

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

**INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

TESE DE DOUTORADO

**IDENTIDADES INVENTIVAS:
TERRITORIALIDADES NA REDE CULTURA VIVA NA REGIÃO SUL**

PATRICIA DORNELES

ORIENTADOR: PROF. DR. NELSON REGO

PORTO ALEGRE, 07 DE NOVEMBRO DE 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

IDENTIDADES INVENTIVAS:
TERRITORIALIDADES NA REDE CULTURA VIVA NA REGIÃO SUL

PATRICIA DORNELES

Orientador: Prof. Dr. Nelson Rego

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maristela Fantin (Centro de Educação /UFSC)

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida (Escola de Educação Física /UFRJ)

Profa. Dra. Dirce Maria Antunes Suertegaray (POSGea/IG/UFRGS)

Profa. Dra. Claudia Luisa Zeferino Pires (POSGea/IG/UFRGS)

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Geografia como o requisito para obtenção do título de Doutor em Geografia

PORTO ALEGRE, 07 DE NOVEMBRO DE 2011

Dorneles, Patrícia

Identidades inventivas : territorialidades na Rede Cultura Viva na Região Sul./ Patrícia Dorneles. – Porto Alegre : UFRGS/POSGea, 2011.

[376 f.] il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS - BR, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Rego

1. Política cultural. 2. Ação cultural. 3. Experiência estética.
4. Território. I. Título.

Catálogo na Publicação
Biblioteca do Instituto de Geociências - UFRGS
Miriam Alves CRB 10/1947

ABSTRACT

DORNELES Patricia Silva. Identidades Inventivas – Territorialidades nas redes dos Pontos de Cultura na Região Sul. Porto Alegre: UFRGS:2011. 317f. Tese (Doutorado em Geografia)- Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2011.

The historical analysis of public policies towards culture in Brazil reveals the country has gone through a process of change in which the perspective of custody, the appreciation of the artist, the reduced fostering to the understanding of culture as an expression of the fine arts were replaced by the notion of the market as a definer of cultural values and languages, as a consequence of the private interest of associating their brands. It is known that the Brazilian left, represented here by the policies of the Labor Party, has brought new ideas into the field of public cultural policies, expanding the concept of culture and translating the perspective of democracy and cultural citizenship into cultural actions.

The impact of globalization processes on the cultural field, which now moves international debates and respectability policies among the nations, raises questions about assimilation, hybridism and intercultural relations, among others. The issue of identity in the postmodern world renders the debate on cultural processes a crucial role, and the relationship between the global and local spheres stimulates managers and social movements in the cultural field to implement new actions. These actions, which aim at fostering democracy and diversity, should not be reduced to the access to cultural creation and production, but also be a counterpoint to globalization, making this process less homogenizing and more pluralistic and diverse.

This thesis aims at contributing to new insights in the field of public cultural policies by analyzing the implementation of the National Program of Living Culture and the aesthetic experiences experienced by the Living Culture Agents in cultural activities promoted by the Culture Points. Invented Identities - Territoriality in the Networks of Southern Culture Points was based on the relationship between many authors, such as Milton Santos, Paulo Freire, Harvey, Canclini, Bauman, Foucault, Arendt and Dewey. The reports of the youngsters interviewed point out that, beyond the symbolic and artistic expression experienced in the cultural activities, the possibility of cultural actions engaged with community life are the power of exercise and of the desire of the common good.

Keywords: cultural Policies, cultural actions, aesthetic experience, Identities, territoriality

RESUMO

DORNELES Patricia Silva. Identidades Inventivas – Territorialidades nas redes dos Pontos de Cultura na Região Sul. Porto Alegre:UFRGS:2011. 317f. Tese (Doutorado em Geografia)- Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2011.

Ao revisitar a história da política pública de cultura do país vemos que passamos da perspectiva da tutela, da valorização do artista, do fomento reduzido ao entendimento de cultura como expressão das artes eruditas e chegamos até o mercado como definidor dos valores e linguagens culturais a partir do interesse privado de associação de suas marcas. Sabe-se que, a esquerda brasileira, expressa aqui na política do Partido dos Trabalhadores trouxe novos conceitos no campo das políticas públicas culturais, ampliando o conceito de cultura e traduzindo em ações culturais a perspectiva da democratização e da cidadania cultural.

As reflexões atuais do impacto dos processos da globalização no campo cultura, que movimentam debates internacionais e políticas de respeitabilidade entre as nações, provoca questões sobre assimilação, hibridismo, interculturalidade, entre outros. As questões de identidade no mundo pós-moderno faz com que o debate em torno dos processos culturais se torne fundamental, e as relações entre o global e o local, mobiliza gestores e movimentos sociais da área cultural, na implementação de novas ações. Estas, que são pautadas em prol da democracia e da diversidade, não devem se reduzir na perspectiva deles, ao acesso a criação e a produção cultural, mas também acreditam ser estas novas ações um contraponto ao processo de globalização, tornando este processo menos homogeneizante e mais plural e diverso.

Esta tese tem como proposta contribuir para novas reflexões no campo das políticas públicas de cultura, ampliando a discussão a partir da implementação do Programa Nacional Cultura Viva e das experiências estéticas vividas em ações culturais dos Pontos de Cultura pelos Agentes Cultura Viva. Identidades Inventivas – Territorialidades nas redes dos Pontos de Cultura na Região Sul, foi construída na relação entre diversos autores. Entre eles Milton Santos, Paulo Freire, Harvey, Canclini, Bauman, Foucault, Arendt e Dewey. E a voz dos adolescentes entrevistados apontam que, para além da potência de expressão simbólica e artística vividas nas ações culturais, a possibilidade de ações culturais engajadas na relação junto à vida comunitária, são potência do exercício e do desejo do bem comum.

Palavras- Chave: Política Cultural, Ação Cultural, Experiência estética, Identidades e Territorialidade.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Nelson Rego, meu orientador, que acolheu minhas ideias, minhas angustias, minha transdisciplinariedade e me deu suporte para registrar aqui e elaborar mais uma vez uma experiência profissional que engrandece a minha caminhada. Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRGS e todo o seu corpo docente, que foi extremamente sensível a todas as minhas mudanças de cidade, minhas investidas profissionais e meus lutos, que junto com a criação e elaboração deste texto se fizeram presentes em minha vida, ocupando um espaço significativo no meu cotidiano e que bem, concorriam com o tempo de dedicação a esta tese. Obrigada pela sensibilidade na dilatação dos prazos burocráticos e acadêmicos, e pela a minha ausência em muitos seminários e eventos produzidos neste pós. Agradeço em especial a prof^a Rosa, Dirce e a querida secretária Zélia.

Nada disso poderia ser vivido por mim sem o convite de colaborar na implementação da Representação do Ministério da Cultura na Região Sul se não fosse o convite do ex. ministro Juca Ferreira e a confiança de Rozane Dalsasso chefe da Representação Regional no período, em meu trabalho. Assim quero expressar meu sentimento de profunda gratidão a estes queridos amigos, e estendo com muito carinho a Célio Turino, que com aposta igual na minha capacidade de colaboração, me convidou a desenvolver o Programa Cultura Viva na região e mais tarde a implementação da Rede Cultura e Saúde, já em Brasília, no mesmo programa. Registro aqui também meu carinho e agradecimento especial a Ricardo Lima, meu chefe da extinta Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural do MinC, que também apostando na minha capacidade de trabalho e no meu engajamento com o movimento da luta antimanicomial me arrastou para Brasília a fim de implementarmos a política de saúde mental e cultura expressa na ação Loucos pela Diversidade. Desta secretaria, quero expressar aqui meus agradecimento a Aline Mesquita, Thaís Werneck e Angélica Salazar, pelo carinho, amizade, acolhimento e pela felicidade de juntas entre tantas adversidades no trabalho, conseguirmos com bom humor realizar muitas coisas bacanas para política cultural brasileira.

Aos meus colegas de UFRJ, que sensíveis a minha chegada ao Curso de Terapia Ocupacional, a cidade do Rio de Janeiro e ao processo de escrita desta tese, me acolheram e fortaleceram o meu processo de criação e apropriação de uma vida nova. Agradeço em especial ao meu chefe Marcus Vinicius, que perdoou minhas ausências e me possibilitou tempo para me dedicar a esta pesquisa e escrita. Um muito obrigado aos colegas Ana Cazeiro, Vera Lúcia, José Otávio, Miriam Pelosi, Marcia Cabral! Não posso deixar de registrar aqui meu agradecimento especial ao meu chefe da Coordenação de extensão da Faculdade de Medicina Lucio Pereira, que como sua substituta, facilitou nossas agendas, com um carinho de outro mundo, sempre me estimulando e encorajando para que eu chegasse a este fim.

Aos meus amigos de desterritorialização, territorialidades, e múltiplos territórios nesta jornada de tantas andanças e mudanças. Nada seria possível sem o afeto, o acolhimento e o apoio de todos: a Ana na casa de Brasília, o Manuel e a Renata Mecca na casa do Rio. Meu muito obrigada especial a grandes amigas destes pagos de frio, do céu de Brasília e do horizonte de Iemanjá do Rio de Janeiro: Dani, Lari Star, Ju Krug, Eliana Furtado, Ju Marcondes, Vanessa, Isabelle Albuquerque, Raquel, Sara, Luciana Ouriques e Flavia Corpas. Aqui registro também meus agradecimentos aos meus guias espirituais Geneci e seus orixás, e a Ezequiel que faço minha as tuas palavras!

Por fim, quero agradecer a Leandro Andrade, amigo querido, encorajador destas idéias. E a todos os Pontos de Cultura da Região Sul, pelas nossas parcerias e invetividades na construção da rede cultura viva, que com suas diferentes escalas, dimensões e articulações, possibilitam o oxigênio da esperança da construção de um outro mundo possível. Um abraço especial a Darlene Kropinski e aos agentes cultura viva do Cepiac e a Paulo Tavares e toda a turma da querida e importante TV OVO.

Dedico esta tese a todos os homens e mulheres de boa vontade dos Pontos de Cultura da Região Sul, com esperança e fé na construção de um outro mundo possível!

Aos meus companheiros de utopia e militância para a implementação do Programa Cultura Viva no Brasil: Isabelle Albuquerque, Claudinha e Rachel, Alberdan Batista, Valquiria Dias e Rozane Dalssasso. Como diria a minha mãe, podemos dormir tranquilos porque fizemos muito mais do que podíamos.

Aos meus irmãos, Simone e Carlos Humberto Silva Dorneles, pelo apoio e o encorajamento, e o amor que se fortaleceu entre a gente neste novo período de reestruturação de nossa família. Aos meus sobrinhos queridos, sim, representantes da vida diversa, fortaleço aqui meu amor e minha esperança em tudo o que aprendo e me renovo sempre com vocês: Daniel e Caetano.

E por fim, dedico esta tese a minha mãe Albita, que foi conhecer o seu Deus pessoalmente quando eu iniciava a construção deste texto. Minha grande educadora da política da amizade: que me fez transitar pela “zonas opacas” para conhecer a realidade da vida, me ensinou a admirar a potencia “dos homens de tempos lentos”, e a praticar a solidariedade horizontal e orgânica como elemento importante para uma vida sustentável na comunhão, no afeto, na fé nos homens e na sua capacidade de mudança e intervenção no mundo. Albita! Tu foste a minha experiência estética completa, de fruição e engajamento na luta do bem comum.

“O sonho pelo qual brigo exige que eu invente em mim a coragem de lutar ao lado da coragem de amar”. Paulo Freire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
UNIDADE I.....	23
Capítulo 1	23
Políticas Culturais.....	23
1.1 Das Políticas Culturais	23
1.2 Das Políticas Culturais no Brasil.....	36
1.2.1 Da vida cultural para a Corte Portuguesa ao nascimento das Instituições para a Nacionalidade no Império: O início do investimento cultural no Brasil.....	36
1.2.2 Modernismo, Anarquismo e Socialismo: Fluências mobilizadoras de novos valores estéticos e políticos, na ausência de fomento cultural do Estado na República.....	44
1.2.3 Era Vargas: Modernistas E Comunistas a Serviço da Institucionalização das novas formas de Administração Cultural e do Popular em Nacional	49
1.2.4 Entre as décadas de 1940 e 1960: Estado Regulamentador.....	59
1.2.5 O Marxismo Ocidental e a práxis do Movimento Cultura Popular – MCP	66
1.2.6. Os Centros Populares De Cultura – CPC	71
1.2.7 Grupo Opinião, Cinema Novo e MPB: Politização das Artes e Renovação Estética	78
1.2.8 Décadas de 1960/1970: Ditadura Militar e o início de uma política nacional de cultura.....	82
1.2.9 A criação e o rebaixamento do Ministério da Cultura: Sarney e Collor.....	90
1.2.10 Lei Rouanet: Cultura e Mercado	92
1.2.11. Deslocamentos conceituais no campo da cultura e as novas práxis da esquerda brasileira na perspectiva petista: Democratização e Cidadania Cultural:.....	101
1.2.12. A Política Cultural no Governo Lula e o “Do -In Antropológico” de Gil.....	109
UNIDADE II	149
Capítulo 2	149
Globalização e Cultura:	149
2.1. Globalização e Políticas Culturais.....	150
2.2. Do global e do local.....	164
Capítulo 3.	175
Territórios e Territorialidades.....	175
Capítulo 4.	192
Da Política da Amizade e da Experiência Estética.....	192

4.1. Da Política da Amizade	192
4.2. Da Experiência Estética.....	196
UNIDADE III.....	207
Capítulo 5	207
Programa Nacional De Cultura, Arte e Cidadania “Cultura Viva” / Pontos De Cultura ..	207
5.1. Programa “Cultura Viva” / Pontos De Cultura.....	207
5.1.1 Ações do Programa “Cultura Viva”	211
5.1.2 Os conceitos orientadores do Programa Cultura Viva.....	215
5.1.3 A Rede Cultura Viva: Pontos, Pontões e Teias	217
5.1.4. Sustentabilidade, Articulação e Mobilização: Editais de Premiação e Intercâmbios	235
5.1.5 Tecnologia Social e Política Pública em Construção: Programa “Cultura Viva”- Modelo de Política Cultural no Exterior.....	238
5.1.6 O Programa “Cultura Viva” como objeto acadêmico	241
5.2. Perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul.....	266
5.2.1 Indicador 1. –Localização, infraestrutura do espaço físico do Ponto e Infraestrutura da Comunidade	267
5.2.2. Indicador 2 – Perfil da Instituição Proponente	268
5.2.3. Indicador 3 –Perfil do Público Atendido.....	272
5.2.4 Indicador 4 –Perfil da Ação Cultural do Ponto	274
5.2.5 Indicador 5 –Articulação e Comunicação – Rede Cultura Viva	276
5.3Território e Territorialidade no Programa Cultura Viva na Região Sul.....	281
CONSIDERAÇÕES FINAIS	300
Referências Bibliográficas.....	313
Anexo	323

INTRODUÇÃO

Esta tese representa a continuidade dos meus estudos na minha dissertação de mestrado: Arte e Cidadania – Diálogos na experiência do Projeto de Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre, defendida em 2001 na Universidade Federal de Santa Catarina.

Aprendi com Maristela Fantim ao ingressar no mestrado em educação, na linha educação popular e movimentos sociais na UFSC, a importante orientação de Paulo Freire: a práxis deve ser feita de ação e reflexão (1980). Naquele momento, optei por refletir de forma crítica a experiência do Projeto de Descentralização da Cultura. O que me interessava naquele momento era a relação de diálogo entre o discurso político da arte e cidadania a partir da visão de meus colegas oficinairos, que produziam assim como eu, intervenções estéticas na cidade de Porto Alegre a partir de murais coletivos.

O resultado da pesquisa apontou entre tantos outros elementos que a coragem criativa (Rollo May 1971), potencializada na experiência estética, é fomentadora de uma consciência crítica que estimula o desenvolvimento de uma relação ética-estética com a vida. Esta última que se encontra num sentido pessoal que orienta a ação do sujeito no mundo (Duarte Junior, 1988) possibilitou, em algumas experiências pesquisadas, o desenvolvimento de ações culturais que transcenderam ao espaço bairro. Entre elas destaca-se a experiência do Muro da Mauá, a formação de Grupos *Livre Sprayssão* e *Arte do Beco*, que gerou a proposta do “Muro de Atitude”. Estas iniciativas fizeram com que os novos territórios da cidade de Porto Alegre naquele período fossem apropriados por uma política de juventude que se encontrava na identidade e na formação de novos e pequenos movimentos culturais.

Na busca de atualizar minha reflexão, ao ingressar no Programa de Pós Graduação em nível de doutorado na Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, parto da identificação que estas experiências citadas acima e investigadas, sugerem que as oficinas de artes podem ser um espaço de Geração de Ambiências (Rego 2000, p. 07), que estimulam, a partir da coragem criativa e

da criticidade política, novas relações com a vida da cidade, ampliando redes e ações culturais, onde, dialeticamente, os protagonistas condicionam e são condicionadas por tais relações, promovendo, assim, uma ética da solidariedade e a política da amizade que Foucault e Arendt apresentam.

Sabemos que experiências semelhantes à política de Descentralização da Cultura desenvolvida em Porto Alegre naquele período investigado, surgiram e se multiplicaram no país a partir da abertura política. Seja através de Ongs ou outras instituições do terceiro setor, seja pela ação de administrações públicas mais comprometidas com o acesso e democratização às atividades artísticas. Ações culturais desta natureza levaram à periferia brasileira, principalmente nos anos 90, um número intenso de projetos de oficinas de arte, em nome da cidadania.

Resgatar essa experiência - política, mas também conceitual e metodológica - serve aqui como um instrumento ilustrativo para refletir sobre estratégias, ações e políticas culturais que contribuíram a partir da abertura política dos anos 80, para a construção de um olhar sobre as formas de produção de cultura.

Assim, na contra-partida da cultura “bancária”, fomentada pela cultura de massa, (isto é a partir da disseminação de padrões mais ou menos hegemônicos de consumo cultural) ou na manutenção das formas elitistas de produção cultural (isto é, a concentração da produção cultural distanciada das classes populares), estas experiências já citadas apontam, como caminho possível, para o deslocamento e a emergência de novos espaços de produção cultural, a partir de uma visão marcada pela valorização da pluralidade da produção de imaginário¹, com capacidade de organizar novos territórios.

Estes territórios emergentes, em suas distintas formas – de organização, de produção, de reapropriação dos espaços da cidade e da periferia, entre outros,

¹ Imaginário é um conjunto de imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possível universais e invariantes – e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo – e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determinantes. Coelho 1997, p.213.

vêm construindo estratégias de afirmação e resistência, que alimentadas por uma ética de solidariedade, por uma política da amizade, fomentam identidades inventivas e desejantes, e são fortalecidas através dos intercâmbios de experiências com capacidade de resposta à formação de redes e de novas ações e corredores culturais.

Este breve histórico de uma política de governo, no campo da cultura, e das ações desencadeadas pela sua implementação, estabelecem um pano de fundo e um ponto de vista à qual me provocou à reflexão, remetendo-me ao momento atual. É baseado em experiências como estas, que o Ministério da Cultura no governo Lula, desenvolveu o projeto “Cultura Viva” – Pontos de Cultura, promovendo espaço, no âmbito nacional, para uma ação ampla de política cultural que, amparada em pressupostos de participação e descentralização, revigora as idéias e ideais até então operados de modo mais local.

Em 2005 fui convidada a trabalhar na implementação da Representação Regional do Ministério da Cultura na Região Sul. Em 2006 fui destacada para acompanhar a implementação do Programa Cultura Viva na região. Desta forma, numa escala maior que a anterior da Descentralização da Cultura, fui facilitadora e mobilizadora da Rede Cultura Viva da Região Sul, e durante três anos acompanhei a implementação de 60 Pontos de Cultura nos três estados da região além de contribuir com a constituição dos Fóruns dos Pontos de Cultura. É neste sentido que esta pesquisa de doutorado é um aprofundamento e uma continuidade de meu mestrado. Se na pesquisa anterior entrevistei os oficinairos que me levaram ao desdobramento de consciência estética, nesta pesquisa quis entender a partir dos adolescentes dos Pontos de Cultura se esta pode ser um elemento potencializador, a partir da visão deles, na construção de territórios e territorialidades. E como a solidariedade horizontal de Santos (2001) e a cultura popular como elemento de resistência podem ser um contraponto de uma ação da globalização neoliberal.

O Programa Cultura Viva apresenta uma proposta de política cultural semelhante as ações que propus como sugestões nas considerações finais no meu mestrado sobre o Projeto de Descentralização da Cultura. Assim, a possibilidade de pesquisar sobre estas ações, foi uma forma de dar continuidade aos meus estudos sobre arte, cultura, política, educação e participação popular, juventude, inclusão social entre outros. A possibilidade de debruçar-me sobre a política cultural proposta pelo Cultura Viva também contribui para eu compreender de que forma estas políticas atuam na e em localidades diversas, se ampliam, se reinventam a partir da criação, do engajamento e das redes sociais que se constroem nestas experiências.

O interesse por esta pesquisa, inicialmente partiu do conceito de geração de ambiência (Rego 2000). A partir da minha experiência “vivida” como oficinaira do Projeto de Descentralização e mais tarde a partir das reflexões da pesquisa de mestrado, verifiquei que a ação cultural engajada dos oficinairos com as potencialidades da experiência estética ampliavam a ação cultural em novos territórios da cidade, formando uma rede de ação cultural que mesmo informal, proporcionou a todos um amadurecimento crítico e político sobre as realidades sociais do qual todos (oficineiros e oficinandos) dialogávamos. Mais do que isto, verificamos que construímos coletivamente “outros espaços educativos e outras histórias na cidade”². Histórias locais, das comunidades, a partir das oficinas, que ao participarem de outras ações em outras comunidades, ao se deslocarem de seus territórios, se resignificavam, se reciclavam e se alimentavam, tanto de novas ações culturais como novas linguagens, novos fazeres, fazendo novos amigos.

Desta forma, a proposta de investigação desta pesquisa em nível de doutorado foi de debruçar-me sobre o Programa Nacional de Cultura, Arte e Cidadania - Cultura Viva / Pontos de Cultura, instituído pelo Ministério da Cultura em 06 de julho de 2004 (Portaria nº 156) que, como hipótese tentativa, se funda, em ponderável medida, no caldo das experiências antes assinaladas, e guarda

² A Arte e a ética da solidariedade – Outros espaços educativos e outras histórias da cidade – Artigo Dorneles 2002 p.34 – Revista Paixão de Aprender – Publicação da Secretaria Municipal de Educação – Porto Alegre – Administração Popular.

em si a possibilidade de geração de redes intercambiáveis de ações culturais/cidadãos capazes de revelar por um lado, através da emergência do lugar dos seus próprios atores e, por outro, em sua potencialidade, indo ao encontro de uma política nacional que, transcendendo, em seus objetivos, apresenta um panorama cultural marcado pela diversidade, sugere a instauração de um futuro: territórios como palco das manifestações de lugar espacial e social; território como rede emergente das relações de solidariedade entre atores produtores de cultura; território que, como cultura de Nação, se expressa e se faz sentir - reconstrói sua identidade na diversidade - numa perspectiva de mundo globalizado.

Programa Cultura Viva - Pontos de Cultura fortalece o dialogo com os três conceitos chaves, que com dimensões articuladas, definiram na gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, ministros do governo Lula, a ação do Ministério da Cultura, a saber: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia.

O Programa Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural mediados pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. O papel do Ministério é através de editais, agregar recursos e novas capacidades a projetos e instalações já existentes, que amplifiquem as possibilidades do fazer artístico e recursos para uma ação contínua junto às comunidades. O objetivo do Programa é potencializar energias sociais e culturais, dando a vazão à dinâmica própria das comunidades, entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora, fomentando assim uma rede horizontal de “transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que nos envolve a todos”³

Desta forma identifico o programa Cultura Viva – Pontos de Cultura como uma política cultural que possibilita o surgimento e / ou o fortalecimento de novos territórios de produção, identidade e ação cultural. Estes territórios surgem a partir

³ Caderno do Programa Cultura Viva, pg. 18.

de um lugar – Pontos de Cultura, através da emergência de seus próprios atores, da criação de redes intercambiáveis de produção cultural, daquilo que é vivido, na geração de ambiência (Rego 2000, p. 08) das oficinas culturais e na formação dos Agentes Cultura Viva.

A partir das reflexões já apontadas objetivou-se investigar como os conceitos de território e territorialidade se constituem a partir do espaço "geração de ambiência" (Rego 2000) promovida nos Pontos de Cultura fomentados pela sua ação cultural. E verificar quais são as hermenêuticas instauradoras capazes de ampliar territórios e territorialidades de ações e identidades culturais, que também potencializadas e organizadas nestes espaços território-local (comunidade) e território-rede, promovem um "agenciamento de futuro". Para Rego, baseado nas concepções de Durand e Bachelard, a "Hermenêutica Instauradora", se traduz como um determinado jogo de símbolos, do quais não são como um ponto de chegada e sim como um ponto de partida: "a hermenêutica instauradora propõe-se ela própria a um agenciamento de futuro" (Rego 2003, p.278). Na pesquisa também buscou compreender de que forma a Rede Cultura Viva é, ou não, assim como os Pontos de Cultura nas suas ações locais, um instrumento de mudança social, na perspectiva daquilo que Santos (2001) aponta na construção de um novo, de um outro discurso teórico, baseado na história concreta, que é capaz de escrever uma nova história.

Considerando que as relações entre Pontos, comunidade e a construção dos saberes configuram um processo dinâmico, em movimento, esta pesquisa se pautou na metodologia da pesquisa qualitativa para a busca e compreensão de suas respostas e resultados. Como se sabe, a pesquisa qualitativa não busca resultados estatísticos, mas fenômenos representativos do contexto sociocultural, onde o indivíduo sujeito e objeto da investigação é portador de imagens do seu contexto e revela da sua vivência cultural. Como afirma Vitor Paro, [...] *o importante é que o indivíduo, os fatos e as relações consideradas valham pela sua "exemplaridade" [...], (PARO, 2000, p. 23)*⁴.

⁴ Aspas do autor

Como se sabe, a pesquisa qualitativa possibilita um contato maior com os significados das ações e das relações humanas, ou seja, esta metodologia “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 1996, p. 22). Com a abordagem qualitativa buscamos identificar, em partes do todo, fenômenos que elucidam aspectos fundamentais de como se realizam as tramas dos saberes, das práticas que se entrecruzam no cotidiano dos Pontos, no interior das atividades de ação cultural.

A proposta da pesquisa então aprofundar as relações locais a partir de dois Pontos de Cultura da Região Sul. O Ponto de Cultura da TV OVO de Santa Maria –RS e o Centro de Produtores Independentes de Arte e Cultura - CEPIAC de Londrina – PR. É importante destacar aqui que não foi objetivo desta pesquisa transformá-los em estudo de caso, mas sim representantes de uma vivência importante na constituição do Programa na Região. Os dois Pontos de Cultura são do terceiro setor, foram selecionados no primeiro edital do Programa, são de cidades do interior do estado de grande porte com características de cidade universitárias, foram representantes estaduais da Rede Cultura Viva e do Fórum dos Pontos de Cultura dos seus estados para a região, e tiveram a formação dos Agentes Cultura Viva. “Agentes Cultura Viva” é uma ação específica do Programa e que teve como objetivo formar e capacitar os jovens participantes dos Pontos de Cultura em gestores locais culturais a partir da vivência no próprio Ponto de Cultura.

Para aprofundar o olhar na ação cultural local destes Pontos de Cultura, sua relação de intercâmbio (de via de mão dupla) com a Rede Cultura Viva, foi utilizado os instrumentos de entrevista semi-estruturada e observação participante. As entrevistas semi-estruturadas foram aplicadas a um coordenador dos Pontos de Cultura e a um grupo de quatro jovens de cada Ponto que participaram da Ação Agente Cultura Viva. Cabe aqui destacar que os questionários para os coordenadores dos Pontos de Cultura e dos jovens participantes da Ação Agente Cultura Viva, foram diferentes, embora algumas

questões são as mesmas, com o objetivo de investigar as duas perspectivas da ação cultural no território.

A opção pela entrevista semi-estruturada se justifica pela possibilidade de aprofundamento de investigação. Como destaca May (2004, p. 148), embora haja nas perguntas uma especificidade, o entrevistador ao se utilizar deste instrumento de investigação esta mais livre para ir além das respostas de uma maneira que pareceria prejudicial para as metas de padronização e comparabilidade existentes nas propostas de entrevistas estruturadas. Para o autor, este tipo de entrevista permite que o entrevistador possa,

buscar tanto o esclarecimento quanto a elaboração das respostas dadas, pode registrar a informação qualitativa sobre o tópico em questão. Isso permite que ele tenha mais espaços para sondar além das respostas e assim, estabelecer um diálogo com o entrevistado. [...] esses tipos de entrevista permite que as pessoas respondam mais nos seus próprios termos do que as entrevistas padronizadas, mas ainda forneçam uma estrutura maior de compartilhamento do que nas entrevistas focalizadas (ibid).

É importante registrar que esta opção pela entrevista semi-estruturada foi fundamental para esta pesquisa, principalmente junto aos Agentes Cultura Viva mais jovens. Em alguns momentos, as respostas se tornavam mais curtas e sem muito desenvolvimento, em função de certa timidez ou ansiedade junto a preocupação de “responderem certo”. Então foi necessário explicar que não se estava ali buscando “uma resposta certa” e sim conhecer as suas vivências a partir daquilo que lhe pareciam importantes e como eles entendiam os fenômenos questionados. A opção de registro e leitura destas entrevistas, como será visto aqui nas conclusões desta tese, foi então de aglutinar e associar as respostas, já formando um texto. Esta opção teve como foco principal evitar um formato de leitura pautado na repetição de muitas expressões semelhantes sobre os fenômenos, tornando o texto extenso e massificado. Garante-se aqui que esta opção de registro nada desmereceu o processo de pesquisa, ao contrário, facilitou a construção de identidade e sentido entre as semelhanças vividas e compreendidas na experiência da ação cultural dos Pontos de Cultura, destes nossos tão jovens protagonistas desta pesquisa.

A análise documental da pesquisa foi baseada num recorte sobre as atas e documentos dos Fóruns dos Pontos de Cultura a nível regional e nacional, assim como dos documentos do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura -FNPC. Ainda fizeram parte da análise documental outros artigos publicados sobre o Programa que se encontram no site do mesmo, em revistas e publicações do MinC. Também foi investigado as avaliações e os relatórios internos da Secretaria do Programa e pesquisas realizadas e encomendadas pela mesma. Destaca-se aqui a realizada pelo Laboratório de Políticas Públicas (LPP) ligado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2006) que buscou fazer um mapeamento do perfil dos Pontos de Cultura a nível nacional. Como responsável pelo Programa na região sul, acompanhei a pesquisa e a mesma foi utilizada em parte com um outro recorte como elemento para realizar o meu primeiro Produto como consultora do Programa das Nações Unidas- PNUD junto ao Cultura Viva. Acreditando ser importante, reapliquei o questionário da qual utilizei para a elaboração do Produto citado novamente para levantar dados e poder de certa forma verificar se houve alguma mudança significativa no mapeamento do perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul. O resultado que é aqui baseado numa análise quantitativa, é apresentado e refletido no capítulo cinco. Nos anexos, encontramos os mesmos de forma mais simplificada nas “bolachas” coloridas que apresentam as porcentagens da primeira avaliação realizada em 2006 e a segunda em 2009/2010. Como um dos objetivos desta tese foi registrar a história do Programa, fazendo um recorte da implementação do mesmo na região, este perfil documentado aqui pode servir de registro para futuras pesquisas comparativas junto aos novos e futuros Pontos de Cultura que surgem pela ação do Programa Mais Cultura e o novo perfil do Programa Cultura Viva e da Secretaria de Cidadania Cultural que na gestão do governo Dilma Rousseff e da Ministra Ana de Holanda, ao que tudo indica até o presente momento, terão um novo redesenho.

Em relação a pesquisa bibliográfica, centralizou-se o aprofundamento dos conceitos já apresentados e outros que no processo de investigação como um todo, se apresentarão ao longo do texto. Temáticas ligadas à geografia, política

cultural, educação popular e informal, rede sociais, globalização entre outros que dialogaram e auxiliaram na construção desta pesquisa, foram as bases de construção deste saber.

A tese foi organizada em unidades. A unidade 01 acolhe dois capítulos que dissertam sobre a política cultural e política cultural no Brasil. O primeiro capítulo é uma breve introdução sobre política cultural. O segundo capítulo aborda a história da política cultural no Brasil, desde o império até o governo Lula nas suas duas gestões. Este extenso capítulo, tem como propósito registrar os paradigmas de investimento cultural que atravessou a história brasileira até então, e aborda a perspectiva da política cultural da esquerda brasileira petista e a política cultural implementada a partir do Governo Lula sob a gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira. Como registrado nesta unidade, veremos que as compreensões do campo das políticas culturais são diversas, e como um campo novo de estudo, as publicações sobre o tema são poucas. O mesmo se encontra nos registros da própria história da política cultural brasileira, da qual muitos materiais foram encontradas em publicações de anais de seminários e encontros das mais diferentes áreas das ciências sociais. Cabe registrar que, acreditando na importância dos movimentos sociais, políticos, estéticos e artísticos como elementos importantes de mobilização e intervenção na construção de novos modelos e de mudança no campo da política, muitos deles foram incorporados e registrados aqui, apresentando suas contribuições na mudança de paradigma nas noções de arte e cultura, bem como de políticas públicas culturais.

A unidade 2 se caracteriza por uma formação de capítulos mais teóricos e de apresentação dos conceitos que me orientaram e desafiaram a pensar nas políticas culturais atuais, que no âmbito das discussões do período pós-moderno, tratam de refletir sobre a relação da globalização e seus possíveis impactos no campo das localidades e identidades territoriais. Assim, é nessa unidade formada de três capítulos que busquei formular e apresentar as questões e conceitos que me apoiaram e me desafiaram a construir o processo de pesquisa e a busca de suas respostas. Os autores e os conceitos trabalhados apontam olhares das mais diferentes áreas, da sociologia, geografia, economia, filosofia, arte e educação.

A unidade 3 que se concentra em apenas um capítulo, apresenta primeiramente o Programa Cultura Viva como um todo. A proposta da política cultural do Programa, seus conceitos, ações e a implementação do mesmo. Num segundo momento apresenta-se a história da implementação do Programa na região sul, e um diagnóstico do perfil dos Pontos de Cultura da região. Espero sinceramente que este capítulo possa contribuir para a memória do Programa na região, e que por ter todo o registro que tem, possa ser explorado para novas pesquisas e para a preservação da história construída com todos os atores sociais e as redes registradas aqui no recorte do período de investigação e registro desta tese. Como aprendi com Silvino Assman, meu professor da UFSC na banca de meu mestrado, a minha memória por ter vivido parte do processo deve ser considerada como metodologia de pesquisa. É neste capítulo que ela se faz presente e contribui para contar e registrar esta história. É importante destacar que o período de estudo sobre o Programa Cultura Viva neste trabalho, compreende a gestão ministerial dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, sendo o secretário idealizador do Programa Célio Turino. Território e Territorialidades na Rede Cultura Viva da Região Sul é um diálogo e uma análise a partir das entrevistas dos Agentes Cultura Viva e os objetivos de investigação desta tese.

Por fim, encontramos as considerações finais, conquistados neste processo de investigação e dedicação à tese. E quero registrar aqui que escrevi esta tese para os Pontos de Cultura da Região Sul, apostando na história que juntos desenhamos, pintamos, dançamos, teatralizamos, fotografamos, filmamos, editamos, inventamos, gestamos, socializamos e trocamos nas nossas redes de afetos e de ação cultural, em prol da cultura nos três estados do sul.

Ao priorizar aqui a fala dos Agentes Cultura Viva, como forma de tradução e compreensão do impacto das ações culturais na vida comunitária destes adolescentes, espero que possamos contribuir para a “ecologia dos saberes” tão bem fomentado por Boaventura de Souza Santos, que pauta a mudança das instituições universitárias a partir da contribuição do saber e da vida popular como elementos importantes para a formação e constituição de um novo paradigma de

formação acadêmica e da re-significação do seu papel junto a sociedade civil e o Estado.

Que este trabalho contribua, para que novas hermenêuticas instauradoras surjam, como aposta meu orientador Nelson Rego, sendo um ponto de partida, para outras pesquisas, novos formatos de ação cultural e novos engajamentos sociais.

UNIDADE I

Capítulo 1

Políticas Culturais

1.1 Das Políticas Culturais

É interessante que, no campo teórico sobre as políticas culturais, são poucos os estudos que apresentam a influência dos movimentos sociais na contribuição de formulações de conceitos e de pautas de políticas públicas de cultura.

Em alguns casos, os movimentos sociais não somente conseguiram traduzir suas agendas em políticas públicas e expandir as fronteiras da política institucional, como também lutaram de maneira significativa para redefinir o próprio sentido de noções convencionais de cidadania, representação política e participação e, em consequência, da própria democracia. (Alvarez; Dagnino; e Escobar, 2000, p. 16).

Nesse sentido, o que se encontrará, a seguir, em narrativas de tempo histórico, é um mosaico: ora momentos onde a política pública se salienta na construção das políticas culturais, ora os movimentos sociais e ou os estéticos, que fizeram seus “barulhos” na história da arte e da cultura brasileira, buscando romper com aquilo que estava instituído, ou até mesmo substituindo a ausência do Estado, nos processos de desenvolvimento cultural do País. Dessa forma, não se pode desconsiderar que os processos de construção de uma política cultural de Estado, como no caso do Brasil, não sejam atravessados, justamente, pelas diversas relações que possam existir entre cultura e política.

Política Cultural, para os autores citados, é um conceito desenvolvido no âmbito dos estudos culturais. Os estudos culturais surgem na Inglaterra, na década de 1950, com Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, que se sentiram provocados a investigar a alteração de comportamento da classe operária da Inglaterra do pós-Segunda Guerra Mundial. Criaram o *Centre for Contemporary Cultural Studies -CCS*, que mais tarde recebe a colaboração de Stuart Hall em sua coordenação. As relações entre cultura

contemporânea e sociedade; instituições e práticas culturais; e sociedade e mudanças sociais, entre outros temas que orbitam este campo de diálogo, se tornam o eixo principal de observação do CCS. Os primeiros estudos deste grupo são sobre a cultura popular e o impacto dos meios de comunicação de massa.

Segundo Escosteguy (2001, p. 21), três textos, destes autores, que surgem no final da década de 1950, são importantes para o desenvolvimento dos estudos culturais: *The Uses da Literaty*, de Hoggart (1957); *Culture and Society*, de Williams (1958); e *The Making of the English Working -class*, de Thompson (1963). Williams, em seu livro *The Long Revolution* (1961), coloca a cultura como modo de vida, em igualdade com o mundo das artes. Juntamente com Thompson compreendem cultura como uma rede vivida de práticas e relações que constituem a vida cotidiana. Esse entendimento da cultura, como “‘processo integral’ pelo qual definições e significados são socialmente construídos e historicamente transformados” (p.22), é que tornou possível o desenvolvimento dos estudos culturais.

Embora os estudos culturais tenham surgido no final da década de 1950, é na década de 1970 que a perspectiva apontada pelos autores se dissemina e agrega novos colaboradores. Em algum momento há uma reivindicação do grupo norte-americano numa “disputa de campo”, sobre o surgimento de tal perspectiva no modo de compreender os processos sociais. Para alguns autores, como Michael Green (1996b, p. 125),⁵ apontado por Escosteguy (2001), a primeira fase dos estudos culturais está na compreensão da cultura como espaço de negociação, conflito e resistência. E o período de maior evidência do CCS acontece quando acrescenta aos seus interesses no campo dos estudos das relações sociais, as questões de gênero, raça, etnia e classe. Na década de 1980 há uma descentralização dos estudos culturais para novos territórios, e as mutações importantes se dão pelos processos de globalização e a desestabilização das identidades sociais: “O foco central passa ser a constituição das identidades sociais numa época em que as solidariedades sociais estão

⁵ Cf. Obra citado por Escosteguy: GREEN, Michael “(verbete)-cultural studies”. In: PAYNE, M (org), A Dictionary of Cultural and Critical Theory, London: Blacwell, 1996b.

debilitadas. Enfim, trata-se de uma ênfase à dimensão subjetiva e à pluralidade dos modos de vida vigentes em novos tempos” (Hall, 1996⁶ apud Escosteguy, 2001, p. 35).

Os estudos culturais, hoje, apresentam uma tendência importante no que diz respeito à crítica cultural, que questiona o estabelecimento da hierarquia entre formas e práticas culturais, a partir da oposição entre cultura “alta” e “baixa” ou “superior” e “inferior”. Nessa perspectiva, ao assumir uma crítica a estas definições, propõe-se investigar o campo cultural, das práticas cotidianas aos produtos culturais, e os processos sociais de toda a produção cultural (p.13).

Na América Latina, os estudos culturais surgem na década de 1980. Embora tenha emergido no meio acadêmico, surge entrelaçada com o processo de redemocratização e de uma observação intensa dos movimentos sociais do período. Como citado, sabe-se dos avanços dos movimentos sociais no que diz respeito à influência nas pautas e nas conquistas das políticas públicas, por meio da pressão ao Estado, para atender suas demandas. Escosteguy (2001) observa que, o que diferencia a visão latino-americana da visão inicial dos estudos britânicos e da corrente norte-americana, é, justamente, um tipo de engajamento político dos intelectuais latinos - americanos. Esse engajamento, expresso na elaboração das críticas sobre a vida social e cultural contemporânea, dá-se pela passagem de influência de um olhar sobre as culturas populares e a constituição de suas identidades; da lógica de um pensamento determinista marxista para um marxismo de corte gramsciano: “O olhar determinista só da diferença de classe impedia de pensar na pluralidade e diversidade cultural” (p. 44), e os processos de conquistas dos movimentos sociais. Conceitos como cultura popular, intelectual orgânico e hegemonia, de Gramsci⁷, parecem ter sido aqui

⁶ Cf. Obra por Escosteguy: HALL, Stuart. “The meaninhg of New Times”. In MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (org), Stuart Hall –Critical Dialogues in Cultural Syudies, London/New Yok:Routledge, 1996g. p.223-37. [vai RB]

⁷ A obra de Gramsci escrita no cárcere, ganhou publicações oficializadas por editoras através de sociólogos que a traduziram, em diversos formatos. Para o conceito de hegemonia e intelectuais orgânicos, sugiro a leitura de “Os intelectuais e a Organização da Cultura de Antonio Gramisci – Tradução de Carlos Nelson Coutinho - 5º edição, Ed. Civilização Brasileira, 1985. RJ.RJ. Ou a reprodução do Cadernos de Gramisci, realizados pela Ed. Record no Brasil. Os conceitos acima se encontram na publicação Cadernos do Cárcere volume 1 –

fundamentais. Destacam-se no meio dos intelectuais latinos-americanos Néstor Garcia Canclini e Jesús Martín-Barbero.

Para Canclini (2006), os estudos culturais deveriam ter um diálogo constante entre teoria e prática. Embora o autor compartilhe que na América Latina há preocupações e estilos básicos identificados com os dos *cultural studies*, prefere falar em estudos sobre a cultura, que distingue do modelo britânico e americano, principalmente deste último, evitando a “hiper-textualização com pouca análise do contexto”(p.07). A perspectiva dos estudos culturais é, sempre, diversa nos diferentes países e continentes. A inclusão dos processos socioeconômicos; a vocação interdisciplinar e transdisciplinar; a reflexão e a investigação sobre cultura em relação à estrutura de poder; a divisão de classes e grupos de consumo; o estudo sociológico ou socioantropológico da cultura; e a análise não isolada do consumo e das obras de arte, na trama complexa das relações de produção cultural, são elementos destacados por Canclini (p.08), que se encontram nos estudos culturais e, também, nos estudos de cultura da América Latina. Como, ao mesmo tempo, não há uma convenção, há espaços de interpretações de maneiras diferentes. O que parece diferenciar os autores latinos é uma preocupação mais teórica, problematizando os modos como articulamos os recursos de diferentes disciplinas. Renato Ortiz, como cita Canclini, é um exemplo de estudo que poderia ter sido arrolado dentro dos estudos culturais, neste sentido mais amplo, embora o intelectual brasileiro se negue a ser incluído nos estudos culturais (p. 14).

A cultura, conforme Barbalho (2005, p. 35), começa a receber maior atenção do Estado, no período pós-Guerra Mundial. A UNESCO promove uma série de reuniões e conferências buscando aglutinar os Estados nacionais. Entre 1970 e 1988, o autor destaca a:

- “Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural” (1970);

- promoção da “Década mundial do desenvolvimento cultural (1988-1997)”;
- “Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento”, criada junto com as Nações Unidas, em 1992; e
- “Conferência Mundial de Políticas Culturais” (1988).

A “Conferência Intergovernamental...” foi precedida por um estudo preliminar e mais genérico, realizado em 1969, sobre a situação da política cultural dos países membros em todos os continentes. O estudo *Cultural policy: A preliminary study* tornou-se, em 1970, o primeiro livro da coleção “*Studies and documents on cultural policies*”.

No Brasil, em 1976, o Ministério da Educação e Cultura - MEC, junto com a Unesco, realizaram um encontro com o objetivo de focalizar os problemas da cultura. O papel estratégico da cultura no “desenvolvimento” das Nações, como destaca Barbalho, é tema resultante do encontro. Entre os textos resultantes do encontro, estão: “*Entre a modernização e a alienação: reflexões culturais latino-americanas*” e “*A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura*” (p.34).

Para Feijó (1983, p. 75), as iniciativas da UNESCO, que surgem na década de 1970, as quais reuniam os representantes de todas as partes do mundo, a fim de estabelecer normas de convivência para culturas alheias, com a perspectiva de criação de programas para a Paz Mundial, foram de certa forma, mobilizadas pela contribuição da contracultura. Para Certeau (1995),

[...] a relação da teoria com a ação é contestada pela revolução simbólica de maio de 1968. [...] O deslizamento que desarmoniza uma camada latente e uma camada explícita do país levanta questões globais que será preciso ter coragem de discutir. [...] Desse modo, anunciar-se ía um fim e o começo de algo diferente. (p. 163-64).

Em 1982, lembra Feijó, foi realizado no México o MONDIACULT – “Conferência Mundial sobre Políticas Culturais”, em que o respeito a uma identidade cultural, era o destaque. Como registra Feijó, o escritor Julio Cortazár

provocou nesta mesma Conferência: “Uma política cultural nunca está dissociada de uma política, e será reflexo desta. Onde esta, se não for democrática, aquela também não o será”. Para Feijó, era uma espécie de alerta, um recado: “nada valem as ditaduras concordarem com as propostas da UNESCO, se sua prática interna é outra” (1983, p. 75).

A “Comissão Mundial de Políticas Culturais”, criada 1992 pelas Nações Unidas, produziu segundo Barbalho (2005), novas reflexões apontando “as transformações pelas quais a cultura passou ao longo do século, em especial o papel central ocupado pelas indústrias culturais e pela mídia, papel intimamente relacionado com o seu atual momento de globalização ou mundialização”. Para o autor, o relatório da Comissão foi fundamental para a Conferência Mundial, de 1998.

Barbalho salienta que, apesar de extensa bibliografia a respeito do tema política cultural, são raros os trabalhos que definem o que é “política cultural” enquanto conceito. No geral, as abordagens sobre o assunto trabalham com alguma ideia subentendida, pressuposta, mas nunca sistematizada ou explícita ao leitor. Para o autor, é necessário que haja uma definição com a prática e com a pesquisa, no que diz respeito às políticas de cultura em curso nos dias de hoje (p.37).

Alvarez, Dagnino e Escobar (2000) destacam que na “América Latina, a expressão ‘Política Cultural’” designa normalmente as ações do Estado ou de outras instituições com relação à cultura, considerada um terreno específico e separado da política, muito frequentemente reduzido à produção e ao consumo de bens culturais: arte, cinema, teatro etc.” (p. 17). Os autores, que são da área de estudos culturais, utilizam o conceito de “política cultural” para chamar atenção de um laço constitutivo entre cultura e política, e a redefinição de política que essa visão implica.

Esse laço constitutivo significa que a cultura entendida como concepção do mundo, como conjunto de significados que integram práticas sociais, não pode ser entendida adequadamente sem a consideração das relações de poder embutidas nestas práticas. Por outro lado, a

compreensão da configuração dessas relações de poder não é possível sem o reconhecimento de seu caráter “cultural” ativo, na medida em que expressam, produzem e comunicam significados. Com a expressão “política cultural”, nos referimos então ao processo pelo qual o cultural se torna político (p.17).

Coelho, com reconhecido trabalho no tema, lançou em 1997 o *Dicionário Crítico de Política Cultural*. Concordando com Barbalho (2005,p. 38), o *Dicionário* representa até então um “esforço único feito no Brasil de elaboração de um amplo quadro conceitual da área”. Coelho (1997) parece se identificar com visões anteriores, aqui apresentadas: “a terminologia de Política Cultural tem flutuado, de forma excessiva, numa rede teórica, onde as malhas são abertas demais e à deriva de empréstimos ocasionais obtidos junto a diferentes disciplinas” (p. 09). Essa condição, de ambivalência e hesitações semânticas, tem provocado, segundo o autor, não tanto a errância criativa, mas o impasse do retardamento teórico. Coelho destaca a década de 1980 como um período importante, já que o aponta como o momento em que a política cultural buscou contornos mais definidos, quando o debate parece forçar a entrada na universidade, passando os problemas terminológicos para o primeiro plano.

O que Coelho considera como um “bom número de preconceitos, juízos apressados e redutores da dinâmica Cultural” é justamente as análises externas do fato cultural e do fato político-cultural, que resultaram em programas não menos externos, não raro formulados fora (de cima) dos contextos aos quais se aplicariam em nome de princípios considerados científicos. Para o autor, este é o resultado de um enfoque sociológico onde o fato cultural visto unicamente como resultado de comportamento humano em contextos culturais específicos – explicados por argumentos do tipo causa-efeito; bem como a prevalência de um enfoque das políticas culturais, a partir de um enfoque materialista e histórico-social (p.11).

Passado o momento socializante dos anos setenta, segundo o autor, criou-se a possibilidade de reconhecimentos de outras dimensões do fato cultural. Surge a análise antropológica do imaginário, que é “capaz de oferecer uma abordagem interna ao fato cultural, ao permitir que se conheçam as fantasias e

fantasmas do grupo objeto de uma política”. Isto é, acesso àquilo que no comportamento humano é simbólico e motivado pela esfera biológica e pulsional (p.12).

Políticas Culturais serão, quase sempre, intervencionistas (provirão do lado de fora, do exterior do grupo, ou indivíduo receptor) enquanto persistir a prática da delegação e representação que marcam a organização política moderna. Mas se antes essa intervenção era justificada (quando o era) com a ausência de instrumentos capazes de possibilitar uma outra espécie de operação, agora, com os estudos do imaginário, a intervenção pode ser delimitada, e não eliminada, pela conversa que se abre entre propositores e receptores de políticas culturais (p.12).

Coelho reafirma que o conceito extraído da teoria do imaginário, não quer substituir os conceitos que habitualmente se encontram no campo da sociologia. Para o autor, a contribuição da teoria do imaginário deve servir como complementar, “se a intenção for construir políticas culturais plenas para que as pessoas inventem seus próprios fins (p.12)”.

Segundo Coelho, os estudos do imaginário abrem uma motivação central do impulso cultural que pode ressurgir e expandir-se: o desejo. Tanto a Sociologia como a Filosofia da Cultura operaram incessantemente com a noção de necessidade da cultura e necessidade da arte. Mas ressalta que a necessidade não é uma constante no homem, e que tanto ela quanto o desejo se alternam, nos diferentes momentos históricos. O iluminismo, a ética Revolução de 1789 e a ideologia do capitalismo embrionário do século XIX, destaca o autor, “deram-se as mãos para reduzir a busca da felicidade à procura do bem-estar, o prazer da comodidade, e o desejo à felicidade” (p. 14).

Assim como os autores citados, Coelho aponta a importância da década de 1960 para as políticas culturais. Segundo ele, os momentos da sublevação dos jovens dos anos sessenta ajudaram a abrir uma brecha não só para os estudos do imaginário, mas junto com este a criar condições para que o desejo retornasse à esfera da vida coletiva e abrisse um espaço nas políticas culturais.

Esta é política cultural da contemporaneidade, uma política que contemple o desejo, que não se esconda atrás do discurso facilitador e demagogo da necessidade, que deixe de traçar suas pequenas táticas para o bem-estar e as mesquinhas satisfações comedidas e se abra para o prazer e no limite, para isso que se tornou, tragicamente, uma impropriedade lingüística e filosófica: a felicidade (p.14).

Coelho defende ser necessário assumir que o objeto da Política Cultural é, quase sempre, o supérfluo: “algo mais para *shakesperiano* e não o necessário”. E afirma que a expressão máxima da Política Cultural está na figura da ação cultural. Ação cultural entendida, aqui, como criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins (p.15).

A ação cultural é entendida por vários autores do campo, como um instrumento processual que faz existir a política cultural. Certeau (1995), em seu texto *A cultura na Sociedade*, em que descreve um “Abecedário da Cultura”, define

ação cultural, uma expressão paralela à “ação sindical” ou a “ação política”, designa uma intervenção que liga os agentes a objetivos (ou “alvos”) determinados. É também um segmento operacional em que os meios de realização dizem respeito aos objetivos a serem definidos. (p. 195)

Conforme destaca Cunha (2003, p. 07), Coelho (2007) é pioneiro no que diz respeito à iniciativa de teorização sobre o tema, ao defini-la como um “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam por em prática os objetivos de uma determinada política cultural” (p. 32).

Ação cultural, segundo Cunha (2003, p. 07), é um termo, de origem francesa – *action culturelle* –, que surge na Europa após a Segunda Guerra Mundial, incluindo-se aos esforços de reconstrução social e educativa da região. É somente a partir da década de 1970 que a expressão passa a ser utilizada no Brasil, e, como observa o autor, vem sendo utilizada, muitas vezes, como sinônimo de animação cultural ou sociocultural.

Os legítimos predecessores da ação ou animação culturais, conforme Cunha, foram os movimentos de “Educação Popular, surgidos na França, Alemanha e nos países nórdicos, assim como agremiações religiosas de

educação, como a Associação para a Juventude Francesa (1880) ou a Juventude Operária Católica (1925)”. A ideia de animação cultural surgiu após a criação da UNESCO, em reunião de Mondsee na Áustria em 1950, quando ficou entendido que o termo animação cultural deveria definir os métodos e técnicas de educação de adultos, exercidos fora dos regimes escolares convencionais. O conceito de ação socioeducativa, para tais métodos, foi incorporado na década de 1960 no Relatório ao Alto Comitê de Juventude sobre Animação, do governo francês (p.5).

Paulo Freire, cristão marxista e influenciado pelas concepções pragmatistas de Dewey, nossa referência de educação popular e alfabetização de jovens e adultos no Brasil, parece ter optado pela permanência do conceito de ação cultural, dos movimentos de Educação Popular surgidos na França. Para Freire, ação cultural é ação política, isto é, ação coletiva e engajada para a libertação (*Pedagogia do Oprimido* 1980, p.37). Assim, ela se caracteriza pelo diálogo libertador, que promove conhecimento e práxis, comunhão de sujeitos participantes da transformação da realidade (*Ação Cultural para a Liberdade*, 1979, p. 85).

É provável que, nos Pontos de Cultura– que são, em sua grande maioria, instituições da sociedade civil que desenvolvem projetos de arte-educação e atividades culturais em comunidades de vulnerabilidade social–, muitos dos agentes e gestores se identifiquem, ao realizar suas ações culturais, com a perspectiva freiriana, mesmo não conhecendo o educador e sua proposta de Pedagogia para a libertação e autonomia. A abordagem dialógica e participativa, que tem como objetivo potencializar a construção coletiva do conhecimento, fomentando a intersubjetividade e a subjetividade coletivas, encontra-se como linguagem e expressão de uma práxis educativa, alimentada e encorajada por meio de um sentimento de responsabilidade para com a sociedade e engajamento por ela. Nem sempre é a formação numa base freiriana que mobilizam os atores sociais a desenvolverem suas ações culturais, na perspectiva da atuação comunitária e emancipação social. Às vezes, ao conhecer depois a obra de Paulo Freire, estes atores sociais se identificam nela. E ao se

reconhecerem, se assumem como educadores populares na perspectiva freiriana.⁸

Essa identidade, de diálogo horizontal que se encontra conceituada na perspectiva de ação cultural, no âmbito da educação informal, parece ter sido o recurso utilizado por Jean Galard, então Chefe de Serviço Cultural do Museu do Louvre. No Salão de Extensão da UFRGS, em março de 2002, Galard, ao dar um depoimento sobre seu trabalho no Museu, declarou que um dos maiores desafios da ação educativa do Louvre era, justamente, fazer que a população do entorno do Louvre, e a comunidade de forma geral, se apropriassem e fruissem do acervo do Museu. O Louvre, disse ele, é um dos museus mais visitados do mundo, e o cidadão comum francês não o freqüentava. Cerca de 200 pessoas da área de formação artística passaram pela ação educativa do Louvre, com o objetivo de programar ações que seduzissem este cidadão. Só conseguiram resultados satisfatórios, quando os trabalhadores sociais⁹ começaram a fazer parte da equipe.

O jogo de forças, travado no campo nas definições dos conceitos, de certa forma, aqui narrados, representa as disputas dos paradigmas das visões de ações e políticas culturais, que encontram ecos na teoria dos campos de

⁸ Exemplo desta experiência, ao atuar por cerca de 4 anos com os projetos de oficinas de artes plásticas no projeto de Descentralização da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, tive a sensibilidade de entender que, para se construir uma mobilização comunitária em torno do fazer artístico e cultural, uma abordagem de relação horizontal era o primeiro instrumento de diálogo e aproximação. Na perspectiva de uma atuação de educação informal, as redes de colaboração e as metodologias que se dirigem ao desenvolvimento de uma potência comunitária, exigem novos valores educativos, pelos quais o educador assume um papel de facilitador e fomentador da ampliação do conhecimento, a partir daquela cultura e da realidade local, em diálogo com outros saberes e práticas. Nesse sentido, só foi possível perceber que aquilo que fazia encontrava um eco na proposta freiriana de educação popular, quando entrei no mestrado e conheci a obra do educador brasileiro. Ou seja, me reconheci em Paulo Freire. O registro da fala de Galard se dá em função de minha participação como ouvinte no Fórum citado.

⁹ Na Europa não se utiliza o termo Educador Popular, e sim Educador Social ou Trabalhador Social. Este profissional é aquele que atua no campo da animação cultural, mas tem uma capacitação diferenciada, por saber atuar em áreas de conflito, e com populações em vulnerabilidade social. Nesse sentido, a observação feita por Galard, na época do Salão de Extensão da UFRGS, foi justamente a de chamar atenção para a formação de outro perfil de profissional formado no campo das artes, para realizar a mediação cultural na ação educativa, democratizando ao máximo o acesso à fruição estética das instituições culturais. (Para saber sobre esta formação de Educador Social, sugiro: *Profissão Educador Social* de M. Romans, A. Petrus e J. Trilha Ed. Artmed 2003- Porto Alegre/RS.)

produção cultural de Bourdieu (2000): um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico. Em função das posições que se têm em relação a este capital, são organizadas tendências, conservadoras ou vanguardistas.

Todo o campo é lugar de uma luta mais ou menos declarada pela definição dos princípios legítimos de divisão do campo. A questão da legitimidade surge da própria possibilidade deste pôr-em-causa, desta ruptura com a doxa que aceita a ordem corrente como coisa evidente. Posto isto, a força simbólica das partes envolvidas nesta luta nunca é completamente independente da sua posição no jogo, mesmo que o poder propriamente simbólico da nomeação constitua uma força relativamente autônoma perante as outras formas de força social. Os constrangimentos da necessidade inscrita na própria estrutura dos diferentes campos pesam ainda nas lutas simbólicas que têm em vista conservar, ou transformar esta estrutura: o mundo social é, em grande parte, aquilo que os agentes fazem, em cada momento, contudo eles não têm probabilidades de o desfazer e de o refazer a não ser na base de um conhecimento realista daquilo que ele é e daquilo de que nele são capazes em função da posição nele ocupada. (p.150)

Como relembra Cunha (2003, p. 511), o surgimento da política cultural na qualidade de intervenção sistemática de Estado, também, teve sua tarefa de campanha ideológica. A política cultural surge em inícios do século XX, na União Soviética, integrando as planificações econômicas, sociais e educacionais.

Para Certeau (1995, p. 195), “qualifica-se de política cultural um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundos princípios ou critérios explícitos”.

De modo geral, Cunha, no *Dicionário “A Linguagem da Cultura”* (2003), descreve Política Cultural como:

o conjunto de intervenções dos poderes públicos sobre as atividades artístico-intelectuais ou genericamente simbólicas de uma sociedade. [...] Abrange o arcabouço jurídico de tributos e incidentes, de incentivos e proteção a bens e atividades, quanto de maneira mais concreta, a ação cultural do Estado (p. 15)

No verbete do *Dicionário Crítico de Política Cultural*, citado, organizado por Coelho (1997), Política Cultural é

uma ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (p. 293).

Ao conceito apresentado por Coelho (1997), que, de certa forma, se assemelha ao de Cunha (2003 p.5), Barbalho (2005, p. 36) aponta críticas, destacando que política cultural não deve ser entendida como uma ciência específica, mas, ao contrário, e parecendo concordar com reflexões já apontadas por outros autores, defende política cultural como um objeto de estudo e de confluências das áreas.

Ao usar “organização das estruturas culturais” parece que Coelho(1997), segundo Barbalho(2005), está identificando Política Cultural com gestão cultural. Para Barbalho, a organização da cultura deveria ser entendida como princípios, meios e fins norteadores da ação. E gestão, é organizar os meios disponíveis para a execução destes princípios e fins, e assim, a gestão já faz parte da Política Cultural.

Do mesmo modo, o autor critica Coelho (1997) em relação à expressão “estrutura” que, para Barbalho, parece

situar a política cultural em um âmbito objetivista da cultura, ou melhor, da cultura organizada ou estruturada. Entendido assim, o conceito não contemplaria o fluxo dos símbolos significantes ou dos sistemas de significações que não se materializassem em programas de iniciativas ou intervenções no campo cultural. (2005, p. 6)

Barbalho observa, ainda, que a perspectiva apresentada por Coelho (1997) de um “programa de intervenções... com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”, faz que se esqueçam das divergências, consensos, conflitos que atuam nas propostas, conceitos, práticas, representações e

imaginários do campo cultural. Barbalho responde ao citar Jim Mc.Guigam: política cultural envolve “conflitos de idéias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de bens simbólicos” (Mc Guigam, 1996, p.1, apud Barbalho 2005, p.36).¹⁰ A política cultural, diz Barbalho (2005), “não pode se limitar a uma simples tarefa administrativa e [...] os programas de intervenções e os conjuntos de iniciativas não se dão de forma consensual, mas resultam de uma relação de forças culturais e políticas (p. 36). De certa forma, é com isso que se compartilha, a seguir, no mosaico já citado, construído inicialmente com pedras portuguesas.

1.2 Das Políticas Culturais no Brasil

1.2.1 Da vida cultural para a Corte Portuguesa ao nascimento das Instituições para a Nacionalidade no Império: O início do investimento cultural no Brasil

O investimento cultural inicia no Brasil, de forma paternalista e patrimonialista, a partir das iniciativas da Corte Portuguesa, em especial de Dom João VI, que quer criar uma vida cultural na Colônia brasileira. Seu objetivo era transformar a Colônia em Nação e estabelecer condições habitáveis para a família real. Com a elevação do Brasil à condição de Reino Unido a Portugal, entre outras instituições, foram criadas, em 1808, a Imprensa Nacional e a Capela Real; e, em sequência, em 1811, a Biblioteca Nacional; em 1813, o Teatro Real de São Carlos; e, em 1818, o Museu Real (atual Museu Nacional).

No campo das Artes Plásticas, o primeiro investimento de D. João VI se caracterizou na busca de um grupo de artistas franceses que aqui chegaram em 1816, constituindo a célebre Missão Francesa. O grupo de artistas franceses seria encarregado de constituir a I Escola de Belas Artes no Brasil (Escola Real de Ciências, Artes e Ofício), o que ocorreu somente dez anos depois, em 1826, com a titulação de Academia Imperial de Belas Artes. Entre os artistas destacam-se:

¹⁰ Cf. Obra citada por Barbalho: - MCGUIGAM *Culture and the public sphere*. London and New York: Routedlege 1996.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848); e Nicolas-Antonine Taunay (1775-1830). A estética neoclássica imposta por decreto de D. João VI, e aplicada pela Missão Francesa, para Duarte Jr. (1981, p.109), substituiu a única linguagem genuinamente brasileira, nosso barroco-rococó, além de significar um coroamento de uma nova concepção de arte, ligada ao mundo aristocrático e de interesses seculares, e que só poderia ser apreendida em academias. O preconceito relativo à atividade manual, atividade entendida pela cultura portuguesa como uma atividade que deveria ser realizada pelos escravos, a compreensão das artes plásticas como acessório possibilitaram uma maior valorização da linguagem da Literatura e, assim, mais dos poetas e escritores como artistas do que quaisquer outro, de outro campo estético. O neoclassicismo imposto e tardio da Missão Francesa, entre outros fatores deste período histórico, mantém, ainda hoje, ecos do afastamento das classes populares com relação às artes plásticas (Dorneles 2001, p. 25).

Para Dória (2003, p. 17), diferente do governo Espanhol, que em suas partes de terra americana, abriu universidades e permitia a circulação de livros e criou instituições artísticas, Portugal até a elevação do Brasil de colônia a Reino Unido, em 1808, não investiu em formação cultural e não permitiu nenhum tipo de apoio privado. O poder imperial era ausente, e a falta de opção de política cultural se identificava com o mesmo modelo de colonização nas terras brasileiras.

No período imperial, podem-se destacar, entre instituições relevantes à construção de uma ideia de cultura nacional: o Colégio Dom Pedro II em 1837; a fundação da Opera Nacional, em 1857; e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB, criado em 1838. Na história da política pública em investimento na área da cultura, Cesnik e Beltrame (2005, p. 149) nos apresentam que de 1808 a 1929, a cultura de Estado era uma cultura de Balcão. E Dória (2003, p. 16) destaca que na tradição ibero-americana que nos toca, confere à cultura uma dimensão nitidamente patrimonialista, “onde num país de escravos e analfabetos [...] o que é perceptível já na ideia de que a primeira instituição cultural deva se formar em torno de um acervo de livros”.

Meira¹¹ e Gazzinelli (2006, p. 11) apontam que iniciativas de parcerias entre a Federação e os Estados, no que diz respeito à colaboração da promoção e preservação cultural e das institucionalidades para implementação de um desenvolvimento sistêmico, já existiam no período imperial. Destacam os autores que, iniciativas de criação dos museus, como: Museu Paraense de História Natural e Etnografia (Museu Goeldi); Museu Paulista; e Museu Paranaense acompanhavam, nas suas respectivas Províncias, o mesmo ideal enciclopedista da Corte portuguesa.

Embora nesse período o Estado una Educação e Cultura em um projeto original de política para o desenvolvimento, havia restrições para o fomento de determinadas áreas culturais e uma extrema relação paternalista com outras, centrada na figura do artista (Cesnick e Beltrame, 2005 p.150). Destacam-se: Carlos Gomes na música; Vitor Meirelles e Pedro Américo, nas Artes Plásticas, cujas obras procuravam fixar a história oficial da Nação. Como bolsistas do governo para estudar na Europa foram beneficiados pela política de mecenato.

O maestro de Campinas Carlos Gomes, quando começou a brilhar, ganhou do Estado uma viagem para a Europa e brilhou nos palcos do *La Scala* de Milão, para o orgulho do imperador. Machado de Assis era promissor escritor, e portanto ganhou um emprego público. Áreas culturais como a fotografia e teatro, no entanto não podiam ser entendidas como cultura já que eram vistas como 'reprodução técnica e manifestação do entretenimento'. A dramaturgia era um ponto de relutância do governo federal. Na capital, a produção de teatro era privada, com teatros alugados por temporadas. Nessa época, um importante suporte para os dramaturgos foi o financiamento dos governos estaduais, que não possuíam uma visão tão preconceituosa (p.150).

Nesse período, também, toda a elite estava vinculada ao Estado. Como aponta Barbalho (2009), a concepção de cultura durante o Império era reduzida ao saber formal e erudito. Nessa perspectiva, só possuíam cultura, basicamente, os setores abastados da sociedade brasileira. A grande maioria da população era de pessoas "sem cultura", como também "sem emprego", "sem direitos políticos". Mesmo quando os pensadores românticos buscam na cultura das camadas

¹¹ Marcio Meira – Primeiro secretário da Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil – Governo Lula.

subalternas e populares um substrato da identidade nacional, a perspectiva foi sempre a erudita. No Império, não há investimento privado em cultura, há, sim, do Estado. Historicamente, a vocação do investimento cultural é do Estado.

Sabe-se que até a reforma do Marquês de Pombal, a educação no Brasil era realizada, principalmente, por jesuítas. As aulas régias, proposta por Pombal, eram espalhadas pelas vilas, sem um calendário oficial e muito menos uma organização mínima de periodicidade, mas destaca-se que a formação cultural no Brasil se caracterizou, neste período, por uma geração de brasileiros que vão estudar em Coimbra.

O período do Império, para alguns autores, se apresenta como um momento favorável às artes, já que foram criados diferentes instrumentos para o desenvolvimento de conhecimento. Entre estes, destaca-se o já citado Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB, criado em 1838, que, segundo Barbalho (p. 18), teve um papel importante no que diz respeito a um estímulo à pesquisa e à vida intelectual, bem como de mediação entre os intelectuais e o governo, pois era frequentado regularmente pelo próprio Imperador, e buscava-se elaborar a identidade nacional a partir da fixação da história, da etnografia e da geografia do País.

A partir de 1830, surge o “princípio de nacionalidade”. Idealizado pelos alemães, o principio defendia quando poderia haver ou não um Estado-Nação. O “princípio de nacionalidade” surge na busca de países, como EUA, Alemanha e Brasil, para proteger suas economias de um país poderoso mais forte. Dimensão territorial, população numerosa, expansão de fronteiras eram os princípios definidores da Nação como Estado. Mas eram necessários elementos que justificassem a conquista expansionista e dessem uma identidade para formar uma unidade (Chauí, 2006b, p. 15). Nesse sentido, a necessidade de contar com uma elite cultural que fornecesse uma unidade linguística era fundamental. O IHGB ajudou a “conformar a imaginação territorial do Brasil” (Moraes, 2008, p. 118).

Território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas artes foram os elementos principais do “caráter nacional”, entendido como disposição natural de um povo e sua expressão cultural. Como observa Perry Anderson, “o conceito de caráter é em princípio compreensivo, cobrindo todos os traços de um indivíduo ou grupo; ele é auto-suficiente, não necessitando de referência externa para sua definição; e é mutável, permitindo modificações parciais ou gerais” (Chauí, 2006, p. 21).

Para Dória (2003), o passo mais importante em direção ao envolvimento do poder com a cultura no Império foi a formação do IHGB. Esta instituição, segundo o autor, permitiu o reconhecimento dos brasileiros pelos conteúdos simbólicos da Nação, “iluminados pela visão erudita do Imperador” (p.34).

O IHGB organizou-se nacionalmente pela fundação de congêneres nas províncias e acolheu inscrições de sócios de toda a parte, sempre com o fito de armar uma rede capilar capaz de reunir documentos e registros de fatos que poderiam ser celebrados como “nossos”. A consolidação desta visão se deu na monumental obra de Francisco Adolfo de Varnhagen,¹² significativamente intitulada *História Geral do Brasil antes da Independência de Portugal*. A visão romântica que presidiu a construção deste edifício pôs em relevo, entre outros conteúdos, as culturas indígenas (especialmente línguas e costumes) e a vertente colonizadora (européia), silenciando sobre o negro. Além dessa atividade, as artes plásticas e as ciências também foram submetidas a estratégias de “interiorização” e começaram a gerar instituições específicas (p.34).

Para Chauí (2006), o IHGB deveria “instaurar o semióforo ‘Brasil’, oferecendo ao país independente de um passado glorioso e um futuro promissor, com o que legitimaria o poder do imperador”.

¹² Historiador e ensaísta. Francisco Adolfo de Varnhagen nasceu em São João de Ipanema (SP), em 17 de fevereiro de 1816. Publicou em 1838 um ensaio intitulado *Notícia do Brasil*. Colaborou em *O Panorama*. Divulgou as primeiras pesquisas sobre a época do Descobrimento do Brasil, em *O Diário de Navegação*, de Pero Lopes de Sousa. Foi sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 18 de julho de 1840, e ocupou os cargos de 1º Secretário e de Diretor da "Revista" da entidade. Foi nomeado adido, à ligação do Brasil em Lisboa, em 1841, sendo incumbido de pesquisar documentos sobre a História e a Legislação referentes ao nosso país. Retornou à carreira de diplomata em 1854 e editou a *História Geral do Brasil*. Foi agraciado pelo governo imperial com os títulos de Barão e Visconde de Porto Seguro, em 1874. Morreu em Viena (Áustria), em 26 de junho de 1878. Foi o patrono da Cadeira nº 39 da Academia Brasileira de Letras (Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/redememoria/bio-franciscoadolfo.html> acesso 12/01/2010).

Como instituto *geográfico*, era sua atribuição o reconhecimento e a localização dos acidentes geográficos, vilas, cidades e portos, conhecendo e engrandecendo a natureza brasileira e definindo suas fronteiras. Como instituto *histórico*, cabia-lhe imortalizar os feitos memoráveis de seus grandes homens, coletar e publicar documentos relevantes, incentivar os estudos históricos no Brasil e manter relações com seus congêneres internacionais (p.50)

Semióforos é, entre tantos, coisas providas de significação ou de valor simbólico. “Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação” (p.120). “O poder político necessitava construir um Semióforo fundamental, aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Esse semióforo matriz é a nação” (p. 14).

Por meio da intelligentsia (ou dos seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto de culto integrador da sociedade una e indivisa (p,14).

Moraes (2008, p. 117) esclarece que, a partir dos meados do século XIX, no Brasil ampliava-se a difusão do discurso geográfico e iniciava-se um processo de institucionalização do mesmo, que se efetivou, segundo o autor, nas primeiras décadas republicanas. Diferente da Europa, o desenvolvimento do campo disciplinar da geografia se institucionalizou a partir da concepção de “sociedade geográfica” e não como cátedras, comum nas universidades européias.

O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro apresentava-se como representante da Ilustração nos trópicos, expressão da monarquia ilustrada, que tinha como missão, levar a civilização aos sertões, incorporando as terras brasileiras no cenário das nações civilizadas. Para tanto tinha em sua pauta de atuação a elaboração da história e da geografia do Brasil a serem construídas segundo os padrões de excelência vigentes nos centros europeus. (p. 118)

Com este propósito, o Instituto auxiliou na busca e levantamentos de dados históricos; lançou concursos de pesquisas; reuniu documentos e acervos; promoveu expedições exploratórias, e contribuiu para a constituição de coleções faunísticas, mineralógicas, botânicas; e registrou localizações de acidentes de relevo e bacias hidrográficas. Foi pioneiro nas publicações de mapas sobre o

território e uma série de modelos de difusão e socialização dos conhecimentos construídos.

A *Revista do IHGB* mantém sua publicação há mais de 170 anos. Em 25 de março 2009, O Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC aprovou Moção de Congratulações assinada pelo Ministro da Cultura Juca Ferreira, que parabeniza o IGHB pela importância da *Revista* e o papel da instituição para a cultura brasileira. Destaca o Ministro que “poucos periódicos no mundo atingiram esta marca e podem exibir um acervo tão amplo de documentos, interpretações, autores e temas”, e deseja que o periódico continue desenvolvendo o seu papel, no sentido “de recuperar, investigar, valorizar e difundir o conhecimento geográfico e histórico sobre o Brasil”¹³.

Ainda no fim do Império, o Folclore surge como um novo campo de conhecimento. Dória (2003) destaca a importância da obra de Sylvio Romero¹⁴ e Capistrano de Abreu,¹⁵ pesquisadores e autores que buscaram registrar as

¹³ www.cultura.gov.br (acesso 23/01/2010)

¹⁴ Sílvio Romero (S. Vasconcelos da Silveira Ramos R.), crítico, ensaísta, folclorista, polemista, professor e historiador da literatura brasileira, nasceu em Lagarto, SE, em 21 de abril de 1851, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de julho de 1914. Convidado a comparecer à sessão de instalação da Academia Brasileira de Letras, em 28 de janeiro de 1897 fundou a Cadeira n. 17, escolhendo como patrono Hipólito da Costa. Foi um pesquisador bibliográfico e preocupou-se, sobretudo, com o levantamento sociológico em torno de autor e obra. Sua força estava nas ideias de âmbito geral e no profundo sentido de brasilidade que imprimia em tudo que escrevia. A sua contribuição à historiografia literária brasileira é uma das mais importantes de seu tempo. Era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e de diversas outras associações literárias. Entre algumas obras, destacam-se: *Interpretação filosófica dos fatos históricos, tese* (1880); *Introdução à história da literatura brasileira* (1882); *O naturalismo em literatura* (1882); *Contos populares do Brasil* (1885); *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888); *Etnografia brasileira* (1888); *História da literatura brasileira*; *A história do Brasil ensinada pela biografia de seus heróis, didática* (1890); *Parlamentarismo e presidencialismo na República Cartas ao conselheiro Rui Barbosa* (1893) (www.academia.org.br – acesso 26/01/2010).

¹⁵ Historiador, João Capistrano Honório de Abreu nasceu na cidade de Maranguape, em 25 de outubro de 1853. Em Fortaleza, foi um dos fundadores da Academia Francesa, órgão de cultura e debates, progressista e anticlerical, que durou de 1872 a 1875. Em 1879, foi nomeado oficial da Biblioteca Nacional. Lecionou Corografia e História do Brasil no Colégio Pedro II, nomeado por concurso em que apresentou tese sobre *O descobrimento do Brasil e o seu desenvolvimento no século XVI*. Eleito para a Academia Brasileira de Letras, recusou-se a tomar posse. Dedicou-se ao estudo da história colonial brasileira, elaborando uma teoria da literatura nacional, tendo por base os conceitos de clima, terra e raça, que reproduzia os clichês típicos do colonialismo europeu acerca dos trópicos, invertendo, todavia, o mito pré-romântico do «bom selvagem». Morreu no Rio

“manifestações espontâneas” e “história do povo” (p. 36). Chauí (2006 p. 49) destaca as contradições de Romero, inspirado no naturalismo evolucionista e no positivismo, o autor,

oscila entre os determinismos geográficos e histórico, responsáveis pela fraqueza e os defeitos do caráter nacional, e o sentimento de que a própria natureza compensa seus malfeitos e que o embranquecimento da raça corrigirá o determinismo histórico. Na verdade a contradição é mais funda e explica algo paradoxal, isto é a diferença de tom nos escritos de Romero para as elites letradas e seus livros dirigidos à escola e infância, como parte das campanhas civilizatórias realizadas pela República. Se nos primeiros, prevalece o pessimismo cientificista quanto as possibilidades de progresso de um país tropical e mestiço, no segundo prevalece o otimismo nacionalista na construção de uma nova civilização. A contradição, na verdade, nasce da combinação de suas interpretações que se excluem: a que vem do cientificismo naturalista evolucionista e positivista-e corresponde ao período em que a nacionalidade é definida pela *intelligentisia* pequeno burguesa européia segundo os critérios do determinismo científico, e do “espírito do povo”, determinado pela raça e pela língua- e que vem da tradição historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que sob a influencia da escola alemã, trabalha com o “princípio de nacionalidade” e definida pelo território e pela demografia – tradição cuja a sùmula é, exatamente, o livro de Afonso Celso , que foi presidente do Instituto. (p. 50)

De modo geral, na literatura sobre o tema, percebe-se que alguns autores indicam que a questão da relação entre cultura e política no Brasil começou a se tornar clara, a partir do advento da República, embora destaquem que, nas primeiras duas décadas da República, não havia inovações.

Barbalho (2009, p. 4) não vê nas atitudes ilustradas e de mecenato de D. Pedro II a inauguração de uma política cultural nacional. O que, também, não viria ocorrer na primeira República. Segundo o autor, aquela construção institucional tímida, iniciada ainda com D. João VI e com D. Pedro II, foi despotencializada na República.

A apatia registrada pelo poder público na cultura não correspondia ao movimento das idéias que os primeiros anos de governo republicano proporcionou. A transição de um regime ao outro, em especial na cidade do Rio de Janeiro, centro econômico, político e cultural do país, foi marcado por febris transformações. Além da circulação de diversos ideários, alguns vindos do período anterior como o liberalismo e o

de Janeiro, aos 74 anos, em 13 de agosto de 1927 (Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/redememoria/bio-capistranoabreu.html>).

positivismo, outros impulsionados ou mesmo recém-chegados na República, como o socialismo e o anarquismo, José Murilo de Carvalho (1991) aponta que mais importante teria sido “uma nova atitude dos intelectuais em relação à política”, expressa no apoio do mundo das letras ao novo governo (p.4).

1.2.2 Modernismo, Anarquismo e Socialismo: Fluências mobilizadoras de novos valores estéticos e políticos, na ausência de fomento cultural do Estado na República

A realidade dos primeiros anos republicanos se caracterizava por uma população rural miserável, ex-escravos marginalizados, uma classe média tímida e provinciana, e no comando do País uma elite governante, pouco preocupada com o destino desta condição social.

O período da Velha Primeira República, porém, como destaca Barbalho (2007, p. 2), caracterizava-se no campo do fomento cultural, em parte, por “um excipiente mercado de bens simbólicos”, mais como um período de “forte dependência de nossos artistas e pensadores em relação aos aparelhos estatais (raramente ligados a questões culturais), cargos no funcionalismo público que permitia a sua sobrevivência material”.

O Brasil passava por transformações com sua inserção no capitalismo internacional, e na política cultural da época prevalecia o que vinha de fora. A produção intelectual, de modo geral, era distante de um projeto de Nação. Os mais críticos do período, segundo os pesquisadores, optaram pela literatura como uma forma de denúncia. Destacam-se inicialmente Euclides da Cunha e Lima Barreto, mais tarde, Monteiro Lobato.

Na década de 1920, a República enfrenta desgastes em razão da Primeira Guerra Mundial, prejudicando, no campo econômico, nosso maior produto - a agricultura de exportação. Aumenta a população urbana com o êxodo rural. A classe operária se torna mais atuante e a classe média perde sua timidez. O movimento anarquista destaca-se, nas referências pesquisadas, como um colaborador, no que diz respeito ao enriquecimento do meio cultural, por meio de

sua imprensa libertária, peças de teatro e livros com uma circulação e difusão mais acessível.

Em 1922, funda-se o Partido Comunista Brasileiro-PCB, e há movimentos artísticos com o objetivo de diminuir as distâncias culturais, como o Movimento tardio Modernista Brasileiro.

Mario de Andrade e Astrojildo Pereira são apontados como intelectuais de destaque neste período, por alguns autores. Mario de Andrade, idealizador do Movimento Modernista Brasileiro junto com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Plínio Salgado entre outros, inspirados nos movimentos estéticos e artísticos europeus, realizaram a Semana de Arte Moderna. A conhecida “Semana de 22”, embora buscasse fomentar um novo dinamismo cultural no País, também foi uma tentativa de incluir a produção artística brasileira no circuito cultural europeu.

A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subrdinar-se a imposições de forças, interesses e fins extrínsecos. Ela recusa-se a ser a serva da religião, do Estado, das igrejas, do rei dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos. Conquistada a sua independência em uma relação ao mundo exterior, resolutamente hostil à sua apresentação naturalista das coisas, deixando à fotografia a função de documentar e copiar a realidade aparente do mundo exterior, concentrada no seu esforço a pura abstração criadora, ela se afasta cada vez mais das clássicas plagias do Mediterrâneo. E a medida que dali se afasta, aproxima-se dos povos estranhos, alheio ao ideal greco-romano. É hora da abertura das fronteiras, por bem ou por mal, dos povos do mundo inteiro às mercadorias capitais e exploradores e desbravadores europeus, das riquezas nativas dos povos africanos, americanos, oceânicos, asiáticos e da grande expansão colonial, do imperialismo moderno. O europeu começa a desprovidenciar-se e admitir que fora da Europa pode haver outras culturas de apreço. (Arantes, 1998, p. 139)

O primitivismo foi a porta de entrada pela qual o movimento modernista e apresentaram sua carta de naturalização brasileira (p. 149). O objetivo do Movimento Modernista Brasileiro era romper com os ideais naturalistas e neoclássico, tradicionais da arte brasileira, tão bem representada até então por Vitor Meireles, Almeida Junior e Rodolfo Almoedo entre outros. Formado por intelectuais, poetas e artistas que acreditavam na sua capacidade de romper com

a arte burguesa vigente, com a colonização cultural do Brasil e necessidade de revolucionar a arte para revolucionar a sociedade.

O valor universal da cultura europeia era o padrão para as outras nações. E o modernismo brasileiro, percebendo que sua forma de mediação desta inserção não foi possível pela sua primeira tentativa que se utilizou da apropriação e incorporação das linguagens artísticas considerada modernas, bem expressa na perspectiva da Semana de Arte Moderna de 22, buscou na segunda fase, considerada por Jardim (2005) a partir de 1924, uma nova fase de mediação, que na perspectiva de Mario de Andrade, era o caráter específico da cultura nacional, baseada no folclore e na cultura popular, que possibilitava o Brasil “concorrer a partir de sua parte singular e individualizada” (INSOJA 1968, apud JARDIM 2005, p. 89) para atingir a participação pretendida. “O modernismo artístico e literário [...] precisou referir a figura da diversidade a uma ordem unitária” (p.90).

O movimento Pau Brasil se dissolveu em duas correntes, das quais, segundo Mario Pedrosa, uma se tornou “mera expressividade anedótica [...] uma academia de conceitos, fórmulas estereotipadas, uma ideologia de consumo”. A outra, o crítico de arte classificou como uma “pura vivência psíquica e de alta vitalidade espiritual e artística”, e destacou Tarsila e Oswald como seus maiores representantes (p.90).

Mario de Andrade, em 1937, diz que o “Modernismo foi a atualização da inteligência brasileira” (Amaral, 1984, p. 107). Em 1942, Mario de Andrade se apresentou com outro posicionamento dizendo que os modernistas não deveriam ser exemplo pra ninguém, que o movimento que fizeram era para ser contra a burguesia, mas acabou para a mesma burguesia (Amaral, 1998, p. 107), e convoca os jovens a não ver a multidão passar, ao contrário, devem sim caminhar junto com as multidões (p. 22). Patrícia Galvão (Pagú), em 1948, referiu-se ao movimento “como reflexo provinciano do maior movimento de revisão nas artes que se produziu no mundo e na história” (Instituto Goethe, 1995, p. 9-11).

Apesar das críticas, Mario Pedrosa compreendia que o primeiro passo era valorizar uma linguagem brasileira para provocar, talvez, uma revolução cultural.

Pela primeira vez neste Brasil pachorrento, inerte, que, no entanto começava a esboçar-se sob a desintegração da velha economia feudal e cafeeira, um punhado de jovens se levanta contra a modorra e clama que não somente no domínio dos interessados da política os homens tem motivo de luta, de abrigar. A arte é cada vez mais em nossos dias, uma atividade digna de por ela os homens, os melhores entre eles, lutarem e se sacrificarem (p.22).

Nesse período, o ensino da arte continuava na sua lógica copista e utilitarista. É somente mais à frente, que vemos a influência da Semana de Arte Moderna no ensino da arte, provocando um olhar mais aberto para a espontaneidade infantil, estimulando a compreensão de sua capacidade “liberação de fatores emocionais e a expressão de experiências” (Duarte JR, 1981, p. 114). Um aspecto relevante dessa renovação foi que a arte para crianças deixou de ser vista como uma preparação moral. Ampliou-se aqui a tentativa de associar a jovem psicologia aos desenhos infantis (Dorneles 2001, p. 27).

Astrojildo Pereira, mais ligado às questões operárias, foi um dos fundadores do PCB em parceria com Otávio Brandão, Paulo de Lacerda e Cristiano Cordeiros, entre outros. Liderança do movimento operário brasileiro, de anarquista à comunista, foi uma referência neste período, no que diz respeito à divulgação da obra marxista no Brasil e sua influência na construção de um marxismo nacional. Há quem diga que ele foi influente na formação de Prestes, e não se pode esquecer da Coluna Prestes, em 1924: momento importante da história brasileira no que diz respeito á efervescência do movimento popular. Entre 1920 e 1930, Astrojildo publica em revistas, como: *Revista Nova*, onde Mario de Andrade é um dos colaboradores; no tablóide *Homem do Povo*, editado por Oswald de Andrade e Pagú; e na revista *Tempo*, de Miguel Costa. Sua produção literária neste período se identificava com a estética realista. A estética realista era, também, identificada como “literatura proletária” ou “romance proletário”, e se aproximava da linguagem do realismo socialista.

Com a idéia do socialismo e a revolução comunista, surge uma proposta de arte que fosse promotora dos ideais socialistas. Os temas vinculam à vida real, ao dia-dia do povo, sobretudo do proletariado. Esta linguagem estética foi muito utilizada na ditadura soviética como forma de expressão artística. Na América Latina, artistas vinculados aos ideais socialistas transformaram este tipo de linguagem sentido para uma arte social. (Dorneles 2001, p. 46)

Uma das primeiras obras neste estilo é do engenheiro mecânico Juvêncio Campos. Publicada em 1931, o romance *Gororoba*, relatava sua experiência como técnica da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Pagú em 1933, filiada ao partido comunista, publica *Parque Industrial*, onde descreve a luta dos operários. Oswald de Andrade também teve sua participação nesta corrente literária, publicando 1934 *A escada vermelha*; *A revolução melancólica*, em 1943; e *Chão*, em 1945. Ranulfo Prata, em 1937, relata a vida dos trabalhadores do porto de Santos em *Navios Iluminados*, e Jorge Amado inicia sua vasta descrição da vida das populações pobres no campo e na cidade. Publica *Cacau*, em 1933; *Suor*, em 1934; *Jubiabá*, em 1936; e *Capitães de areia*, em 1937. Em 1942, publicada livro *O Cavaleiro da Esperança*, uma biografia de Prestes.

No Brasil é a partir da década de 1930, no campo das artes plásticas, que a linguagem do realismo socialista se destaca nas obras de Portinari e Di Cavalcanti. O trabalho mais sistemático e organizado, no que diz respeito a uma militância política, se encontrava nos Clubes de Gravura e seus artistas, como Vasco Pardo, Scliar, Chico Stoknger, Paulo Werneck, entre outros. É importante destacar que estes artistas se identificaram inicialmente com os trabalhos de Rivera e Orozco, muralistas mexicanos que acreditam que através da interferência de murais, a arte poderia sensibilizar o povo no que se refere à reflexão para uma revolução proletária. Organizados, os mexicanos criaram o primeiro sindicato de artistas em 1922. Os Clubes de Gravura, que se caracterizavam por tiragem de imagens com cenas da condição de vida do povo brasileiro; reproduzidas, geralmente, pela xilogravura, ao mesmo tempo em que serviam para ilustrar os panfletos políticos, eram vendidas para um círculo de amigos que garantiam financeiramente a sustentação dos jornais panfletários. O realismo foi muito defendido, no fim dos anos 40, pelos artistas que acreditavam

que o abstracionismo, corrente estética que se aproximava da arte brasileira fosse uma intervenção estrangeira.

1.2.3 Era Vargas: Modernistas E Comunistas a Serviço da Institucionalização das novas formas de Administração Cultural e do Popular em Nacional

Dia 3 de novembro de 1930, Getúlio toma posse de seu governo provisório (de 1930 a 1934). Um dos seus primeiros atos e marco inicial da política cultural do País foi a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 14 de novembro do mesmo ano. A busca de integração de uma política nacional e uma tendência à diversificação cultural beneficiou as mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros, aspirações já formuladas nos anos 20, que potencializaram a qualidade do livro e o mercado editorial brasileiro.

O governo de Minas Gerais teve participação na Revolução de 30, Getúlio foi generoso e convidou os mineiros para assumirem o recém-ministério. O primeiro ministro foi Francisco Campos que, na década de 1920, já havia realizado a experiência pioneira no País, a de implementar os postulados da “Escola Nova” no estado de Minas, realizando a reforma de ensino primário e secundário, que havia chegado ao Brasil pela liderança de Anísio Teixeira e Fernando Azevedo. Em 16 de setembro de 1932, assume Washington Pires, outro mineiro a assumir a pasta. Mas é com Gustavo Capanema, igualmente representante de Minas Gerais, que assume como ministro em 25 de julho de 1934, que a política cultural de Getúlio tem um marco histórico no que diz respeito a este Ministério.

Ministro por um longo período, de 1934 a 1945, embora também reconhecida sua gestão, por uma política autoritária, característica do Estado Novo (1937 a 1945), fechou em 1939 a Universidade do Distrito Federal e desenvolveu uma dura ação repressiva, fechando as mais de duas mil escolas mantidas pelas colônias alemãs no sul do País, sobretudo depois de 1942, quando o Brasil rompeu relações com a Alemanha. Capanema promoveu a nacionalização do ensino, e é conhecido pelas grandes reformas que promoveu no campo da saúde pública e da cultura.

No campo da saúde, criou em 1937 o primeiro serviço de saúde pública de dimensão nacional, o Serviço Nacional de Febre Amarela. Em 1939, o Serviço de Malária do Nordeste. Hospitais, colônias e asilos foram construídos para o tratamento de outras endemias, como a tuberculose e a lepra. A formação de técnicos surge em 1941, com Departamento Nacional de Saúde.

No campo da cultura, destaca-se a criação da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Definiu a política de preservação do patrimônio cultural do País, que culminou na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), concebido por Mário de Andrade e dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Criou o Instituto Nacional do Livro e a construção do edifício-sede do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, marco da moderna arquitetura brasileira, liderada por Lucio Costa, com intervenções de Le Corbusier e a participação do jovem arquiteto Oscar Niemeyer. Com painéis de autoria de Cândido Portinari, inaugurado em 03 de outubro de 1945, o Palácio da Cultura, hoje Palácio Capanema, tornou-se um marco da arquitetura brasileira e sua repercussão atravessou as fronteiras do País. Capanema tinha a intenção de “dotar ao seu ministério de uma face pública que sintetizasse o seu espírito de gestão”. [...] “Em longa exposição de motivos a Getúlio Vargas, em 1935, Capanema cunhava a marca de sua administração” (Lissoviski e Sá, 1996):

O “Ministério do Homem”. Aquele destinado a “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”. “A valorização” do homem era, no entender do ministro, um projeto cultural, “pois cultura significa a nítida e impressiva presença do homem”, “diante da natureza e das forças circundantes”, impondo a elas a sua vontade. Como instrumento de advento deste homem, destinado sobretudo a “viver pela nação, nela integrando de corpo e alma”, o Ministério da Educação e Saúde Pública deveria inclusive chamar-se Ministério da Cultura Nacional.(p. xi)

Vargas, que não se cercou apenas de “tenentes”, distribuiu postos de destaque nomeando vários intelectuais e criando órgão de destaque para atraí-los à sua participação no governo. Para a Escola Nacional de Belas Artes nomeou em 1930, o arquiteto Lucio Costa. Manuel Bandeira, em 1931, presidiu o Salão Nacional de Belas Artes. Para a pasta da Viação e Obras Públicas, Getúlio chamou em 1932 o escritor José Américo de Almeida. Carlos Drummond de Andrade foi convidado por Capanema para chefiar o seu gabinete. Capanema

recebeu também a colaboração de Mário de Andrade, que indicou Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, principal instituição de proteção dos bens culturais do País, concebido por Mario. Outros representantes da cultura nacional foram colaboradores de Capanema, destacam-se, aqui, Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Heitor Villa-Lobos. Intelectuais das mais diversas formações e correntes de pensamento, como modernistas, positivistas, integralistas, católicos e socialistas participaram desse entrelaçamento entre cultura e política que caracterizou os anos 30, ocupando cargos-chaves na burocracia do Estado. Apresentando-se como uma elite capaz de "salvar" o País, os intelectuais reinterpretaram o passado, buscaram captar a realidade brasileira e construíram vários retratos do Brasil.

A redefinição de conteúdos culturais e a institucionalização de novas formas de administração cultural são, para Dória (2003, p.35), o que fez nos anos 30 que se assistisse “a uma verdadeira revolução na relação do poder público com a cultura, lançando-se as bases da atividade moderna do Estado”.

Quanto à redefinição dos conteúdos culturais da nação, tem papel crucial a obra de Gilberto Freyre, de um lado, e de outro a dos modernistas de 22. Ele cristaliza a idéia de uma matriz tripartite de contribuições para a formação do povo brasileiro: os brancos (portugueses), os índios e os negros. Além disso, definiram um estilo como nosso: “o barroco brasileiro”. No tocante a institucionalização das formas de administração da cultura é o governo Vargas, no período ditatorial, que promove a mais importante inovação, pela ação de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde. (p. 36)

Para Dória (p. 16), nos anos 30, a contribuição de Mario de Andrade é decisiva para a ampliação dos campos culturais, nos quais o Estado se faz presente. Mario foi autor do projeto de decreto que criou a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E com o Decreto-Lei n. 25 de 30 de novembro de 1937, definiu a cultura para o moderno Estado brasileiro, estabelecendo que passava a existir um patrimônio artístico nacional, subdividido em arqueológico, etnográfico e paisagístico, livro histórico, Belas Artes e Artes Aplicadas (p. 36).

Durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foram implementadas o que se pode chamar de primeiras políticas públicas de cultura no

Brasil. Nesse período, foi tomada uma série de medidas, objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. O exemplo mais clássico dessa ação está na área de preservação do patrimônio material quando em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Desde a década de 1920, os intelectuais modernistas vinham realizando uma forte campanha em favor da preservação das cidades históricas, em especial daquelas pertencentes ao ciclo do ouro em Minas Gerais. Outras iniciativas federais do período são a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Em julho de 1938 foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura, composto por sete membros. (CALABRE, 2007b, p. 3)

Meira e Gazzinelli (2006, p. 11) destacam no período a importância dos Decreto 24.735 (14 de julho de 1934) e Decreto-Lei n. 25/1937, no que diz respeito ao fortalecimento de uma perspectiva de organização sistêmica entre entes federais e estaduais no campo das políticas culturais. O Decreto 24.735, que regulamentava o funcionamento do Museu Histórico Nacional – MHN, fundado em 1922, descreve que uma das funções do museu deveria ser o de buscar com os governos dos Estados um entendimento, a fim de uniformizar a legislação de proteção e conservação e ter responsabilidades locais na preservação de seus monumentos nacionais. Já o Decreto de 1937 é, para os autores, o primeiro marco normativo de considerável abrangência sobre a cultura brasileira. O Decreto-Lei 25 instituiu os quatro Livros de Tombo: *Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico*; *Livro de Tombo Histórico*; *Livro de Tombo das Belas Artes*; e *Livro de Tombo das Artes Aplicadas*. A cada livro de Tombo corresponderia um Museu, e conforme o anteprojeto do SPAN, criado por Mario de Andrade, haveria um Conselho de 25 membros e mais outras tantas Comissões Regionais de tombamento, conforme o número de Estados do Brasil, para o cuidado do Patrimônio Histórico e Artístico do País. O Decreto ainda propunha parceria com os Estados e a instituição de museus nacionais, estaduais e municipais.

Para os autores, a Lei 378 de janeiro de 1937 é importante referência da política cultural no País, porque é ela que, do ponto de vista institucional, mobilizou o primeiro ordenamento propositalmente sistêmico do fazer cultural do Estado brasileiro. Ela agrupava, sob a égide do então Departamento Nacional de

Educação, do então Ministério da Educação e Saúde, as instituições escolares e extra-escolares, existentes na época.

Entre elas:

- Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz;
- Biblioteca Nacional;
- Casa Rui Barbosa;
- Museu Histórico Nacional.

e as criadas no período, como:

- Instituto Nacional de Cinema Educativo;
- Instituto Cayru;
- SPHAN;
- Museu Nacional de Belas Artes;
- Comissão do Teatro Nacional; e
- Serviço de Radiodifusão Educativa.

Meira e Gazzinelli (2006) acreditam que é a Lei 378 que inspira a criação do Decreto-Lei 25, já que a Lei 378 surge do avanço da participação e mobilização política dos educadores brasileiros organizados nas Conferências Nacionais de Educação e pela Associação Brasileira de Educação (criada em 1924), que fizeram emergir deste processo o Manifesto da Escola-Nova, um marco da educação brasileira que, por sua vez, fez consolidar fóruns participativos no período, como o Conselho e a Conferência Nacional de Educação (p.14).

O Conselho Nacional de Cultura nunca foi empossado e nesta fase não há reconhecimento do trabalho artístico como um trabalho, a relação com a arte é a de manter relações de favor. Nos anos 30, com a Ditadura de Vargas, o Estado brasileiro passou por um processo de reforma administrativa, e inicia-se uma tentativa de programar políticas governamentais culturais, em alcance nacional e

em diversos setores (Calabre, 2007b, p. 4). É tempo de fortalecimento de indústrias culturais do campo do cinema, rádio, revistas e jornais e do “surgimento de nossas primeiras universidades, permitindo alguma independência aos nossos produtores simbólicos” (Barbalho, 2007, p. 2). A criação de equipamentos institucionais culturais serviu para fomentar e conduzir a produção cultural. Além das instituições já citadas, na ditadura de Vargas foram criados, também, o Instituto Nacional de Música; o Instituto Nacional do Livro; e a Oficialização da Campanha Nacional do Folclore.

Getúlio Vargas procura unir o País em torno do poder central, construir o sentimento de “brasilidade”. O objetivo era unir uma população dispersa em ideias comuns e elaborar uma visão do homem brasileiro (p. 2):

Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes “cultura” e “política” formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da “Nação”. Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional (p.2)

Apesar das divergências políticas, já que a maioria dos intelectuais que participou da ditadura de Vargas, no campo da Cultura se identificava com os ideais socialistas e comunistas, a prioridade era participar da construção da visão nacionalista. Naquele momento, o Estado necessitava destes intelectuais para teorizar a identidade nova que surgia com o Estado Novo de Vargas, e propagandeará-la. Nesse sentido, os modernistas que defendiam uma visão restauradora do passado, tanto na política quanto na arte, tinham um papel importante, já que a nova identidade nacional deveria ser um resgate ou valorização da cultura popular brasileira, entendida naquele momento como folclore.

A transformação do popular em nacional, no Estado Novo, era *Construir a Nação*. Dessa forma, o papel do Estado era intervir na cultura como elemento

dessa construção. Todos estes espaços criados dentro do governo para a atuação dos mais variados produtores culturais estavam inseridos na ótica do corporativismo getulista: ao Estado cabia decidir o quê e a quem conceder determinados benefícios (p. 3). O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado também neste período, organizado em departamentos estaduais, era responsável pela difusão de propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas.

Destaca Barbalho (2007) que, naquele período, era necessário romper com a imagem do povo brasileiro como indolente e preguiçoso. Os intelectuais do regime buscam na obra *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), uma referência, para fazer que aquilo, que antes era algo negativo, se parecesse positivo: a mestiçagem do povo brasileiro, embora estes ainda mantivessem certa continuidade com o passado e a tradição.

Freyre não escreve sua obra para atender às necessidades do regime, até porque não é possível restringir a força ideológica da sua obra ao período getulista. [...]. Mas o governo Vargas se aproveita da abertura teórica que a “ideologia da mestiçagem” possibilita, produzindo, com seu respaldo, um discurso contrário à “ineficiência inata” do povo (Barbalho 2007, p.3)

Surge a apologia ao homem brasileiro e à mestiçagem, sendo esta incorporada à nacionalidade. A apologia, segundo Barbalho, deve ser vista como um discurso maior e instrumento de legitimação do regime. A elevação da cultura popular mestiça eleva-a como símbolo nacional, mas o “popular” e o “folclore”, como destaca Barbalho (2007, p.4), que deve servir aqui como uma forma de “força” da união das diversidades regionais brasileira, são retirados do local onde são elaborados, “ocultando assim as relações sociais das quais é produto”.

Ortiz (2006), no livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1ª impressão: 1985), desafiou-se a compreender, a partir do olhar antropológico e sociológico, como a questão cultural se estrutura no interior de uma sociedade que buscava se reorganizar distintamente do passado, à medida que o capitalismo atingia novas formas de desenvolvimento. Para o autor, esta busca se

deu, principalmente, a partir da década de 1960, e questionava em que contexto significava a noção de cultura brasileira. Qual o significado de uma identidade ou de uma memória que se diziam nacional? As reflexões de Ortiz se deram em razão de as Ciências Sociais no Brasil e seus intelectuais terem se utilizado dos parâmetros de raça e meio como elemento epistemológico, desde o final do século XIX e início do século XX. A interpretação da história brasileira escrita neste período adquire sentido quando relacionada a estes dois conceitos-chave. A perspectiva das teorias raciais, baseadas no evolucionismo, reafirmava a “superioridade” da civilização europeia decorrentes das leis naturais que orientariam a história dos povos.

No capítulo “Da raça a cultura: a mestiçagem e o nacional”, o autor diz que a obra de Freyre ofereceu uma Carteira de Identidade ao povo brasileiro.

A ambigüidade da identidade de Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo econômico e social do país. Basta lembrarmos que nos anos 30 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como “preguiça”, “indolência”, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídos por uma ideologia do trabalho. Os cientistas políticos mostram, por exemplo, como esta ideologia nasceu na pedra do Estado Novo. O mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo Vargas, por exemplo, na ação que estabelece em direção à música popular. É justamente neste período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira. O que se assiste neste momento é na verdade uma transformação cultural profunda, pois se busca adequar as mentalidades às novas exigências de um Brasil “moderno”. (Ortiz 2006, p.43)

Ortiz ainda destaca que a ideologia do trabalho está ausente na obra de Freyre, mas que esta possibilitou enfrentar a questão nacional em novos termos, e permitiu aos brasileiros pensar positivamente de si próprio, embora houvesse oposição entre o pensador tradicional e um estado novo, e estas oposições não foram imediatamente reconhecidas como tal, estas foram harmonizadas na unicidade da identidade nacional. “A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor”.

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam [...]. O mito das três raças [...] não apenas encobre os conflitos raciais como possibilita todos se reconhecerem como nacionais. (p.44)

No debate intelectual e político dos anos 30 havia certa disputa sobre a matriz regional que pudesse expressar a melhor nacionalidade. Se Freyre identificava a sociedade nordestina, Cassiano Ricardo¹⁶ defendia o melhor modelo de democracia espelhado na cultura bandeirante com a sua publicação na década de 1940, de *Marcha para o Oeste*. Em 1941, Cassiano Ricardo inicia uma série de publicações na revista mensal *Cultura Política*, editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura, a partir do ensaio *O Estado Novo e seu sentido bandeirante*.

Sérgio Buarque de Holanda publica *Raízes do Brasil* em 1936, o autor ressaltava a necessidade de o País superar as raízes culturais portuguesas como condição para entrar na modernidade. A publicação *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Junior em 1936, de orientação marxista, enfatizava a participação das camadas populares na história nacional.

Em agosto de 1937 nasce a União Nacional dos Estudantes – UNE, que se organiza em congressos e inicia um processo de buscar articulação com outras forças progressistas da sociedade. Combateu as ideais nazifascistas do País, no período da Segunda Guerra Mundial, e participou ativamente da campanha “O Petróleo é Nosso”, em 1947. Em 1937 a população brasileira era de 43 milhões de habitantes, havia 421 instituições de nível superior, sendo que menos de 0,1% da população frequentavam a universidade. Esta elite intelectual foi cortejada pelas correntes políticas que disputavam o poder no Brasil: fascistas

¹⁶ Membro da Academia de Letras, na década de 30, dedica-se à pesquisa histórica. Defensor do Estado Novo assessorou Getúlio no Departamento de Imprensa e Propaganda, e mais tarde atuou no jornal *A Manhã*, de propriedade do governo. Foi censor, e ganhou fama e inimizados vetando a publicação de artigos assinados por escritores do porte de Mário de Andrade e Vinícius de Moraes, entre outros, alegando críticas veladas ou declaradas ao Estado e ao presidente. ([www.unicamp.br/siarq/sbh/Bertolli C F-SBH Cassiano Ricardo Confrontos Cultura Estado.pdf](http://www.unicamp.br/siarq/sbh/Bertolli_C_F-SBH_Cassiano_Ricardo_Confrontos_Cultura_Estado.pdf) acesso 10/01/2010).

e comunistas. Em 1938, Irun Santana, um dos fundadores da UNE, cria o Teatro Universitário que foi celeiro de grandes artistas como Nathalia Timberg e Sérgio Brito, entre outros (Tendler, 2007).

Em 1940 foi publicado o volume sobre a *Cultura Brasileira*, junto com o *Recenseamento Geral do Brasil*. Segundo Calabre (2005, p. 03), “o governo registrava a intenção de criar um órgão de pesquisa estatística específico para as áreas de educação e cultura”. A radiodifusão teve, também, atenção especial no governo Vargas, “o Decreto-Lei n. 21.111 de 1932 regulamentou o setor, normatizando, inclusive, como, as da veiculação de publicidade; da formação de técnicos; e da potência de equipamentos, entre outras. Na década de 1940, o número de emissoras de rádio cresceu em cerca de 100%. Cresciam e se consolidavam os meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão, a qual chegava ao Brasil em 1950 e, rapidamente, se popularizava (p.03).

Chauí (2006b) destaca que nem o Modernismo Cultural dos anos 20 e 30 e nem o Estado Novo (1937-1945) conseguiram romper com a lógica do semióforo do *verdeamarelismo* (p 35. grifo nosso), iniciado pela oligarquia agrária do Brasil, que pretendia no fim do Império e início da República garantir a identidade nacional baseada no potencial da natureza a ser explorada.

Embora com mudança de função, o que se observa é que foi necessário introduzir na cena política um novo personagem, que é o povo brasileiro. Os Modernistas criaram o *verdeamarelismo* como movimento cultural e político, chegando alguns a apoiar o nacionalismo da ditadura de Vargas. Num governo fascista e populista, o Estado utilizou-se de meios de comunicação para exaltar o patriotismo, o gosto pelas classes populares, a natureza e feitos gloriosos do passado. O programa de rádio a *Hora do Brasil* e a música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, são apontados pela autora, como uma referência de difusão e fomento de uma identidade nacional do período: “A ditadura de Vargas afirmava que o Brasil não estava nos modelos norte-americanos, mas no nacionalismo erguido nas tradições nacionais e sobre o nosso povo” (p.38). A obra de Gilberto

Freyre, paternalista segundo Chauí, é identificada pela autora com os “princípios de nacionalidade”, embora como ela própria lembre, estava-se também na época da “questão nacional”. Dessa forma, era o momento de manter a ideologia da mestiçagem, mas além de agregar o vangloriado papel do bandeirante ou sertanista desbravador do território, era necessário inserir outro herói, o “povo trabalhador”.

Em outras palavras, o verdeamarelismo, sob a “questão nacional” precisava incorporar a luta de classes e seu ideário, mas de modo tal que, ao admitir a existência da classe trabalhadora, possa imediatamente neutralizar os riscos da ação política de classe, o que é feito não só pela legislação trabalhista (inspirada no corporativismo da Itália fascista) e pela figura do governante como “pai dos pobres”, mas também por sua participação no “caráter nacional”, isto é, como membro da família brasileira, generosa, fraterna, honesta, ordeira e pacífica. O verdeamarelismo assegura que aqui não é lugar para luta de classe e sim para a cooperação e a colaboração entre o capital e o trabalho, sob direção e vigilância do Estado. (p. 38)

Dória (2003), ao dirigir nosso olhar a um passeio pelos textos constitucionais¹⁷ do Brasil, nos revela a ampliação do foco de atenção do Estado que requer novos conteúdos, para expressar a sua nacionalidade e de sua sociedade, que se torna mais complexa. “Em pouco mais de um século deixou de mirar apenas o livro para olhar seu autor, mais tarde, a história cristalizada nas variadas obras humanas, engendradas por brasileiros” (p. 33).

1.2.4 Entre as décadas de 1940 e 1960: Estado Regulamentador

Conforme apresenta Gruman (2008), em 16 de novembro de 1945, em Londres, foi adotada a Constituição da recém-criada Organização das Nações

¹⁷ Na Constituição Política do Império do Brasil (1824) artigo 179, conforme o autor, há uma maior conquista na liberdade intelectual. Na Constituição da República (1891) a liberdade de expressão soma-se ao direito do autor (26. Seção de Direitos). Na Constituição de 1934 rompe-se com a visão de cultura centrada na perspectiva do livro, ampliando para proteção de patrimônios naturais e históricos e favorecer o desenvolvimento das ciências, artes, letras e cultura em geral. O capítulo que trata da Educação e Cultura, na Constituição de 1937, nos Arts. 128 e 134 apontam o favorecimento e a fundação de instituições artísticas, científicas e de ensino, e o atentado contra os monumentos históricos e outros são contra o patrimônio nacional. A Constituição de 1946 garante o direito autoral, define que as ciências e as artes são livres, que o amparo à cultura é dever do Estado.

Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - UNESCO. Havia a pretensão de acabar com a arrogância etnocêntrica:

Em seu preâmbulo, fica clara a influência dos acontecimentos recentes da Segunda Guerra Mundial, quando se afirma que “a ignorância dos modos de vida uns dos outros tem sido uma causa comum, através da história da humanidade, de suspeita e desconfiança entre os povos do mundo, causando guerras” e que “a difusão da cultura, e a educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis para a dignidade do homem e constitui um dever sagrado que todas as nações devem preencher segundo o espírito de mútua assistência” (UNESCO, 1945, p.1). O propósito da organização era, e é, o alcance, através de relações educacionais, científicas e culturais entre os povos do mundo, da paz internacional e da compreensão mútua. (p. 174)

Calabre (2008) destaca que o estudo de políticas culturais é um objeto de interesse recente, e que há um número razoável de trabalhos, sobre as décadas de 1930 e 1940, que tratam da ação do Estado sobre a cultura, mas ressalta que, na maioria dos casos, as ações não são necessariamente tratadas como políticas culturais. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais, e um marco internacional foi a criação, em 1959, do Ministério de Assuntos Culturais da França.

Segundo Eduardo Nivón Bolán, a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. Um marco internacional na institucionalização do campo da cultura foi o da criação, em 1959, do Ministério de Assuntos Culturais da França, promovendo ações que se tornaram referência para diversos países ocidentais. Philippe Urfalino em um estudo sobre o que denomina de a “invenção da política cultural da França” chama a atenção para o fato de que a política cultural evolui a partir do somatório de ações dos segmentos administrativos, dos organismos em geral e dos meios artísticos interessados e que, de certa forma, os estudos de política cultural contribuem para a constituição de uma espécie de história da ideologia cultural do Estado (p. 1)

A proposta de resgate da dignidade humana, proposta por seu Primeiro Ministro, o escritor e militante político André Malraux, referenciava-se aos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. Para Coelho (2008,p. 7), o surgimento do Ministério da Cultura francês decorreu a afirmação da intervenção constante do Estado sobre a cidade de Paris, como o início de uma rede de

canais culturais que descentralizou e desconcentrou a produção e a distribuição da cultura. Lepage (2009, p. 35) enfatiza que a pasta de Malraux foi profundamente antipopular, já que a doutrina do ministério francês teria como “vocação difundir dentro e fora das fronteiras a grandeza nacional: a potência da França para o âmbito internacional, o poder simbólico do Estado para as regiões, a apologia da elite e do espírito francês”.

Calabre (2009b, p. 45) observa que, no período de 1946 a 1960, o Brasil viveu o processo de aceleração da produção industrial, o desenvolvimento urbano e a consolidação dos meios de comunicação de massa. Foi fraca a presença do Estado no campo da cultura. O que se fez, foi a manutenção e a regularização da estrutura anterior com suas instituições criadas no governo de Vargas.

Com o crescimento urbano industrial, Cabrale destaca que havia novas possibilidades de mercado de consumo, de forma diversa, também no campo da cultura. No campo do rádio registra-se um forte crescimento, de 1945 a 1950 amplia-se o número de emissoras, de 111 a 547, chegando a taxa de crescimento anual em quase 200%, em cinco anos. O Estado que havia regulado em 1932 a vinculação de publicidade em 10% do total da programação, em 1952 amplia para 20%. As grandes atrações são as radionovelas; os programas humorísticos e musicais; e o repórter Esso torna-se o meio de informação mais utilizado. “Foi tempo das Rainhas do Rádio - cujas maiores representantes eram as cantoras Marlene, Emilinha Borba e Ângela Maria – e o Rei da Voz Francisco Alves (p. 46).

Em 1960, o rádio era presente em 100% dos lares urbanos brasileiros. O projeto de um sistema radioeducativo, conforme a legislação de 1932, nunca foi implementado. Ao contrário, foi substituído por programas populares que atraíam anunciantes. Diferente das grandes empresas que possuíam uma rede de emissoras pelo País, as rádios educativas criadas por alguns estados brasileiros não mantinham uma articulação entre si (p.46).

O desenvolvimento na área cultural no âmbito da iniciativa privada, no Brasil, inicia-se por volta de 1945 e 1964. Surgem as instituições privadas

declaradas como públicas, que passam a receber subvenção do Governo Federal de maneira descontinuada, mas nada que poderia ser associado a uma política de financiamento. Entre as instituições destacam-se: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948); o Museu de Arte de São Paulo, criado em 1947 por Assis Chateaubriand, também, proprietário do grupo Diários Associados, de uma cadeia de emissoras de rádio do País e fundador da primeira cadeia de TV, a TUPI, em São Paulo. O Museu de Arte Moderna, em 1949 e a Bienal de Artes, em 1951, foram ambos criados pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho.

A produção cinematográfica se expande no pós-guerra. No Brasil, a produção se amplia com a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, imposta pelo governo em 1945 e em 1949, sendo neste último ano produzidos cerca de 20 filmes. Embora a Companhia Cinematográfica Vera Cruz tenha surgido em 1949, pretendendo produzir filmes no padrão de Hollywood, fechou suas portas em 1954.

Na década de 1950, a área teatral teve algumas regulamentações, como a instituição do Teatro Nacional de Comédia (TNC), em 1956, que tinha entre as suas atribuições promover espetáculos em todo o território nacional. Em 1958, instituiu-se a Companhia Nacional de Teatro que teve como uma de suas finalidades organizar, aprimorar e financiar a produção teatral do País; manter o TNC; e proceder à montagem de espetáculos. No mesmo ano ainda, foi aprovado o regimento do Serviço Nacional do Teatro que, com funções ampliadas, deveria: apoiar e estimular grupos amadores, profissionais; inventar e publicar obras estrangeiras e nacionais; promover intercâmbio em diferentes níveis – criação de cursos de teatro em escolas e universidades; formação técnica para os diferentes profissionais do teatro; e incentivar o desenvolvimento do teatro ambulante no Brasil. Segundo Calabre (2009b), as previsões de ações planejadas estiveram mais presente no campo da regulamentação do que das efetivações (p.50).

A autora aponta, também, mudanças no campo da cultura popular, já que em função de uma nova relação do Estado com o povo, a partir do regime democrático, provoca novas reflexões sobre o popular. Duas grandes vertentes

de interpretação surgem: a primeira de veia modernista, que até então era um conceito de referência com a valorização de uma identidade nacional do passado nas tradições populares; e a segunda apostava que o processo de desenvolvimento, baseado na urbanização e industrialização, deveria construir um novo povo brasileiro e, por isso, uma nova cultura popular (p.50).

Em 1937 surge a Sociedade de Etnografia e Folclore, que teve Mario de Andrade como presidente e como colaborador Claude Levi-Strauss. Com o Estado Novo as atividades foram reduzidas e Mario demitido. A preocupação em relação ao resgate das culturas populares, desde a década de 1930 com Mario de Andrade, é fortalecida na de 1940, a partir da criação de diferentes instituições que buscavam ampliar e preservar os estudos no campo do Folclore, mas que não tinham o papel de elaborar e implementar políticas públicas. Entre elas, destacam-se a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etiologia; o Instituto Brasileiro do Folclore; a Sociedade Brasileira do Folclore; e a Comissão Nacional do Folclore (CNFL) – ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBEC) do Ministério das Relações Exteriores (MRE), que, criado em 1946, foi responsável pela criação de diversas Comissões estaduais de Folclore. A Comissão era composta de estudiosos importantes, entre eles, Edison Carneiro; Mariza Lira; e Cecília Meireles, e foi responsável junto às Comissões estaduais de realizar o Iº Congresso Brasileiro de Folclore. Entre a Carta do Folclore Brasileiro, que concretizava as idéias de Mario de Andrade, o Congresso apontou como proposição a criação de um órgão federal responsável, dedicado à preservação do patrimônio folclórico e à proteção das artes populares. A iniciativa parece ter surgido com Juscelino Kubitscheck que anuncia no III Congresso Brasileiro de Folclore a criação de um grupo de trabalho para a preservação das artes populares. Em 1958 é instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), que fica subordinada ao Ministério de Educação e Cultura (p.52).

A segunda vertente de interpretação sobre o popular, que Calabre aponta a partir de Lúcia Lippi Oliveira (2007),¹⁸ “considerava o folclore como referente a

¹⁸ Cf. Obra citado por Calabre: Oliveira ,Lucia Lippi. Cultura e Identidade Nacional no Brasil do século XX. In: Gomes, Ângela de Castro et al.(coord.). *Direitos e Cidadania: memória, política e*

manifestações museificadas”. Para este grupo de intelectuais, do qual muitos estavam vinculados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), “folclore e cultura tinham significados antagônicos. Folclore significava tradição e cultura transformação. Desta forma, “a finalidade da cultura popular era fornecer consciência ao povo e ser um elemento transformador” (Calabre, 2009b, p. 53).

O presidente Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), seguindo em parte o modelo testado por Vargas, como nos aponta Prado (2008, p. 23), tratou de incentivar as comissões técnicas destinadas à realização de estudos e à formulação de políticas de planejamento econômico e social. É nesse contexto que surge o Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. A finalidade do ISEB era o estudo, o ensino e a divulgação das Ciências Sociais. Objetivava-se, também, que os dados e as categorias aí formuladas servissem para a análise e compreensão crítica do Brasil e pudessem contribuir para a promoção do desenvolvimento nacional. Compunham o grupo de intelectuais do ISEB, os filósofos: R. Corbusier, Michel Debrun e Álvaro VieiraPinto; o sociólogo Guerreira Ramos; os economistas Ignácio Rangel, Rômulo de Almeida e Ewaldo Correia Lima; o historiador Nelson Werneck Sodré; e os cientistas políticos Hélio Jaguaribe e, mais tarde, Cândido Mendes de Almeida.

Esses intelectuais se caracterizavam por seu papel como intelectuais públicos e também por seguirem a marca da intelectualidade latino-americana e brasileira em especial, qual seja a preocupação com identificar e apontar caminhos capazes de levarem a resolução da questão nacional. Além disso, comungavam, também, daquela outra característica própria dos intelectuais latino americanos: a proximidade com o poder e por vezes o exercício de cargos no Estado. Logo após sua fundação o ISEB passou a organizar cursos destinados, principalmente, à formação da elite brasileira. Nesses cursos era oferecida uma visão ampla e geral da História do Brasil e do ponto de vista econômico as idéias aí apresentadas conjugavam-se com algumas propostas defendidas pela CEPAL bem como por Celso Furtado, que apesar de não integrar os quadros do ISEB era próximo do Instituto e de alguns de seus intelectuais. Os integrantes do ISEB viram no governo Juscelino o meio pelo qual seria possível que suas idéias fossem postas em prática e dessa forma a instituição funcionou como aliada do projeto desenvolvimentista implementado por Juscelino Kubitschek. Em suas declarações públicas, Juscelino prestigiou o ISEB, definindo-o como um

centro de cultura, estudos e pesquisa. Diferenciava-os dos demais órgãos universitários ao realçar a vocação do ISEB para o estudo dos problemas brasileiros. Ressalte-se, no entanto, o fato de JK não ter transformado os intelectuais do ISEB em seus assessores na orientação nem na implementação do Plano de Metas para o desenvolvimento. Para isto ele criou o Conselho de Desenvolvimento, que tinha esta missão. (p.24)

A instituição, ao mesmo tempo em que ganhava prestígio, incomodava outros setores da sociedade e junto com as divergências políticas internas foi reformulando seus quadros, e o investimento de recursos foi cada vez mais se extinguindo. Janio Quadros (1961 a 1966) não teve nenhum interesse no ISEB. Segundo Prado (p.25), sociólogos e cientistas políticos da USP e da antiga Universidade do Brasil, hoje UFRJ, não viam nos intelectuais do ISEB um grupo representativo das Ciências Sociais e os consideravam carentes de instrumentos teóricos e metodológicos para o exame científico da sociedade brasileira. Conforme Ortiz, (2006, p. 47), a influência do ISEB foi profunda na esfera cultural brasileira, no que diz respeito a toda uma série de conceitos políticos e filosóficos, que são elaborados no final da década de 1950 e passam a constituir categorias de compreensão da realidade brasileira. Ortiz destaca, principalmente, a influência em dois movimentos de cultura popular: O Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife, e os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE. Em 1964 o ISEB foi fechado pela ditadura militar, considerado um braço de Moscou (Prado 2008, p. 23).

Em 1953 o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado e surge o Ministério da Educação e Cultura. Conforme Calabre (2009a, p. 55), em 6 de outubro de 1953, por meio de Decreto n. 34.078, foi provado o regimento de Divisão de Educação Extra-Escolar do Departamento Nacional de Educação e Cultura. A divisão era formada pela Seção Estudante, Seção de Assistência, Seção de Cultura. Poucas foram as iniciativas do Ministério neste período. O que se vê é uma fraca atuação do Estado na área cultural, destacando-se apenas o apoio dado por JK à arquitetura moderna. É a consolidação do modernismo e a consagração de seus nomes.

É neste período que surge a Bossa Nova, estilo musical criado pela classe média brasileira, no qual se destacam Jonny Alf, João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros, que se aventuravam nos encontros em Copacabana, na casa de Nara Leão. Sabe-se que nesta primeira fase da Bossa Nova o movimento ficou associado ao crescimento urbano desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. O novo estilo musical recebia influência do *cool jazz* e era considerado apenas um estilo novo de tocar samba.

Para Calabre (2009b p. 56), o final da década de 1950 é marcada por movimentos de politização das artes e de renovação estética: bossa nova; cinema novo; poesia concreta; e grupos de teatro, como o Arena, o Oficina, e o de jovens comunistas Teatro Paulista de Estudantes (TPE). Observando Ortiz (1991, p. 164) que, entre as décadas de 1950 e 1960, “a relação entre política e cultura se expressa como complementaridade” e “os grupos culturais podiam, dessa forma, associar o fazer cultura ao fazer política”.

1.2.5 O Marxismo Ocidental e a práxis do Movimento Cultura Popular – MCP

Em 1958, o PCB provoca novas reflexões sobre o caminho do partido. É elaborada a *Declaração de Março de 1958* que aponta a *nova política* adotada pelo Partido. Entre as diversas novas diretrizes, como a construção de um marxismo nacional, pautadas na realidade concreta do País, estava também sendo apresentada uma nova relação de liberdade maior para o trabalho do intelectual e artístico do partido. Conforme a reprodução aqui feita, a partir de Arias (2004, p. 88), Astrojildo Pereira (1954) fala sobre a produção cultural e o papel do intelectual enquanto “portador dessa arma ideológica”:

[...] a melhor forma de luta que os intelectuais podem empregar na defesa do caráter nacional da nossa cultura, consiste em produzir novas obras - sobretudo nos domínios da literatura, da arte e da ciência - que explorem temas nacionais, que retratem com honestidade os sentimentos, os problemas, as lutas, as esperanças no nosso povo. (Pereira, 1954 apud Arias 2004 p.88)¹⁹.

¹⁹ Cf. Obra citado por Arias: PEREIRA, A. *Crítica impura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Astrojildo Pereira é um dos responsáveis por difundir e socializar as idéias de Lukács no Brasil. Afastado por um período do partido, em virtude da intervenção stalinista na Internacional Comunista e da repressão desencadeada pelo Estado Oligárquico Brasileiro, fez de seus escritos e publicações a forma de continuar realizando a sua militância política. Na ditadura de Vargas, Astrojildo teve um papel importante na organização da intelectualidade antifascista e democrática do Brasil, defendendo a liberdade de expressão e a necessidade de difusão cultural junto às classes trabalhadoras.

O processo de renovação do PCB influencia, também, a relação dos intelectuais não só com o partido, mas também com a forma de produção intelectual e cultural do País. A divulgação da obra de Lukács no Brasil traz uma nova referência sobre filosofia e estética, até então assuntos marginalizados no partido. Lukács é nesse período, para os integrantes deste grupo, uma forma de renovar o pensamento marxista, pois havia sido considerado o herdeiro da melhor tradição cultural do movimento comunista.

Deste quadro resultam discussões sobre filosofia e estética, temas antes marginalizados pelos membros do partido comunista. E até mesmo, o ingresso do marxismo na universidade, marcam uma nova abordagem ao pensamento marxista. Uma valorização maior de estudos teóricos e o reconhecimento da questão cultural, fundamentalmente da arte, na construção de um novo homem (p.89).

Astrojildo Pereira se concentrará mais tarde na direção da revista *Estudos Sociais*. É nesta revista, na edição n. 5, de 1959, que foi publicado o primeiro texto de Lukács em língua portuguesa: o prefácio de *A destruição da razão*, que apareceu com o título "*O irracionalismo - fenômeno internacional do período imperialista*". A revista aglutinava um conjunto de intelectuais que se propunham abolir as cartilhas stalinistas e reunir intelectuais ligados ao pensamento democrático. Os intelectuais do partido atuavam mais na linha de formação de um pensamento marxista nacional, e se direcionavam para as publicações e grupos de estudo. Inicia-se uma "fase mais plural, e talvez, mais complexa das formas de interpretação da realidade nacional" (p.89). Astrojildo falece em 1965.

A difusão do pensamento de Lukács no Brasil, buscando fomentar a ampliação da discussão sobre cultura e política no País, numa perspectiva também de diálogo com a realidade brasileira, e de produção intelectual e de formação, caracterizou este período como um momento de qualificação das críticas e dos questionamentos sobre as formas de produção do conhecimento e dos valores artísticos-culturais, impostos pelas classes dominantes.

Lukács, de acordo com Santaella (1982, p. 34), “tornou-se mundialmente famoso como marxista, produzindo epígonos por todos os cantos do globo (e muitos no Brasil), ao criar uma teoria da literatura e de seus fundamentos estéticos, que se alicerça numa concepção de arte como reflexo”. Entre as diversas teorias– algumas mais tarde sendo revistas e questionadas pelo próprio Lukács–, pode-se dizer que, Lukács buscava uma arte, como reflexo estético da realidade, que não perdesse de vista os valores humanos e a realidade objetiva.

O “marxismo ocidental”, que tem como traço distintivo um grande apego à temática da cultura e do sujeito, é resultado que renova o campo de discussão marxista, conforme Moraes (2005, p. 55), após as derrotas do comunismo para as forças conservadoras nazifascistas, “num processo visível de escala continental”. O autor afirma que três vertentes de reflexão afloram, com vigor, tal contexto: a que flui do pensamento de Lukács, as que saem das formulações de Gramsci, e as da “Escola de Frankfurt” (p. 56).

No período pré-64, amplia-se a difusão da obra de Lukács no Brasil. A obra de Lukács encontrava-se nas mãos de jovens entusiastas, que gravitavam em torno do PCB, e se concentravam mais especificamente no campo da discussão de política cultural do que na dedicação à direção do partido. Dessa forma, atuavam com mais autonomia, destacando-se, entre eles: Leandro Konder; Carlos Nelson Coutinho; José Chasin; José Carlos Bruni; e, posteriormente, José Paulo Netto; Gilvan Procópio Ribeiro; e Luiz Sérgio Henriques.

Em 1959 Miguel Arraes é eleito prefeito do Recife, e em 1961 inicia o Movimento de Cultura Popular (MCP). Para Abelardo da Hora, um dos idealizadores do projeto, o MCP foi a extensão dos ateliês coletivos, que já ofereciam à comunidade cursos de gravura e fotografia (Dorneles, 2001, p. 70).

O MCP rompeu com a lógica contemplativa de acesso popular à arte, a partir da perspectiva de socialização da arte. Um teórico de destaque na América Latina foi Canclini (1980)

o desenvolvimento industrial tecnológico, a formação de grandes concentrações urbanas, o agravamento das contradições do capitalismo dependente e do sistema cultural burguês e sobretudo, o avanço da consciência política e dos movimentos de libertação, são elementos que deram condições para estimular a política de socialização da arte.(p. 2)

A proposta do MCP era possibilitar, através da “mão na massa”, a participação popular na produção de cultura. Seu objetivo era "Educar para a liberdade", teve apoio oficial maciço e o MCP contou com o aval de grande parte dos intelectuais pernambucanos; entre seus fundadores figuram: Germano Coelho; Ariano Suassuna; Hermilo Borba Filho; Abelardo da Hora; Aloízio Falcão; Paulo Freire; Francisco Brennand; e Luís Mendonça. Segundo Amaral (1970),

o Nordeste foi a região precursora , por sua natural articulação com a arte popular da região, que emerge com força maior que em outras áreas do país, em decorrência da forte tradução cultural. Pernambuco foi de certa forma, os percursos no “descobrir e assumir” a importância do popular no início dos anos 60, através de organismos especialmente criados para este fim. (p. 316)

O projeto de Abelardo da Hora saiu da gaveta e pode se concretizar com a eleição de Miguel Arraes. A denominação Movimento Popular de Cultura foi sugestão de Arraes, inspirado no movimento de lideranças juvenis existente na França, que se denominava *Peuple Et Culture*.

Miguel Arraes solicitou a Abelardo uma ampliação do projeto incluindo uma área de alfabetização. É assim que um grupo católico de esquerda, integrado

por Paulo Freire; Germano Coelho; Paulo Rosas; Maria Antônia MacDowel; e Anita Paes Barreto, se insere no projeto, ampliando-o e redefinindo os setores para as artes plásticas e o artesanato, a música, o canto, a dança, o teatro e a educação (Dorneles, 2001, p. 71). O MCP foi a experiência incubadora do método Paulo Freire. Para Miguel Arraes, segundo os registros de documentos do MCP ("O que foi o MCP", *Arte em Revista*, 1964), o Movimento tinha como objetivo levar ao povo uma nova atitude intelectual, de experiência concreta dentro da realidade nordestina:

Como Prefeito do Recife, tive oportunidade de, juntamente com homens de todas as tendências religiosas e políticas, iniciar um Movimento que iria levar ao povo uma nova atitude, que não era aquela dos intelectuais encastelados e dos estudantes que estudam para fora do Brasil e não para dentro de nossa realidade, nem dos que se consideram donos do povo, mas daqueles que aprendem com o povo o que os doutores não sabem: a ciência do sofrimento da vida. (ano 2, n. 3, 1964)

O programa pedagógico do MCP teve como objetivo "proporcionar a elevação do nível cultural do povo". O programa era ligado à Secretaria de Educação do Município e, mesmo com a eleição de Arraes a governador de Pernambuco em 1962, o movimento continuou a receber apoio político e de recursos. O movimento desenvolveu atividades no campo da arte popular, através do Departamento de Formação de Cultura; construíram seis praças de cultura, centros culturais e de ensino técnico e o grupo de Teatro de Cultura Popular. Destaca-se a participação de Boal, no que diz respeito ao estímulo e à formação do Teatro de Cultura Popular.

O MCP definia-se como órgão técnico, rigorosamente apolítico. Sua concepção de educação, no entanto, incluía consoante com a aplicação do método Paulo Freire, a "capacidade aquisitiva de idéias sociais e políticas" [...] Com relação à cultura popular, o órgão encarregado tinha como finalidade "interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular", através de "pesquisas de folclore, programa de ajuda aos artesãos e apresentação de grupos folclóricos", com o propósito de estabelecer a relação entre jovens, intelectuais e artistas e o povo, considerado como depositário das tradições e raízes brasileiras (ano 2, n. 3, 1964)

Segundo Abelardo da Hora, em virtude de uma exposição do MCP, num encontro da UNE em Pernambuco, com a presença de vários representantes da

instituição universitária, houve um apelo às lideranças do MCP para que desenvolvessem um movimento cultural parecido com o que acontecia no Nordeste (Dorneles, 2001, p. 71). No relato de Germano Coelho (Presidente do Movimento de Cultura Popular de 1961a1964), os Centros de Cultura Popular da UNE surgem a partir de uma exposição do MCP em um Congresso Anual da UNE.

A repercussão do MCP aqui e no estrangeiro era grande. O prestígio alcançado trouxe ao Recife, primeiramente Joffre Dumazedier, do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, e depois, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, que passaram dois dias conosco, na Rua da Hora 100, procurando saber de tudo a respeito do MCP. Em Paris, acompanhávamos sempre "Les temps modernes" e admirávamos o aluno brilhante da École Normal Supérieure, sobretudo como defensor da dignidade humana, proclamada tão enfaticamente em "Les chemins de la liberté" (1949, 3 vol). Logo após a volta de Sartre, o Movimento foi chamado a apresentar-se, no Congresso Anual da UNE - União Nacional de Estudantes, no Rio de Janeiro. Lembro-me que o presidente era um estudante paulista, o atual Ministro da Saúde José Serra. Levamos uma grande exposição, com farto material fotográfico, cartazes dos festivais e de todos os eventos, as estampas do álbum Meninos do Recife e minuciosa documentação escrita, destinada a fazer passar adiante o experimento. Falei, na reunião plenária, sobre "O MCP como Universidade Popular". O Congresso da UNE aprovou então, uma resolução: levar o MCP a todo o Brasil. Surgiram, assim, os Centros Populares de Cultura - CPCs, em todos os Estados da federação ("O que foi o MCP", *Arte em Revista*, ano 2, n. 3, 1964),

1.2.6. Os Centros Populares De Cultura – CPC

O primeiro CPC surgiu no Rio de Janeiro e teve como primeiro presidente Ferreira Gullar. O objetivo do CPC era "levar a arte para o povo". Após a sua primeira formação no Rio, o CPC, segundo Gullar,

se disseminou pelo país, entrou em contato com os estudantes universitários e levavam-se peças mimeografadas, que eram improvisações feitas a responder a luta política do momento, aos golpes da polícia...Criaram-se muitos CPC's basicamente em torno do teatro, mas depois foram surgindo outras coisas, a música popular, a dança [...] (Amaral, 1984, p.316)

Ações como esta aconteciam pela América Latina. Canclini, no item "Ação Cultural em Instituições Populares", em seu livro a *Socialização da Arte*, apresenta o movimento Tucumanarde, que aconteceu na Argentina em 1968.

Em 1963, Carlos Martins, o segundo presidente do CPC publica na revista *Cultura posta em Questão*, de Ferreira Gullar, distinguindo que o conceito norte das ações do CPC era a “arte popular revolucionária”. O texto apontava uma distinção de Martins sobre Arte do Povo e Arte Popular. Para Martins, Arte do Povo era considerada fruto, sobretudo, do meio rural. Na Arte do Povo, segundo Martins “o artista não se distingue da massa consumidora”. Ela é caracterizada como “atrasada” pelo seu primarismo da “elaboração” artística. Para ser Arte Popular, Martins assinalou a divisão de trabalho para a sua realização, assim como assinalou os meios urbanos como mercado para consumo dela, sem contudo, “atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte.” Assim considerando inaceitáveis tanto “Arte do Povo” quanto a “Arte Popular”, os artistas dos CPC’s deveriam atuar em outro caminho, o da “arte popular revolucionária”, que pretendia ser ‘popular’ quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une com o esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo, tal como se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo”. A Ação revolucionária, segundo Amaral, é enfatizada, “posto que nela o povo nega a sua negação, restitui-se a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito do próprio drama”. É daí que decorre a razão pela qual, segundo Martins, “afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte e política não há arte popular”. Dessa forma, sinaliza Amaral(1984), rejeitaram-se quaisquer romantismos no enfoque da criação do popular, que só conduziria ao conformismo (p. 322).

Martins, segundo Amaral (1984), respondeu às críticas sobre a arte política, acusada de ser reducionista, em razão de uma produção limitada a uma forma de comunicabilidade. Os críticos consideravam a estética e a qualidade, já que esta última deveria estar atrelada ao atraso cultural do povo. Martins respondeu afirmando que “de forma alguma os artistas eram impedidos de dizer o que queriam, [...] e que naquele momento da vida brasileira qualquer outra espécie de arte, carregava igualmente consigo, limitações intrínsecas invencíveis”. Para o segundo Presidente do CPC, se a arte não for um

permanente protesto contra o absurdo, e ao mesmo tempo, um esforço consequente para erradicá-lo, se a arte se limitasse a ser deusa propiciadora do orgasmo estético, então ela seria bem pouca coisa, e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária. Segundo Carlos Martins, a partir de Amaral:

Declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira e tanto da necessidade como da urgência [...]. A popularidade de nossa arte consiste, por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo por fim, o autor politizado da polis. (p. 323)

Para Ferreira Gullar, apesar de a iniciativa de “levar a arte ao povo” ter tido certo apoio do Governo de Goulart, foram encontradas dificuldades, uma vez que a ação cultural dos CPC’s acontecia basicamente no setor universitário. O poeta relata que, quando começaram a levar estas atividades para os sindicatos e favelas, havia certo esvaziamento, não tinha público. Então buscaram, a partir de reuniões e congressos com os dirigentes dos CPC’s, ver qual era a dificuldade. Para Gullar “a coisa começou a ficar assustadora”; a diversidade de olhares dos dirigentes sobre a ação e as diferenças regionais complicavam o entendimento. Havia, segundo Gullar, provocado uma espécie de comoção, como os aprendizes de feiticeiros e depois não sabiam resolver a coisa (p.316). Dessa forma, foi no reduto universitário que, segundo Gullar, se pode fazer alguma coisa. “Em várias Faculdades se criaram grupos de teatro com a perspectiva de representar um autor de natureza política, cujo objetivo básico era conscientizar, levar às pessoas a consciência da situação política e social do país”. Com a chegada de 1964 a organização foi desfeita.

Segundo Ortiz (2006, p. 68), a experiência dos CPC’s é ligada teoricamente à filosofia isebiana, muito embora, como aponta o autor, de uma forma mais radicalizada em direção à esquerda. O conceito de alienação, conforme Ortiz terá em Marx e Lukács, e não mais em Hege,²⁰ sua principal

²⁰ Conforme Cunha (2003, p.14) em *Dicionário SESC – A Linguagem da Cultura*, o conceito de alienação em Hegel, que se encontra na Filosofia do Espírito, é o movimento da consciência pelo

representação. No entanto, surge um movimento cultural de inspiração mais marxista, que estabelece tradições teóricas muitas vezes contraditórias. Para os isebianos, como destaca o autor, era papel dos intelectuais a elaboração e a concretização de uma ideologia do desenvolvimento. Os intelectuais deveriam ser capazes e responsáveis de explicitar o processo de tomada da consciência e viabilizar o projeto de transformação do País. O que permite ao CPC desenvolver uma ideologia de vanguarda artística e compreender o tema da tomada de consciência, dentro de uma ação politicamente orientada para a esquerda, segundo Ortiz, é a influência do sociólogo Guerreiro Ramos e de Álvaro Vieira Pinto que, ao afirmarem que sem teoria do desenvolvimento não há desenvolvimento, se aproximam do pensamento mannheminiano²¹ e uma concepção leninista de vanguarda.²²

qual ela se alheia a si mesma, com o intuito de alcançar a autoconsciência, isto é, a de colocar-se como objeto de seu próprio pensar. Para Marx, assim como para Engels, os quais ultrapassam a visão de alienação ligada à origem religiosa, de Feuerbach, que se encontra em *A Essência da Religião*, a alienação é vasto processo de privação ou “despossessão” da consciência, gerado pelas divisões sociais que alcançaram formas extremas no capitalismo. Essas divisões acabam por fazer com que a grande maioria de homens se alheie de si mesmos e se sintam transformados de sujeitos-agentes ativos em pacientes-objetos passivos dos processos socioeconômicos e culturais, das estruturas políticas e dos instrumentos jurídicos. Essa despessoalização é considerada uma submissão, e destaca-se em relação ao trabalhador e ao próprio trabalho, que se torna apenas meio de sobrevivência, e ao indivíduo que não consegue realizar-se pessoal ou subjetivamente. Estes fenômenos sociais deixam de ser reconhecidos como resultados de ações e passam a ser compreendidos como natureza das “coisas” autônomas ou até mesmo necessárias. “Daí Georg Lukács ter utilizado o termo reificação (“coisificação”). Tanto essa práxis quanto a consciência que dela se tenha convertem-se em entidades “naturais”, fora da história (são assim mesmo e sempre serão).

²¹ De Karl Mannheim – sociólogo húngaro (1893 a 1947) considerado o último representante da filosofia clássica que marca o desenvolvimento de uma sociologia histórica do conhecimento. Para Mannheim o processo social fornece sentido e substância como método de análise da história das idéias. A influência do pensamento de Mannheim no ISEB parece orientar o papel do intelectual, e provocar um olhar sobre os fatores históricos e sociais que moldam o comportamento humano. Para Mannheim, a educação é condicionante para novas conformações sociais, sendo princípio norteador de autoconsciência. Destaca-se entre a produção de Mannheim *Ideologia e Utopia* e *Sociologia da Cultura*, que provoca um novo papel dos intelectuais sob a configuração da *Intelligentsia*, estrato social que possui papel diferenciado na cena histórica (Matias, 2007, p.1). Interessante é conhecer o livro de Vanilda Pereira Paiva, *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Fortaleza: Edições UFC, 1980; 2ª edição- Rio de Janeiro: Graal, 2000), onde aborda a influência de Mannheim no pensamento e práxis freiriana.

²² A concepção Leninista de Vanguarda segundo Cunha (p. 665), está representada na estreita relação das ações políticas e artísticas, que teria vários adeptos no período modernista do século XX, principalmente entre autores da esquerda. Lênin expôs sua visão de partido em *Que Fazer*, do qual reforça laços entre as missões da organização militante e da arte engajada no artigo “Organização de Partido e Literatura de Partido” de 1905. Para Lênin, a literatura deveria se converter como causa comum do proletariado, colaborando como mecanismo socialmente

O conceito de cultura popular apresentado pelo CPC é aquele que rompe com a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Na perspectiva do CPC há uma crítica, conforme constata Ortiz (p 71), a perspectiva folclorista e paternalista cultural. A concepção de cultura popular nos CPC's é identificada com uma ação reformista-revolucionária de ação política do povo e de ampliação da consciência deste. "O termo se reveste, portanto de uma nova conotação, e significa, sobretudo função política dirigida em relação ao povo". A cultura popular é a realização das atividades desenvolvidas nos CPC's, seus agentes (culturais) se identificam como "militantes da cultura popular" (p. 72).

Ortiz provoca um aprofundamento no olhar a prática dos CPC's, quando se identifica com as observações de Uchôa Leite,²³ que aponta que há uma contradição inerente à teoria de "cultura popular" dos CPC's. Se a arte política dos CPC's é a única que "encarna a forma possível de réplica ao processo de alienação", a perspectiva dos CPC's nega as próprias manifestações populares. Dessa forma, consideram o popular como "falsa cultura" e colocam estas "nas esferas da malha da alienação". Assim, pode-se ver, talvez, a dificuldade apontada acima por Gullar, no que diz respeito à dificuldade do movimento cultural junto às classes mais populares, em relação ao diálogo, engajamento e fruição cultural. A ação dos CPC's parece que ocorreu de forma mais externa ao próprio movimento das massas, e desta forma seus fenômenos populares recaem nos limites da consciência inautêntica" (p. 75).

Esta é, também, a aproximação e a distância da ação cultural do CPC's, em relação ao pensamento do marxista italiano Gramsci e à questão dos intelectuais e da cultura. Se há uma aproximação da ação cultural dos CPC's com o pensamento de Gramsci, no que diz respeito à participação dos intelectuais na organização da cultura popular em contraposição à cultura alienada, das classes dominantes, e o processo de construção da hegemonia baseada numa identidade

democrático "posto em movimento pela totalidade da vanguarda politicamente consciente de toda a classe trabalhadora".

²³ Cf. obra citada Ortiz faz referência, de Uchôa Leite, é "Cultura Popular: Esboço de uma Resenha Crítica", (*Revista Civilização Brasileira*, n, 4, p.269-89, set. 1965).

intelectual com os interesses e as aspirações do povo; há um distanciamento no que se identifica com o conceito de intelectual orgânico, do marxista italiano. O intelectual orgânico deve estar vinculado organicamente aos interesses populares numa ação interna de baixo para cima. Ortiz nos provoca a compreender que a ação dos CPC's era invertida, os intelectuais é que levavam as culturas às massas: "Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre com exterioridade" (p. 73).

Ante a instrumentalização dos bens artísticos, no que diz respeito à uma linguagem comunicacional, Ortiz (p. 73) concorda com outras críticas já realizadas em relação à linguagem estética da produção do CPC: banalizada e estereotipada.

A perspectiva do nacionalismo dominava o período das práticas dos CPC's. Para Ortiz, a perspectiva de cultura popular dos CPC's retoma, de certa forma, os argumentos isebianos que focalizavam o problema da dependência cultural, no que se refere à alienação (p. 75). Há um processo de valorização da cultura nacional em oposição à cultura estrangeira. O cinema novo reivindica a indústria cinematográfica nacional, e há uma valorização dos temas brasileiros no teatro e das tradições populares regionais. O pensamento, segundo Ortiz, "se desloca do núcleo da 'falsa cultura' para centrar-se em um novo pólo: o da independência nacional" (p. 76).

No início dos anos 60, o setor de teatro do CPC-UNE se tornou uma central de agitação e propaganda. Para Cacá Diegues, o CPC foi "antes de tudo um movimento político que produziu certa cultura"; diferentemente, de José Dirceu que compreende o CPC como um movimento cultural que tinha uma forte discussão política. Carlos Estevan Martins afirma que a produção estética e artística do CPC era uma forma de socialização das ideias marxistas no contexto da realidade brasileira. Para Serra, que afirma que tudo o que se dizia popular no movimento estudantil estava ligado aos grupos comunistas, ao partidão, "o Brasil deve a eles todo um movimento de renovação de natureza artística e cultural muito importante. Eles tinham muita força nisso". Para Ferreira Gullar, o CPC foi

uma das coisas mais importantes e bonitas da cultura brasileira antes do golpe, e destaca que o bom do movimento cultural era o humor (Tendler, 2007).

Entre textos, peças e músicas, destacam-se:

- O filme - *5 vezes Favela*;²⁴
- Os cineastas - Leon Hirzman; Marcos Farias; Cacá Diegues; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Coutinho; Ruy Guerra; Nelson Pereira dos Santos;
- Os pensadores e artista - Armando Costa; Carlos Estevam Martins; Cecil Thiré; Marco Aurélio Garcia;
- As peças - o *Auto dos 99%*, de Oduvaldo Viana Filho;
- *Revolução na América Latina*, de Augusto Boal;
- *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri;
- *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam;
- A música - *Canção do Subdesenvolvimento*, de Carlos Lyra;
- As publicações - *Cadernos do Povo* e *Violão de Rua*, entre tantos outros.²⁵

Através de um convênio com o MEC, o CPC organiza seus meios de produção: uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliês e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, além de um caminhão adaptado em palco e equipado com dispositivos cênicos, que lhe dá autonomia para a realização de *shows* e espetáculos.

²⁴ Em 2008, Carlos Diegues e outros cineastas envolvidos com o filme no período citado, criaram o projeto *5 vezes favela por nós mesmos*. Com incentivo do BNDS, e outras empresas, convidaram jovens da periferia da cidade do Rio de Janeiro para participarem de oficinas de capacitação, com o objetivo de reeditar o filme a partir de uma nova leitura da realidade social. Cerca de 6.600 jovens se inscreveram no projeto. 229 participaram das oficinas e 89 foram selecionados para a sua realização. As cinco organizações e comunidades são da CUFA (em Cidade de Deus), o Nós do Morro (no Vidigal), o Observatório de Favelas (no Complexo da Maré), o AfroReggae (em Parada de Lucas) e o Cidadela/Cinemaneiro (com sede na Lapa, reunindo moradores de várias comunidades da Linha Amarela). Participaram da capacitação diretores Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles e muitos outros(<http://www.5xfavela.com.br>).

²⁵ Sugere-se acessar o site: www.flanlinmartins.com.br, onde se pode ouvir e ler cerca de uma parte significativa da produção cultural do CPC.

1.2.7 Grupo Opinião, Cinema Novo e MPB: Politização das Artes e Renovação Estética

O Grupo *Opinião*²⁶ tem início em dezembro de 1964. Ainda com certo “sabor” do Centro Popular de Cultura - CPC, para Holanda e Gonçalves (1999) é o raciocínio cultural engajado que dá o tom neste momento: a arte é “tanto mais expressiva” quanto mais ela tenha uma “opinião”. Dessa forma, a arte ainda deve ser uma forma de divulgação dos conteúdos políticos. Apesar dos limites desta concepção que, segundo os autores, se dirige a produção para certo nacionalismo político “explícito na referência de indisfarçável sotaque populista às tradições de unidade de integração nacionais”, o *Opinião* foi um marco para a cultura pós-64 e encenava um pouco do projeto político cultural que restara do pré- 64.

Mas, em que pese os limites dessa concepção, *Opinião*, revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o show parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que o poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. Para espantá-lo, surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação da denúncia e ao enfrentamento. “Mais do que nunca, é preciso cantar”, sugeria a voz de Nara Leão entoando a *Marcha da Quarta feira de Cinzas*, neste momento investido de todo um universo de alusões à esperança e a resistência. (p.22)

Embora alguns autores apontem a influência do olhar dos CPC's junto à produção do *Opinião*, em face da nova conjuntura política, segundo Gonçalves e Holanda, há uma diferenciação entre a ação cultural desenvolvida pelos CPC's e a perspectiva de produção cultural desenvolvida pelo movimento cultural *Opinião*. Se, antes, a atuação dos artistas e intelectuais dos CPC's estava mais ligada às mobilizações das massas nas portas de fábrica, favelas, entre outros, os artistas do *Opinião* se dedicavam à mobilização de um novo público, com a tarefa de sensibilizar mais estudantes e intelectuais. Este novo diálogo entre política e arte

²⁶ Grifo dos autores.

tem um marco no que diz respeito a uma nova concepção de estética na linguagem política.

Havia uma percepção de que o raciocínio imediatamente preocupado com a 'conscientização' tendia negligenciar [...] novas linguagens dentro de projetos que levassem em conta a intervenção política marcaria a presença de novos interlocutores no debate cultural. (p.26)

Na verdade, o que se comenta no meio é que em algum momento, Carlos Lyra e Nara Leão foram influenciados por Marcos Valle, Dori Caymmi, Edu Lobo e Francis Hime que, participantes do CPC, criticavam a Bossa Nova, sua estética minimalista do "amor, do sorriso e da flor", provocando um rompimento na produção da estética do estilo musical brasileiro. O resultado foi a aproximação de Nara e Lyra, entre outros, com artistas do samba, como Cartola e Nelson Cavaquinho, e do baião e xote nordestinos, como João do Vale. "Os Afro-sambas", o antológico de Vinicius de Moraes e Baden Powell que foi lançado em 1966, e segundo alguns pertence a esta fase de releituras da bossa nova.

"Havia uma revolução no Teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas brasileiras, e a arquitetura de Brasília apontava para um país em que a inteligência não encalhara" (p. 35). É neste momento que surgem os *happening* das artes plásticas, que rompem com os limites dos salões e galerias, abrindo-se, muitas vezes, a uma arte que cria um ambiente, onde o público era convidado a participar da obra, envolvendo um diálogo entre o espectador e a obra a partir de um gesto, de um movimento do corpo, uma resposta sensível. É a antiarte de Hélio Oiticica, entre outros.

O Cinema Novo teve seus primeiros sinais de vida na passagem das décadas de 1950 para 1960. E surge da iniciativa de jovens cinéfilos que queriam romper com o modelo de indústria cinematográfica norte-americana e européia, para realizar filmes descolonizados. A Companhia Vera Cruz, que tinha como tarefa romper o bloqueio do mercado através da realização de filmes de boa qualidade técnica, baseados no modelo econômico e estético americano, capazes de medir força com o cinema estrangeiro, fechava suas portas com uma produção

de 18 filmes e a incerteza sobre as possibilidades econômicas e culturais do cinema brasileiro. A Chanchada crescia, e o cinema estrangeiro, principalmente o americano, se inseria no cotidiano da família brasileira, na ausência de uma produção local (p. 34).

É entre 1963 e 1964 que, conforme Gonçalves e Hollanda, “o discurso ambicioso do cinema brasileiro alcançaria forma definitiva”. Filmes como *Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos (1954); *Mandacaru Vermelho* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, levaram o cinema brasileiro para outro patamar (1999, p. 39). A perspectiva de arte revolucionária muda o tom, e no Cinema Novo não se encerra em passar uma “lição” de um ponto de vista favorável à transformação social. Na fala de Carlos Diegues, como destacam os autores: “O Cinema Novo deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pastiche, e passou adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, da própria cultura brasileira”²⁷ (p. 43). Na sua tese-manifesto *Uma Estética da Fome*, Glauber faz uma avaliação do Cinema Novo e de sua intervenção cultural transformadora. “Fome” é para o cineasta o traço distintivo entre os países subdesenvolvidos e periféricos dos outros países europeus. Representar a “*fome latina*” através da mais nobre manifestação cultural, a violência, é que fez a originalidade do Cinema Novo.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando a sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender o horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que esta ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência, mas um amor de ação e transformação (GLAUBER ROCHA, in: Gonçalves e Hollanda, 1999, p:45)

No campo da Música Popular Brasileira–MPB surgia o movimento Tropicalista, que encontrava identidade na produção estética do Cinema Novo e

²⁷ Comentário de Carlos Diegues na *Revista Civilização Brasileira* sobre a escolha de melhor longa- metragem na V Rasegna Del Cinema Latino Americano, realizada em Gênova em 1965.

nas propostas de antiarte de Helio Oiticica. É época dos Festivais de Música, de certo declínio da Bossa Nova. Caetano Veloso provoca uma “retomada da linha evolutiva da música popular brasileira”, onde se inicia uma

revisão sobre o nacionalismo e da idealização populista da “pureza” popular em favor da idéia de uma cultura brasileira “moderna”, capaz de elaborar criticamente a diversidade das informações- inclusive as de origem internacional – atualizadas pela nova dinâmica da dependência. (p. 52)

As músicas *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, são apontadas pelos autores como referência no que diz respeito à estética e à incorporação de novos elementos à MPB, como uso de guitarras, originalidade em arranjos e na forma de cantar. Gil define sua música e de Caetano como *pop*, aquela que “consegue comunicar de maneira simples como um cartaz de rua, um *out door*, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos”. Assim como dissera Oswald de Andrade, em 1922: “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos”, destacado por Hollanda e Gonçalves (p.61).

Na produção teatral encontra-se outro marco identificado com o pensamento de Oswald de Andrade: a peça *Rei da Vela*, produzida em 1967, com direção de Zé Celso Martinez, que coordenava o grupo de teatro *Oficina*. Diferente do que se vinha fazendo até então no campo da produção teatral brasileira, Hollanda e Gonçalves apresentam as diferenças entre o teatro político representado pelo teatro de *Arena* e o teatro *Oficina*, o qual sugeria uma relação palco-platéia, estabelecendo uma divisão da crise junto com o espectador e provocando uma experiência de choque. Para Zé Celso, tanto a retratação da burguesia paulista que queria um teatro para representar os seus bons costumes, quanto o teatro que esperava ver o público da esquerda – que retratavam a vitimização, “emocionada e gozadora” da situação do povo, da esquerda, dos militares, americanos e burgueses reacionários –, impediam a realização e participação mais profunda no processo brasileiro: “O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral”, em (p.64).

O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito à custa de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos-batizados ou não como marxistas. (...) Não se trata mais de proselitismo, mas sim de provocação. Cada vez mais esta classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. (...). O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. (Depoimento de Zé Celso Martinez, in: Gonçalves e Holanda, p. 64)

As *performances* e a produção teatral d'Oficina eram cercadas de debates e escândalos. “O sentido anárquico que o Oficina imprimia em suas atuações despertaria a reação da direita” (Holanda e Gonçalves p. 65) . Em 1968 o Comando de Caça aos Comunistas –CCC invadia o teatro onde se apresentava a peça *Roda Viva*, para espancar os atores e destruir os cenários.

Sobre este período de revolução estética na produção artístico-cultural brasileira, os autores consideram:

Configurou-se, portanto, toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política diretas, mas um espaço aberto a invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista populista, em favor de uma *brasilidade* renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem em linhas gerais esta nova disposição. De forma exemplar, esta presente na radicalização do grupo baiano que lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis ET Circensis*, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existência (p.65).

1.2.8 Décadas de 1960/1970: Ditadura Militar e o início de uma política nacional de cultura

No que diz respeito às políticas governamentais nos períodos referidos, verifica-se que há uma demonstração de interesse de um maior controle sobre as políticas culturais, no governo de Jânio Quadros, quando este cria o Conselho de

Cultura, pelo Decreto n. 50923 em 23 de fevereiro de 1961. Como esclarece Calabre (2007b, p. 4), o novo Conselho criado pelo então presidente estava diretamente subordinado ao seu gabinete e não há registros de que este se referia à qualquer semelhança, ou a uma nova perspectiva de atuação ou de renovação do Conselho anterior, criado em 1938, no governo de Getúlio, citado anteriormente. Segundo a autora, o Conselho criado por Jânio apresenta uma visão menos abrangente relacionada à legislação anterior. O regulamento do Conselho foi aprovado em julho de 1961, por meio do Decreto 51.063, e entre várias comissões encontram-se grandes nomes da produção intelectual e artística da cultura brasileira, como: Niemayer; Geraldo Ferraz; Cacilda Becker; Nelson Rodrigues; e Francisco Matarazzo. Seu primeiro secretário foi Mario Pedrosa, ainda considerado um dos maiores críticos, e intelectual, da cultura do País. Entre as tarefas do órgão estavam as de “coordenar, disciplinar e traçar a política superior dos esforços do poder federal, no campo de sua popularização e democratização” (p. 5).

No governo de João Goulart, quem assume como Secretário-Geral do Conselho Nacional de Cultura é Pascoal Carlos Magno, da área do teatro, que já possuía uma caminhada significativa no campo da cultura, e o prestígio de Juscelino. O Decreto nº 771, de 23 de março de 1962, cria novas disposições sobre o Conselho e retoma a referência do Conselho criado em 1938, mantendo em sua maioria as atribuições do Decreto de 1961. As comissões são mantidas, porém, poderiam ou não ser consultadas, e o número de conselheiros foi reduzido para sete membros designados pelo Presidente da República. Era da competência do Secretário Geral a organização de um Plano Nacional de Cultura. Destaca-se como uma ação de apoio do Conselho, o projeto Caravana da Cultura:

O projeto era composto por apresentações de espetáculos de música erudita, canto coral, distribuição de livros e de discos (de música erudita e popular). Havia ainda as exposições: de réplicas de quadros célebres da pintura universal, organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes; de rendas de Santa Catarina, promovida pelo Clube dos Amigos do Folclore; de arte infantil patrocinada pela Folha de São Paulo e MAM; Músicos das Américas, organizada pelo Museu Villa-Lobos. A Caravana também contava com a participação de professores que se encarregavam basicamente de orientar e debater com o público,

questões ligadas às exposições. O projeto percorreu os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas. Após o golpe militar o projeto foi suspenso e Murilo Miranda foi nomeado Secretário Geral do CNC. (p.6)

A ditadura de 1964, como se sabe, desmantelou uma parte significativa dos projetos e processos culturais que vinham se desenvolvendo no País. No governo de Castelo Branco (1964-1967), surgiu como uma das pautas a necessidade da elaboração de uma política nacional de cultura, mas não se registraram avanços. Em 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) que incorporou o Instituto Nacional de Cinema Educativo, que tinha como objetivo formular e executar a política governamental relativa a produção, importação, distribuição e exibição de filmes; ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira; ao seu fomento cultural, e à sua promoção no exterior. Neste mesmo ano, em 24 de novembro, por meio do Decreto-Lei nº74, criou-se o Conselho Federal de Cultura, com 24 membros indicados pelo Presidente da República. A sua instalação se deu em fevereiro 1967, a partir do Decreto 60.237, e entre os conselheiros, intelectuais de projeção nacional se encontravam: Adonias Filho; Ariano Suassuna; Augusto Meyer; Cassiano Ricardo; Clarival do Prado Valladares; Gilberto Freire; Hélio Viana; João Guimarães Rosa; Moysés Vellinho; Otávio de Faria; Pedro Calmon; Rachel de Queiroz; Raymundo de Castro Maia; Roberto Burle Marx; e Rodrigo Mello Franco. Entre as atribuições do primeiro Conselho Federal de Cultura, estava a recuperação de intuições de caráter nacional, articulação com órgãos estaduais e federais na área da cultura e educação, estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura, e promoção de campanhas e intercâmbios culturais (Calabre b 2007, p. 14). Embora Calabre (2005, p. 7) relate que o Conselho chegou a apresentar alguns planos de cultura para o governo, em 1968, 1969 e 1973, nenhum deles foi posto em prática, acredita-se que valha a pena destacar que, este, organizou uma estrutura de apoio de repasse de recursos aos projetos para os Estados, até então não apresentada. Para os Estados receberem o apoio a projetos, haveria primeiro que estar registrados juntos ao Conselho Federal; apresentar uma proposta de contrapartida; e já deveriam ter efetivado a criação de seu Conselho Estadual de Cultura. Há registros que em setembro de 1971, 22 Estados da federação já

possuíam seus Conselhos Estaduais de Cultura. Em fevereiro de 1968 realizou-se a primeira Reunião Nacional de Cultura. Destaca-se, ainda, a realização de publicações, como a *Revista Brasileira de Cultura* que continha, além das atas de reunião do Conselho Federal, artigos dos conselheiros e colaboradores (Calabre 2007b, p. 17).

Na gestão Jarbas Passarinho enquanto Ministro da Educação (1969-1973) do governo do Presidente Médici (1969-1974), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), que tinha como projeto financiar eventos culturais. O plano, segundo a autora, marcou o início de uma série de ações do Estado no campo da cultura; e, ocorrendo um processo de fortalecimento do papel Secretaria da Cultura, o plano teve como meta programar capacitação de pessoal, desenvolver projetos na área do patrimônio e instituir um calendário ativo de eventos culturais nas mais diversas áreas. O programa previa deslocamento de artistas através do País, promovendo uma interação cultural neste, mas para alguns autores, era uma tentativa oficial de desmobilização e degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais.

O Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA); o Conselho Nacional de Cinema; a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; e a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foram criados na gestão do Ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974-1978). A Embrafilme, que havia sido criada em 1969, sofreu alterações. Conforme os autores, a iniciativa de Ney Braga na implementação do Plano Nacional de Cultura (PNC), lançado oficialmente em 1975, inseriu o domínio da cultura nas metas da política de desenvolvimento e chegou a formalizar diretrizes de orientação para implementar atividades no campo da cultura, inclusive, prevendo cooperação técnica entre os órgãos federais, ministérios, universidades, fundações culturais e instituições privadas:

A idéia central do PNC era a da organização de um sistema que pudesse coordenar a ação dos vários organismos no campo da cultura, valorizando a produção cultural nacional. A FUNARTE foi criada para ser um dos órgãos executores dessas novas diretrizes políticas do governo (p. 5).

Para Ortiz (2006 p. 87), a criação do Plano Nacional de Cultura, somente, em 1975, é significativo, pois já estava em discussão desde a criação do Conselho Federal de Cultura.

Em julho de 1976, reunindo em Salvador, órgãos da área de cultura governamental, tais como: a TVE; a Funarte; o Arquivo Nacional; o Mobral, entre outros, além do Itamaraty e da UNESCO, junto com Conselhos e Secretarias de Cultura de todo o País, foi realizado o Encontro Nacional de Cultura.

O objetivo do Encontro era plantar as bases para a implementação de uma política integrada de cultura entre os diversos níveis de governo. A agenda do encontro foi organizada em torno de 14 temas, entre eles: a legislação e a cultura; a defesa do patrimônio cultural, sistema nacional de arquivos, sistema nacional de bibliotecas, sistema nacional de museus históricos e a integração regional da cultura (p.7).

Para Calabre (2005, p. 6), na gestão do presidente Geisel, observa-se que a questão da produção cultural brasileira se tornara uma preocupação mais geral no governo, extrapolando os limites do MEC. Uma das iniciativas, destacada pela autora, fora do âmbito do MEC, é a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975. As principais metas do CNRC estavam ligadas ao desenvolvimento econômico, à preservação cultural e à criação de uma identidade para os produtos brasileiros. Para isso, foi criado um grupo de trabalho junto com o Ministério da Indústria e do Comércio e o Distrito Federal, para estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro. Em 1976, o CNRC foi efetivado por meio de um convênio entre a Secretaria de Planejamento, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal. “Entre os primeiros programas implementados pelo Centro estavam o do mapeamento da atividade artesanal, o da história da tecnologia e da ciência no Brasil e alguns levantamentos socioculturais e de documentação” (p. 8). O Centro Nacional de Referência Cultural foi idealizado e dirigido por Aloísio Magalhães. Para Meira e Gazzinelli (2006):

O CNRC foi um passo decisivo do governo brasileiro para o reconhecimento do patrimônio imaterial dos elementos “do fazer popular”

“inseridos na dinâmica viva do cotidiano”, e que deveriam, portanto, ser “considerados bens culturais” e “utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica”, conforme definiria Aloísio Magalhães, coordenador do Centro. (p. 13)

Para os autores citados, o Estado brasileiro passa a atuar na perspectiva sistêmica, no campo das políticas culturais, de forma mais funcional e coerente com a institucionalização da Funarte, do CNRC, da Fundação Pró-Memória.

A Secretaria do Patrimônio Histórico Nacional se transformou em Instituto – IPHAN - em 1979, ano em que foi criada também a Fundação Nacional Pró-Memória que, como um de seus primeiros atos, incorporou o CNRC. Era o período da gestão do Ministro Eduardo Portella, e o fortalecimento do setor cultural fez surgir dentro da Secretaria de Cultura uma grande discussão sobre a criação do Ministério de Cultura. Havia dois grupos, um que apostava na importância da criação do Ministério da Cultura e partia da hipótese de que esta seria a única forma de colocar a cultura em um lugar de destaque nas ações governamentais, e outro que, ao desejar a ampliação da estrutura da Secretaria dentro do MEC, optava por estar em uma Secretaria forte do que em um Ministério fraco.

Neste período até 1985, quando criado o então Ministério da Cultura, vê-se o fortalecimento de algumas instituições culturais. Na gestão do Ministro Rubem Ludwig, no período presidencial de João Figueiredo, foi criada em 1981 a Secretaria de Cultura, que englobava a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) e a área de patrimônio, ambas sob a direção de Aloísio Magalhães. Entre 1981 e 1982, foi elaborado o plano de Diretrizes para operacionalização da política cultural no MEC. Como previam alguns, o Ministério da Cultura quando criado apontava um futuro pouco promissor, já que as verbas ficaram majoritariamente com a Educação.

Renato Ortiz (2006), no capítulo “Estado Autoritário e Cultura”, observa que, apesar de toda a repressão do Estado autoritário, a ditadura ampliou o mercado de bens materiais, que ampliou o mercado de bens simbólicos e culturais brasileiro. É importante, destaca o autor, compreender que o golpe de 64

possui um duplo significado. Se, de um lado, expressa toda a dimensão política, por outro, aponta transformações mais profundas que se realizam mais no âmbito da economia que, de forma encoberta, orientam a sociedade brasileira para um modelo de desenvolvimento bastante específico. Nessa perspectiva, as relações entre Estado e cultura são alteradas em relação ao período anterior, e o processo de “modernização” que se manifesta nas políticas governamentais não pode ser definido como uma técnica mais eficaz de organização. Elas correspondem, segundo o autor (p. 81), a um momento do próprio capitalismo brasileiro, cujas técnicas aplicadas no campo do planejamento se estendem à área cultural.

O discurso ideológico governamental, como aponta o autor, é de integração das diferenças regionais, na construção de uma hegemonia nacional que tem como premissa coordenar as diferenças, de forma que as submeta aos chamados objetivos nacionais. Assim, o poder da cultura é submisso ao poder nacional em função da própria segurança nacional. Dessa maneira, o modelo de integração, estimulado nos processos culturais, é utilizado como modo de integração sob o aparelho estatal.²⁸

Houve, como aponta o autor, tentativas de organizar a criação de um Sistema Nacional de Cultura, que não se efetiva, mas se concretiza no Sistema Nacional de Telecomunicações. É a busca do Estado tentando integrar as partes a partir de um centro de decisão. Ortiz observa que isso não é um controle absoluto, que há um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade (p. 63). Destaca que esta ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas pelo Estado.

A política estatal pós-64 atua de diferentes maneiras o impacto efetivo sobre o mercado cultural, através de uma pluralidade de formas. Exemplo

²⁸ Entre as atividades de integração, o autor destaca projetos de incentivo governamental de difusão cultural, baseados no modelo de intercâmbio cultural regional. Assim, grupos de teatro, de dança e outros recebiam apoio do governo para se apresentarem em outros estados e regiões do País, com o objetivo de apresentarem suas características culturais regionais. Por exemplo, um grupo de dança de Manaus se apresentava na cidade de Porto Alegre, um grupo de música gaúcho fazia uma série de apresentações no Estado do Rio de Janeiro etc.

destacado pelo autor é de a política de turismo ter um impacto importante nos processos de mercantilização da cultura popular. A emergência de mercado de 1964 incorpora, também, instituições privadas. De 1964 a 1968, expande-se o nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais. É a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Editora Abril etc.), e o mercado brasileiro atinge proporções internacionais. Ao mesmo tempo em que há uma marginalização econômica e cultural de grandes parcelas das classes subalternas, manifesta-se a expansão considerável na área, na medida em que possibilita a consolidação das indústrias culturais e reorganiza a política estatal, no que se refere à área da cultura. Este investimento do Estado autoritário em cultura, como aponta o autor, no ano de 1975, pode ser uma tentativa de aproximação do Estado com a classe média, na busca de um reequilíbrio das forças políticas através do mundo da cultura.

Segundo Ortiz (p. 87), inicia-se uma divisão de trabalho entre cultura de “massa”, cultura “artística” e cultura “popular”. Fica sob responsabilidade das empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa, e o Estado, parece, direciona o investimento ao teatro (Sistema Nacional de Teatro); ao cinema (Embrafilme); ao livro didático (Instituto Nacional do Livro); e às artes e ao folclore (Funarte) – “Não existe, porém oposição entre esfera pública e esfera privada” (p. 88). A máxima da implementação do Brasil, para Ortiz está representada no princípio de que “cabe ao Estado dar as diretrizes e prover facilidades”. As facilidades serão exploradas pela iniciativa privada.

Ainda de 1964, o autor destaca os inúmeros decretos–leis; portarias que disciplinam e organizam os produtores; a produção e a distribuição dos bens culturais; a regulamentação da profissão de técnico e de artista; a obrigatoriedade de longas e curtas metragens brasileiras; e portarias de regularização de incentivo financeiro, entre outros, que apontam a presença do Estado na normatização da esfera cultural.

De 1960 a 1980, Ortiz comenta que a censura age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de certos tipos de pensamento

ou obras artísticas. O que é censurado são as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. “O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção”. Nesse sentido, a censura encontrará resistência na área empresarial, já que “o rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, conseqüências negativas para o funcionamento do mercado cultural” (p. 89).

1.2.9 A criação e o rebaixamento do Ministério da Cultura: Sarney e Collor

O Ministério da Cultura foi criado em 1985, durante o governo do Presidente José Sarney²⁹, que teve o apoio dos Secretários Estaduais de Cultura, que por meio do Fórum Nacional dos Secretários de Cultura, criado em 1983, defendia uma política na esfera federal para o setor. Conforme o Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985 (Brasil, 1985, p.1), verifica-se que entre as justificativas da criação do novo Ministério está a necessidade de diferenciação de métodos, técnicas e instrumentos diversos entre as áreas da educação e da cultura, e que o novo momento da política brasileira necessitava de uma política cultural que representasse estes novos tempos:

Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências.

O VICE-PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no exercício do cargo de PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 81, itens III e V, da Constituição, e

[...] CONSIDERANDO que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, tem suscitado, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos;

CONSIDERANDO que os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério; e

²⁹ No governo José Sarney tivemos quatro ministros da cultura. José Aparecido de Oliveira, que foi o primeiro e o último ministro do governo Sarney. E entre este período, os ministros Aluísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão do Rego Neto.

CONSIDERANDO que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País [...].

DECRETA:

Art.1º Fica criado na Organização do Poder Executivo Federal, por desdobramento do Ministério da Educação e Cultura, o Ministério da Cultura[...]

Logo no início, conforme Calabre (2007a), o Ministério enfrentou muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa:

Faltava pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para a manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura. Ocorreu também um processo de substituição contínua na chefia da pasta. José Aparecido de Oliveira foi nomeado Ministro da Cultura, logo substituído por Aluísio Pimenta, que por sua vez passou o cargo, em 1986, para Celso Furtado.(p. 05)

A Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986, que ficou conhecida como Lei Sarney, foi a tentativa de criar novas fontes de recursos para fomentar e fortalecer o campo de produção artístico-cultural. Na forma o objetivo era o superar as dificuldades financeiras, já que grande parte do orçamento ficava comprometida com a própria administração do Ministério e de seus órgãos vinculados. Embora a criação do Ministério significasse um aporte de recursos financeiros para a área, como aponta a autora, o novo Ministério da Cultura não conseguiu, como a educação, criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários.

Em 1990, na gestão do Presidente Collor³⁰, o recente Ministério da Cultura foi extinto, junto com diversos órgãos. O que já era insuficiente se tornou insustentável, e a Lei Sarney, que apresentava alguma dificuldade, foi revogada. Diversos programas e projetos foram extintos e vários funcionários foram colocados em disponibilidade.³¹ Até dezembro de 1991, o governo federal não

³⁰No governo Collor, tivemos como Secretários Nacional de Cultura, Ipojuca Pontes e Sergio Paulo Rouanet.

³¹Órgãos Extintos: Fundacem (Fundação Nacional de Artes Cênicas), a Embrafilme (Fundação do Cinema Brasileiro), CFC (Conselho Federal de Cultura), a Fundação Nacional Pró- Leitura, Conselho Consultivo do Sphan. A Fundação Pró-Memória. O Sphan foi transformado em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural como também A Funarte em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura.

realizou investimentos no campo da cultura; dessa forma, para dar continuidade às atividades culturais, muitos tiveram que recorrer a apoios mais regionalizados como municípios e estados.

Segundo Cesnik e Beltrame (2003), o rebaixamento do Ministério da Cultura para uma secretaria ligada ao gabinete presidencial se deu como uma vingança contra classe artística, que apoiara maciçamente o outro candidato de oposição, Luis Inácio Lula da Silva (p.152). É neste período de rebaixamento, que o Ministério da Cultura perdeu seu orçamento. Desde sua recriação até hoje, este passa por uma necessidade de convencer o Congresso e membros do Executivo da importância de seu orçamento, e de pleitear o gradativo aumento. Ou como defendem os autores, a vinculação orçamentária na Constituição Federal, para se exigir aplicação de, no mínimo, 1% do orçamento federal, nos estados e municípios para a cultura (p.153).

1.2.10 Lei Rouanet: Cultura e Mercado

A Lei Rouanet, Lei^o 8.313, em vigência até os dias atuais, foi promulgada em 23 de dezembro de 1991, instituída junto ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Considerada um aprimoramento da Lei Sarney, já que esta, diferente da Rouanet, só exigia dos produtores culturais e das empresas interessadas em investir em cultura, apenas, estar cadastrados junto ao Ministério da Cultura. Desse modo, a Lei Sarney permitia que toda a relação de produção e negociação do apoio aos projetos culturais se realizasse diretamente no mercado. A Lei Rouanet que, de forma lenta, ampliou os recursos financeiros no setor a partir do mecanismo de renúncia fiscal, considera que para este recurso, que não entra nos cofres públicos, deve haver acompanhamento, fiscalização e avaliação. Assim, todos os projetos que solicitam o apoio cultural, a partir do incentivo de renúncia fiscal, devem ser acompanhados e analisados pelo Ministério da Cultura. Embora a Lei Sarney tenha sido duramente criticada, não há comprovação de

irregularidades. Um dos avanços da Lei Rouanet, apresentados por Mesquita³² e Galiza (2008) revela:

Não se podem omitir, porém, outras inovações da Lei Rouanet como o controle e o acompanhamento, pela sociedade civil, da utilização dos recursos aprovados, uma vez que está representada na Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC. Constituída, em sua maioria, por membros indicados pela sociedade civil, a CNIC deliberava sobre a aprovação dos projetos de proponentes que demandavam apoio por meio dos incentivos fiscais. Além desse caráter deliberativo, a Comissão era responsável pela aprovação do Plano de Trabalho do Fundo Nacional de Cultura - FNC, um dos mecanismos de financiamento da Lei Rouanet. Entretanto, com alteração ocorrida na Lei, em 1997, a Comissão perdeu essas prerrogativas e tornou-se apenas consultiva, deixando, também, de ser responsável pela aprovação do Plano de Trabalho do FNC. Outra inovação foi o controle da captação de recursos, por meio da emissão de recibos pelo proponente, os quais deveriam ser encaminhados ao Ministério da Cultura contendo informações sobre os valores efetivamente captados. E, ainda, estabelecimento de um teto nacional de renúncia fiscal que garantisse o investimento de recursos por parte das empresas e das pessoas físicas contribuintes do imposto de renda.(p,16)

É o Presidente Itamar Franco que, em 1992, recria o Ministério da Cultura³³, com algumas de suas instituições. A área do cinema é beneficiada com a criação específica para o audiovisual em 1993, que ampliou os percentuais de renúncia fiscal a serem aplicados. Inicia-se “um novo processo da conformação de uma nova política, mais voltada para as leis de mercado, na qual o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência” (p. 7).

Para muitos autores, o momento de consagração do modelo que transfere para a iniciativa privada o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos, incentivados pela lei de incentivo fiscal, se concretizou no governo Fernando Henrique Cardoso, com o Ministro da Cultura Francisco Weffort.

³² Mesquita e Galiza são funcionárias do Ministério da Cultura desde sua criação. Mesquita de (1992-1994 foi Coordenadora de Análise de Projetos. De 1995 até 1998- Coordenadora Geral de Projetos do Mecenato. De 1998 até 2003 Coordenadora Geral de Artes Cênicas de Projetos do Mecenato e do Fundo Nacional de Cultura. De 2004 a 2007 Coordenadora Geral de Projetos do Mecenato. Desde a promulgação da Lei Rouanet (1991) trabalhou neste setor. Atualmente trabalha na Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural – SID. Galiza, que também atuou na Lei Rouanet hoje é funcionária da Secretaria de Articulação Institucional – SAI.

³³ No governo Itamar Franco, tivemos três ministros da cultura: Antônio Houaiss, José Jerônimo Moscardo de Sousa e Luiz Roberto do Nascimento e Silva

Ao longo da gestão Weffort, a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. Em síntese isso significa que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago de impostos. O resultado final é o da aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. Esta passou a ser a política cultural do Ministério na gestão Weffort. O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retornam de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos (p. 8).

Este formato de relação entre a cultura e o setor privado, que já vinha sendo adotado por diversos estados e municípios, inspirado ainda nos moldes da antiga Lei Sarney, é apontado por Cesnik e Beltrame (2005, p. 153) como “dinâmica moderna dos incentivos fiscais à cultura”. De 1992 a 1994, somente 72 empresas investiram em cultura, com ausência absoluta de apoio dado por pessoas físicas. Em 1995, na gestão do Ministro Weffort, é implantado o Programa Nacional de Apoio a Cultura (Pronac), previsto na Lei Rouanet. Segundo os autores, o Pronac iniciou uma política de incentivo à cultura, que ampliou o investimento na área; e em 1999, conforme dados apontados, o investimento estimulado por renúncia fiscal no setor, através da Lei Rouanet, chegou a ser de 1.040 empresas e 2.289 pessoas físicas.

As leis de incentivo, sem dúvida, foram um avanço, uma vez que os recursos públicos para política pública de cultura sempre se encontram nas porcentagens menores em relação aos recursos públicos destinados a outras áreas, seja na esfera federal, estadual ou municipal. Não há necessidade de se entrar, aqui, no aprofundamento destas questões, porque já se conhecem os dados históricos que colocaram a arte ou a produção cultural num andar superior da vida cotidiana.

O que é importante saber é aquilo que já se discute no meio. As leis necessitam ser revistas, e elas não podem ser o único mecanismo de investimento público na área da cultura, como muito tem acontecido. Ao se vincular a produção cultural ao *marketing* empresarial, faz-se dela somente uma expressão do mercado. A cultura torna-se um instrumento de propaganda, cria uma especialidade profissional, a de vendedor de projetos, e promove a sustentabilidade de grandes espetáculos, contribuindo, junto com os processos de cultura de massa, no impacto opressivo sobre outras manifestações artísticas e expressivas, que buscam o seu reconhecimento no campo da identidade cultural. Ou seja, as leis de iniciativa privada, refletindo com Coelho:

São por vezes, consideradas como modalidades à parte por limitarem-se a definir incentivos fiscais para a cultura, regras de mecenato, limites em, que a intervenção privada pode dar-se etc., sem determinar diretamente quais modos culturais serão beneficiados e em que circunstância. Na realidade, por se inspirarem na lógica do mercado devem ser consideradas como espécie das políticas de mercado em geral (Coelho, 1997, p. 297).

Bourdieu (Bordieu; Haacke 1995) apontou sua preocupação com a introdução do mecenato privado no sistema público da França, destacando a possibilidade de uma dependência espiritual e material dos artistas em relação ao mercado, comprometendo assim a autonomia do campo cultural, e a utilização do pretexto do mecenas privado como uma boa justificativa de omissão do Estado. O sociólogo ainda chama atenção do mecanismo que faz o próprio cidadão pagar a conta de sua mistificação.

O resultado extraordinário é que são sempre os cidadãos que, através de isenções e impostos, financiam a arte e a ciência e, além disso, sofrem o efeito simbólico exercido sobre eles na medida em que este financiamento aparece como um efeito da generosidade desinteressada das empresas. Existe aí um mecanismo extremamente perverso que faz com que contribuamos para pagar a nossa própria mistificação(p. 27).

Brant (2003) destaca as reflexões de Naomi Klein, em livro- manifesto denominado “*Sem-Logo: A tirania das marcas num planeta vendido*” (2002)³⁴, apontando o perigo nas relações das marcas com atividades culturais:

³⁴Cf. obra citada por Brant: KLEIN, N. *Sem Logo: a tirania das marcas em planeta vendido*. Rio de Janeiro. Recorde. 2002.

Em meados dos anos 90, empresas como a Nike, Pólo, Tommy, Hilfiger estavam prontas para levar a marca ao patamar seguinte: não mais simplesmente conferir sua marca e seus produtos, mas também à cultura externa – ao patrocinador eventos culturais, elas podiam sair pelo mundo e utilizar vários deles como postos avançados. Para essas empresas, branding não era apenas uma questão de agregar valor ao produto. Tratava-se de cobiçosamente infiltrar idéias e imagens na cultura como “extensões” de suas marcas. A cultura em outras palavras, valor a suas marcas (...). O atual expansionismo cultural das marcas vai muito além dos patrocínios tradicionais: o arranjo clássico em que uma empresa doa dinheiro a um evento em troca de exibição de seu logo em uma faixa ou em um programa... Este projeto ambicioso torna o logo o foco central de tudo que toca -não em uma peça publicitária ou uma associação oportuna, mas atração principal (...). Embora nem sempre seja a intenção original, o efeito do branding avançado é empurrar a cultura que a hospeda para o fundo do palco e fazer da marca a estrela. Isso não é patrocinar cultura, é ser a cultura (KLEIN 2002 apud BRANT 2003, p. 12).

Para o autor, o apoio do governo em ações deste tipo, leva a crer que o tipo de relação que envolve os incentivos à cultura é de “corrupção institucionalizada”, permitindo a transferência de dinheiro público para fins meramente privados (p.12). Faria (2003, p. 35) faz a crítica, apontando que as leis de incentivo têm trabalhado com um conceito restrito de cultura e, portanto, “voltam-se principalmente aos produtores artísticos e se esquecem das práticas cidadãs, da construção da esfera pública, dos valores, dos comportamentos, das práticas cotidianas e modos de vida”.

Dória (2003) reafirma que na perspectiva da Lei Rouanet, os objetivos públicos passam a ser subordinar à lógica das vantagens empresariais, concentrando os benefícios fiscais na mão de poucos produtores, e, no caso, há uma centralidade na região Sudeste, que conforme estudos realizados em 2000, apenas dezessete empresas respondem a 61% dos incentivos fiscais que chegaram ao mercado, sendo que 94% dos incentivos dados são controladas por empresas que se estabelecem no eixo Rio- São Paulo (p. 61).

Assim a peregrinação que é a concentração de recursos impõe - em geral uma peregrinação inútil – a grande responsável pelo aborto dos esforços da maioria dos produtores. Diferentemente de outras *commodities*, a cultura não conta com uma “bolsa de mercadorias”. Por isso, participar desse seleto clube de produtores/ incentivadores tornou-se a verdadeira “prova de qualidade cultural” (p. 62).

Ainda como aponta o autor, a questão da seleção dos projetos é outro ponto a ser discutido na Lei Rouanet. Para Dória, selecionar significa discriminar, e embora até haja uma transparência de empresas públicas nos critérios e processos de seleção, como a PETROBRAS (é a empresa que mais investe em projetos culturais a partir da Lei Rouanet) e o BNDES, destaca que esta “transparência” não se comprova nos resultados, uma vez que se observa que os poucos produtores que a servem aparecem ano a ano, no rol de seus beneficiários.

Mais questionável, ainda, são, para Dória, os institutos como Moreira Salles, Itaú Cultural, BB Cultural, entre outros do mesmo porte, que, “sequer precisam estabelecer critérios ‘objetivos’ de seleção”, porque aprovam seus planos de trabalhos consolidados junto ao Ministério, e isto é suficiente para que se apropriem dos recursos juntos aos seus conglomerados. Dessa forma, critica o autor, “não há nenhum outro país, que se saiba, [que] possui modelo tão ‘liberal’ de eleição de projetos culturais suportados por fundos públicos” (p. 63). “Cultura é um bom negócio” era o *slogan* apresentado nos documentos e na cartilha que divulgava orientações sobre a Lei Rouanet, no período Fernando Henrique.

Olivieri (2004) observa que o FNC – Fundo Nacional de Cultura, outro mecanismo do Ministério para apoio a projetos, não prioriza o fomento, a vanguarda, e os excluídos do mecenato. Para a autora, a pouca especificidade da divisão de áreas prejudica a finalidade dos recursos. Além disso, observa que o FNC poderia ser um mecanismo de preencher as lacunas não atendidas pela lógica do mercado, como fomento e formação. Não se colocando contra o investimento de grande porte do FNC dedicado ao patrimônio e a eventos, a autora chama atenção de um simbólico comportamento do Estado em não assumir riscos com produções novas e resultados inesperados, e a sua despreocupação com projetos de continuidade, preferindo o apoio a eventos espetaculares: “A política de cultura focalizada na preservação do patrimônio e na realização de eventos já era uma realidade brasileira nos anos 70, quando foi classificada de clientelista, preservacionista e sem sistema de distribuição” (p. 154).

O propósito deste primeiro capítulo foi compreender o processo histórico do desenvolvimento da política cultural no Brasil. Embora, como já registrado anteriormente, que nas pesquisas sobre política cultural poucos estudos apresentam a influência e a contribuição dos movimentos sociais na pauta das políticas culturais, procurei aqui registrar os movimentos estéticos e políticos que de certa forma, ora mais intenso ora menos, contribuíram para a mudança de paradigma sobre as perspectivas de cultura e estética, e também no investimento cultural.

Mesmo concordando com Cabrale (2008) como já citada, que a institucionalização das políticas culturais é uma característica dos tempos atuais, revisitar o processo histórico de fomento à cultura e a arte no Brasil, tem aqui um papel importante: compreender o desenvolvimento do investimento na política cultural do país.

Neste longo processo histórico, do império ao governo Fernando Henrique vimos a transformação do paradigma de cultura. Ao mesmo tempo, o *apartheid* cultural que separou as artes eruditas e a cultura popular, e isso significa também uma diferença de acesso, fruição e produção das classes sociais à arte e a cultura, não seria provocado se não fosse grande parte do engajamento político dos movimentos sociais, dos educadores populares e arte-educadores. Embora ainda num processo a ser qualificado, pode-se dizer que as reivindicações destes atores sociais que pautaram a perspectiva de uma democracia cultural, encontraram inicialmente acolhimento nas políticas públicas de cultura, gerenciadas pela esquerda brasileira petista do fim dos anos 80 e início dos anos 90, como veremos a seguir.

Apesar do investimento no campo da cultura no período Imperial ter sido melhor que na Primeira República como nos mostraram as referências pesquisadas, pode-se dizer que do tempo do Império nos restam as grandes instituições criadas no período e ainda encontramos ecos na sociedade brasileira no que diz respeito aos paradigmas conceituais e na visão de fomento: a cultura

entendida como arte, como animação, a cultura como um elemento de distinção de classe social. No campo das políticas culturais, parece que para muitos ainda, o investimento do recurso público deve-se centrar na figura do artista.

No período da Primeira República (de 1889 até a Revolução de 30) o investimento intelectual e político se direcionava a construção de uma identidade nacional. A língua, a extensão territorial e as fronteiras potencializavam-se junto aos semióforos do período, a construção do Estado Nação. Deste período ainda hoje encontramos uma visão romantizada dos índios e herdamos a higienização racista expressa em políticas tradicionais. É neste período que se inicia a busca da cultura popular pelo país e que mais tarde vai ser dominada de folclore, com o propósito de contribuir para a construção da identidade nacional tão necessária à época para o Estado Nação. O engessamento ou a visão romantizada que se expressa ainda numa política preservacionista de uma identidade de raiz, que tem como propósito a manutenção de certa “pureza” da cultura popular, ao que tudo aponta, parece-nos ter iniciado por aqui. A valorização de tudo o que vinha de fora, que ainda impera em parte da sociedade brasileira, parece que começa a ser desconstruída a partir da abertura política dos anos 80. De lá até os dias atuais, o esforço de promoção da diversidade da cultura brasileira como seu maior patrimônio vem provocando deslocamentos na perspectiva preservacionista de raiz, e a atenção as hibridações, interculturalidades e transculturalidades, são elementos importantes e significativos nos debates dos temas atuais das políticas culturais que se direcionam hoje a pautar a economia e a sustentabilidade da cultura.

Sabemos da efervescência cultural dos anos 20. O modernismo e seu processo eterno de auto-preservação e tombamento, a influência do partido comunista com sua estética socialista que retumbou até os anos 60, de certa forma, ainda expressa nas iniciativas do Movimento de Cultura Popular – MCP, como uma forma de resistência e comunicação e questionada pelos intelectuais e artistas dos Centros Populares de Cultura – CPC da União Nacional do Estudantes - UNE. Embora, como mostra o processo histórico estudado, a elite, a qual foi por muito tempo dada a responsabilidade de salvar o país, parece ter sido

a menos orgânica nas suas investidas revolucionárias no que diz respeito ao campo das políticas culturais. O modernismo teve representação para si mesmo e para o grupo social do qual estava inserido. Os integrantes do CPC embora mobilizado pela experiência do MCP, como vimos, sentiram dificuldade em dialogar de fato com o povo a partir de suas experiências e manifestações estéticas.

Sem dúvida, foi Getúlio Vargas que potencializou a perspectiva de organização das políticas culturais no Brasil. Desde o seu governo provisório, passando pelo governo constitucional e Estado Novo, para além da criação dos Ministérios foi neste período que se institucionaliza novas formas de fazer cultural. Apesar das visões políticas diferenciadas, são os comunistas que contribuíram com o Getúlio nos desafios de implementar as políticas culturais. Ao que parece na narrativa do processo histórico exposto neste capítulo, o avanço nas perspectivas de pensar políticas culturais para o país de forma mais emancipatória, esteve sob a responsabilidade em grande parte dos marxistas.

Depois de Vargas, o investimento em cultura esteve centrado na mão da iniciativa privada, lógica que se manteve embora em outro formato como a Lei Rouanet até o governo FHC. Juscelino continuou apostando nos intelectuais marxistas para pensar cultura e educação, mas a energia de construir Brasília foi mais relevante e nos deixou um novo Patrimônio da Humanidade.

Da ditadura militar, sabemos da sua imposição de silêncio nas melhores expressões da cultura brasileira. Entre seus torturados, perseguidos e exilados encontramos intelectuais e artistas do MCP, CPC, Teatro de Arena, Grupo Opinião, Cinema Novo, e entre tantos outros, até mesmo os tropicalistas onde o mais revolucionário estava centrado na linguagem estética. Para além da continuação do desenvolvimento da cultura de massa, na gestão da ditadura militar houve iniciativas importantes no campo das políticas culturais no que diz respeito a criação de decretos, instituições importantes e sensibilização regional para a difusão e investimento cultural.

Embora depois de 20 anos de ditadura militar, podemos afirmar que avançamos com Sarney no campo das políticas culturais com a criação do Ministério da Cultura em 1985. Desde o esforço de Itamar em retomar e potencializar o mesmo Ministério depois da desastrosa administração de Collor, e a atuação limitada nas políticas culturais do governo Fernando Henrique que manteve a perspectiva do investimento na lógica de “cultura como um bom negócio”, será em experiências municipais de administração petista que encontraremos um novo formato de política cultural. Esta nova forma de gestão cultural parece ter sido um pouco mais capaz de provocar os primeiros rompimentos com o *apartheid* cultural que herdamos nestes mais de 500 anos. Os conceitos gramscianos como veremos a seguir, foram bases para se pensar em cidadania e democratização da cultura, acolhendo e potencializando a produção cultural e artística das classes populares, agora como um organismo vivo e por isso importante da cultura brasileira.

1.2.11. Deslocamentos conceituais no campo da cultura e as novas práxis da esquerda brasileira na perspectiva petista: Democratização e Cidadania Cultural:

Se, a partir do início da década de 1980, após da abertura política, até recentemente, as políticas públicas de cultura, tanto no âmbito federal como municipal e estadual, se caracterizaram ou pela centralização do fomento e nas leis de incentivo, baseadas na renúncia fiscal, os movimentos populares geraram na periferia brasileira outras maneiras de ação cultural.

Intelectuais orgânicos, influenciados pelo pensamento gramsciano, entre outros, buscavam o reencontro com as classes populares. Este novo momento histórico da política brasileira herdava um perfil novo de liderança social e política, que se encontrava nos “novos movimentos sociais” iniciados ainda na década de 1970 no Brasil: um novo modelo de prática sindical (destaca-se a experiência do ABC no período); o fortalecimento de associações comunitárias; e grupos de direitos humanos. Se no momento anterior, a ideia de revolução socialista se identificou mais como uma ação da luta armada, é entre os anos 70 e 80 que se busca construir uma perspectiva socialista, que deve ser concretizada a partir das

lutas pelos direitos humanos, justiça econômico-social e democracia. É neste cenário que surge, em 1979, o Partido dos Trabalhadores.

O pensamento político de Gramsci se torna uma referência importante para os intelectuais fundadores do PT. Conceitos como intelectual orgânico, hegemonia, ideologia e nacional-popular influenciam a prática cultural desta nova esquerda brasileira. Segundo Chauí (1986, p 21), “a novidade gramsciana sobre o conceito de hegemonia está em incluir a cultura como processo social global que constitui uma ‘visão de mundo’ de uma sociedade e de uma época”. Ideologia é, para Gramsci, um sistema de representações, normas e valores da classe dominante “que ocultam a sua particularidade numa universalidade abstrata”. Hegemonia– que não é um sistema para o pensador italiano, e sim a cultura numa sociedade de classes– é um complexo de experiências, relações e atividades que estão fixados e interiorizados. Hegemonia, por ser mais que ideologia, tem capacidade de controlar e produzir mudanças sociais; dessa forma é práxis e processo, já que se alteram todas as vezes que a condição histórica se transforma. Assim, há possibilidades de num processo de contra-hegemonia, construir oposição e defesa à hegemonia da ideologia, imposta até então com maior força pela classe dominante. Há a possibilidade de construir uma hegemonia alternativa, para isso, é necessária uma outra práxis, em que reflexão e ação sejam instrumentos para o processo de emancipação para uma nova prática política, bem como é necessário um novo perfil de intelectual,³⁵ aquele que, por ser orgânico e a favor das classes populares, dialoga com os seus saberes, é participativo e ativo nos processos de ampliação da consciência e provoca novos olhares capazes de romper tanto com a perspectiva Romântica e Ilustrada, como também marxista ortodoxa sobre a cultura popular, já que estas,

³⁵ No segundo volume da publicação dos *Cadernos do Cárcere* de Antonio Gramsci, publicado pela Civilização Brasileira em 2000, editado por Coutinho, Nogueira e Henriques, encontra-se toda a perspectiva de Gramsci a respeito dos intelectuais. Gramsci afirma que toda classe social tem seus intelectuais, e não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Desta forma, no processo de construção de uma contra-hegemonia ou uma hegemonia alternativa à hegemonia da classe dominante, “o novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo de afetos e das paixões, mas numa inserção ativa na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’, já que não apenas orador puro – mas superior ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, chega à técnica-ciência e á concepção humanista histórica, sem a qual permanece ‘especialista’ e não se torna ‘dirigente’ (especialista+político)” (p.53).

consideram a cultura popular não como um organismo vivo, mas, sim, como um arquivo morto, fechada sobre si mesma, e perdem o que há de essencial, ou seja, que as diferenças culturais até então são postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes (p. 25).

Os movimentos de artistas, arte-educadores³⁶ e trabalhadores da cultura, também, se mobilizaram a favor de um processo de qualificação nos setores da área cultural. Estes movimentos, às vezes, mais regionalizados ou por segmento de área cultural, buscaram na promoção do debate, a importância de fomento, difusão e ampliação do conceito de cultura.

O movimento da educação popular na lógica freiriana, também, reencontrou com suas bases, e pode-se dizer que nasce aí um diferencial de ação cultural nas comunidades excluídas: uma fusão entre a linguagem da educação popular e os conteúdos da arte.

Inicialmente, muitas destas experiências mantinham-se presas ao conceito de socialização da arte, trabalhando como tema-gerador, a condição sofrida da vida do povo brasileiro. Estas experiências se identificavam, ainda na década de 1980, com as experiências do Movimento Popular de Cultura-MCP, do final da década de 1950 e início da de 1960. Outras, buscavam a ampliação do debate e/ou se diziam identificar mais com as propostas dos Centros Populares de Cultura – CPCs, da UNE.

Ao mesmo tempo, arte-educadores, também, buscavam uma relação mais digna com o ensino da Arte na escola formal, e encontravam parceiros interessados em ampliar estes novos conceitos no espaço da educação informal. Pode-se dizer que são nos múltiplos diálogos destas diversas experiências que se

³⁶O movimento de arte-educadores, que se inicia neste período, também contribui para a construção de outro paradigma do ensino da arte, ao tentar romper com o que Ana Mae chama de *Apartheid Cultural*, buscando democratizar o conhecimento e atuar contra todas as formas de distribuição de bens materiais e simbólicos (culturais) (Dorneles, 2001, p. 36).

efetivaram, ou que deram base aos projetos de Oficinas de Artes em comunidades de periferia, que se ampliam na década de 1990.

Gohn (1999), que se propõe a apresentar a proposta problemática da educação não formal e o poder da cultura na sociedade contemporânea, observa que, nos anos de 1990, ampliam-se os espaços de aprendizagem para além dos muros das escolas. A educação não formal aborda processos educativos que surgem da educação da sociedade civil, do terceiro setor, abrangendo movimentos sociais e outras entidades sem fins lucrativos que atuam no campo social. É a sociedade civil assumindo as responsabilidades do Estado, em resposta à sua ausência, expressa na lógica neoliberal do Estado mínimo.

A autora nos faz refletir sobre os processos que caracterizam as formas de associativismo neste período de transmutação. Gohn observa que, se nas décadas de 1970-1980 os associativismos estavam identificados com os movimentos populares mais urbanos, na de 1990 o formato do terceiro setor se amplia mais, avesso às ideologias, para não dizer pouco ou nada politizado. A concepção de cidadania, aqui, pode ser confundida com a integração individual do mercado.

Ao mesmo tempo em que cresce a perspectiva empresarial do *marketing* cultural ou da responsabilidade social, fomentados pelas vantagens do “mercado social”, há outras iniciativas que tendem a mobilizar um diálogo entre o Estado e comunidade organizada. Estas novas parcerias se constituem em novos espaços de negociação e de conflito social, e das práticas de educação não-formal.

Neste novo momento histórico, os conceitos de ‘*descentralização da cultura e de cidadania cultural*’ fazem parte dos debates e se tornam orientadores de algumas políticas públicas de cultura, principalmente naquelas que são gestadas pelo Partido dos Trabalhadores. Se a hegemonia na perspectiva gramsciana é um “complexo de relações, experiências, atividades com expressões políticas e mutáveis, [...] e não existe apenas passivamente na forma de dominação” (Chauí 1986:22), faz-se necessário questionar os produtos

culturais que são instituídos e como este valor foi constituído, bem como compreender e agir numa perspectiva em que a cultura popular tem sua lógica própria, que não se encerra numa manifestação de conformismo, mas de resistência e inconformismo. Assim, o direito à produção e fruição cultural se torna um caminho novo nas políticas culturais. Destacam-se, neste período, a Administração Popular de Porto Alegre e a da cidade de São Paulo, e se iniciam alguns primeiros passos no que diz respeito à democratização da produção cultural.

Na experiência da Prefeitura de Porto Alegre na Gestão da Administração Popular, iniciada com o prefeito Olívio Dutra cujo o primeiro secretário de cultura foi Pilla Vares, o conceito de Descentralização da Cultura é empregado em 1990, e as oficinas de artes nas comunidades são uma demanda da população organizada para o Estado. A partir de 1996, os conselhos regionais de cultura são instituídos na lógica estrutural do Orçamento Participativo, e as demandas culturais de cada região passam a ser atendidas, conforme a estrutura organizacional deste modelo consultivo de gestão pública.

Segundo Coelho (1997), o conceito de descentralização da cultura é:

(...) o processo pelo qual comunidades locais, e no limite, os cidadãos, passa-se à auto-administrar-se em termos de política cultural. As coletividades locais tornam-se livres para eleger os responsáveis por suas escolhas, independentes dos poderes centrais ou federais. Esta noção baseia-se na idéia de que a única realidade em termos de país é a cidade ou o local, e não o Estado ou a federação, abstrações meramente jurídicas. (p. 197)

O conceito de Descentralização da Cultura, aplicado naquele momento pela Secretaria de Cultura do Município de Porto Alegre, era compreendido como um investimento de recurso financeiro e de pessoal nas potencialidades da produção estética, artística e cultural, que existiam nas comunidades da cidade com maior vulnerabilidade social. Aos poucos se rompia com a lógica de que cultura estava centrada no conceito das Belas Artes, ampliava-se a compreensão de que o direito ao acesso da produção cultural deveria ser democrático. O acesso à cultura, aqui, deveria ser entendido como acesso histórico-cultural das

artes: acesso às linguagens artísticas, estéticas e suas técnicas; acesso à invenção e à produção cultural. Descentralização da Cultura na concepção dos gestores culturais daquele período, também, significava uma “via de mão dupla”: a legitimação da produção da periferia como expressão cultural deveria, também, participar dos círculos e espaços públicos de instituições culturais.

Dialogando com o conceito que Coelho apresenta de Descentralização da Cultura, com a experiência citada, a proposta dos Conselhos Regionais de Cultura, estruturada na lógica do Orçamento Participativo, potencializava a comunidade a se organizar em torno da temática, a partir de seus pares e redes locais com autonomia participativa, e apontar para a gestão pública o melhor investimento cultural na linguagem de oficinas, conforme demandas da comunidade em referência às suas potencialidades e fragilidades culturais.

Chauí (2006), que foi Secretária de Cultura na Gestão de Luiza Erundina (1989-1993) na cidade de São Paulo, desenvolve o conceito de cidadania cultural. Para a filósofa e secretária, cidadania cultural significa a cultura como direito de qualquer cidadão, e como trabalho e criação, indiferente da classe social e sem confundi-los com figuras de consumidor e contribuinte. Há quem diga que o conceito de cidadania cultural e o modelo de gestão cultural desenvolvido por Chauí, enquanto Secretária de Cultura da cidade de São Paulo, foi orientador para a gestão do Ministério da Cultura no governo Lula, iniciada pelo Ministro Gilberto Gil.

O conceito, segundo Chauí (p. 67), surge da recusa de três concepções de política cultural até então vigentes em órgãos públicos, em diferentes conjunturas: a concepção da cultura oficial; a de tradição populista; e a de posição neoliberal.

A concepção da cultura oficial é aquela que coloca o poder público na qualidade de sujeito cultural, determinando para a sociedade formas e conteúdos culturais definidos pelo grupo dirigente, reforçando sua ideologia, legitimando-a a partir da cultura (modelo aplicado no Estado Novo e ditadura). A concepção de

tradição populista, mais forte no final da década de 1950 e início da de 1960, é aquela que faz que o órgão público tenha um papel pedagógico sobre as massas populares. Apropriando-se da cultura popular, transforma e a devolve como verdadeira ao povo, além de dividir cultura elitista e cultura popular, santificando a primeira e dando um tom messiânico à segunda, faz dos órgãos públicos, que se utilizam deste modelo de política cultural, agentes de salvação, fomentando que o povo se reconheça nas formas e conteúdos que lhes são devolvidos pelo Estado (populismo cultural e vanguardismo político do PCB—anos 1950/60). A perspectiva neoliberal de política cultural, encontrada na década de 1990, é aquela que minimiza o papel do Estado no plano da cultura, já que enfatiza o encargo estatal centralizado no patrimônio histórico e coloca os órgãos públicos de cultura a serviço de conteúdos e padrões definidos pela indústria cultural e seus mercados.

Ao verificar o conceito de cidadania cultural apresentado pela Secretária, observa-se semelhança com os conceitos de descentralização da cultura propostos pela gestão de Porto Alegre: o direito de usufruir, apropriar-se de e ressignificar espaços culturais existentes; a participação popular nas decisões de gestão e fazer cultural; o direito à experimentação, inovação, formação cultural e artística entre outros. Nesse sentido, nenhum dos dois conceitos coloca o órgão de cultura como responsável por dirigir e doutrinar. Ao contrário, as perspectivas apontam como responsabilidade do Estado estimular e promover condições para que a população crie e frua da invenção cultural, rompendo com os monopólios das iniciativas culturais, com a separação geográfica, o estigma sociocultural; e promovendo a ampliação da participação na gestão através de diferentes instrumentos.

Com o debate da globalização e o papel do Estado nas políticas culturais, questões como respeito à diversidade cultural desafiam a implementação de novas políticas culturais, que não se encontram apenas nas disputas do mercado e no campo mundial /global. Cesnik e Beltrame (2005, p.141), no livro *Globalização da Cultura*, questionam: Como implementar uma política pública de Estado pelo mercado globalizante em determinado setor? O desafio destaca os autores, está na reformulação das políticas públicas; na reformulação do

investimento fiscal à cultura; e no planejamento do investimento do governamental direto em cultura (p. 142). Canclini (1987),³⁷ referendado pelos autores, diz:

Não basta uma política cultural concebida como administração rotineira do patrimônio histórico, ou como ordenamento burocrático do aparato estatal dedicado à arte e a educação, ou como uma cronologia das ações de cada governo. Entendemos por políticas culturais um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados com o fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transposição social. (p26)

Miranda (2003), ao destacar que nas últimas décadas, falar em democratização da cultura tem sido, usualmente, referir-se à “partilha de um patrimônio constituído pelas grandes obras da cultura erudita, da grande cultura, da cultura por excelência, da cultura avalizada pela assinatura dos notáveis” (p. 29), nos provoca apontando que o problema da democratização da cultura é um problema de conteúdo: “democratizar sim, mas democratizar o quê? [...] A alta cultura perdeu a sua centralidade, sua hegemonia sofre contestação, ela é assediada pela erupção de outros modos culturais que eclodem com força por toda parte” (p.30).

O processo de globalização, que se acentua na década de 1990, potencializando as transformações econômicas, tecnológicas, políticas e culturais, no final do século, provoca mudanças radicais na agenda dos temas e problemas prioritários à análise dos cientistas sociais. Sofre-se a revolução tecnológica que gera novas relações sociais, novas linguagens, novos comportamentos sociais. A mídia é chamada de quarto poder, e acelera os conceitos de espaço tempo, e a cultura torna-se o mais importante espaço de resistência e luta social (Gonh, 1999, p. 6).

Segundo alguns autores, o conflito social central da sociedade moderna ocorre na área da cultura. A globalização metarmofoseia o sistema de

³⁷ Cf. obra citada por Cesnik e Beltrame: Canclini. Políticas Culturais em America - Latina. México. Grijalbo 1987, p26.

desigualdades provocadas pelo capitalismo para um sistema de exclusão social. As lutas se direcionam para a inclusão social, e como destaca Gohn (p. 11), a exclusão não se encerra mais nas desigualdades socioculturais, inicia-se o desenvolvimento de políticas para clientela específicas: o índio, o negro, a mulher, a terceira idade etc. Se a sociedade ocidental estava assentada num modelo de processo contínuo e evolutivo de cultura universal – euro/branca – a idéia de progresso dilui-se na fragmentação das fronteiras e nações, e há uma força que coloca em xeque a visão do paradigma cultural imposto até então. A ideia de diversidade cultural, o processo histórico e o reconhecimento do outro, como metas na formação dos indivíduos enquanto cidadão se coloca com força.

1.2.12. A Política Cultural no Governo Lula e o “Do -In Antropológico” de Gil

Em 2003, Lula toma posse da Presidência do Brasil e traz consigo o músico Gilberto Gil para assumir a pasta do Ministério da Cultura. No início de mandato há uma resistência dos petistas à indicação de Gil como Ministro. Gil tomou posse no cargo por um pedido pessoal do Presidente Lula e se manteve nele seis anos. Embora Gil fosse filiado ao Partido Verde- PV, a escolha de Gil pelo Presidente Lula nada teve haver com a vinculação partidária do artista. Gil, em seu discurso de posse assume o compromisso de retirar o Ministério da Cultura da distância do dia a dia do povo brasileiro, idealiza o MinC como a casa de todos aqueles que fazem e pensam o Brasil. Gil anuncia que a palavra Folclore não será utilizada por ele, apontando a compreensão do conceito a partir dos ensinamentos que teve de Lina Bo Bardi,³⁸ que chama atenção para a discriminação cultural entre o erudito e o folclore, onde este último é entendido como o lugar de identidade daquilo tudo o que é produzido “por gente inculta”, considerado um enclave atrasado e historicamente longe do mundo atual. “Não

³⁸ Aqui vale a pena conhecer o Livro de Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, 1995, que aponta a influência de Lina B. Bardi e seu esposo, P.M Bardi, junto com Pierre Verger e outros, no pensamento intelectual e produção cultural dos baianos Risério, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha. Risério, que atuou na campanha de Lula junto com Duda Mendonça e foi responsável por muitos dos discursos do candidato a presidente, foi assessor direto de Gil no Ministério da Cultura nos primeiros anos. Entre suas atividades de assessor do Ministro estava a de escrever seus discursos, como, talvez, este de sua posse.

existe ‘folclore’ o que existe é cultura”, diz o Ministro. Esta última entendida como tudo aquilo que se manifesta para além do valor de uso, que transcende o meramente técnico de cada objeto produzido: “Cultura como usina de símbolos de um povo, de signos de cada comunidade e de toda a nação, a soma dos atos e do nosso jeito” (Brasil, 2003, p. 9).

Gil fez a crítica à estrutura encontrada no Ministério centrada na política de incentivo fiscal da Lei Rouanet, afirmando que o papel deste não é uma “caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial”, e que não cabe ao Estado fazer cultura, mas sim formular políticas públicas de cultura, entendendo que “toda a política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo num determinado momento de sua existência”, e que, por isso, não deve só criar possibilidades de expressão para este povo, mas também de intervir. Esta intervenção do Estado, citada por Gil como uma ação de política cultural, não se caracteriza, em seu discurso, pelos velhos moldes de cartilhas estatizantes, mas, ao contrário, por abrir caminhos, estimular e abrigar. É aí que associa o papel de intervenção do Estado como uma massagem de “do-in”: um *“do-in antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país”* (2003, p.12).

O papel da política cultural do Estado, segundo o Ministro, deve ter este objetivo: de avivar o velho e provocar o novo. E a cultura brasileira, deve ser pensada nesta dialética entre a tradição e a invenção, em diálogos entre as matrizes milenares e as tecnologias de ponta (2003, p.13).

Ainda no discurso do ministro-artista encontra-se o compromisso com a pluralidade cultural e uma política cultural que realmente represente um “Brasil de Todos”, *slogan* do Governo Lula. Aponta o Ministro Gil, que um dos papéis fundamentais do Ministério da Cultura é ser uma argamassa para o governo como um todo, destacando a cultura como um elemento importante para o desenvolvimento, o rompimento com a desigualdade social, e um meio de difusão não só da solidariedade brasileira, mas de elemento fundamental da afirmação soberana do Brasil no campo internacional, apostando, assim, na cultura

brasileira e a sua semi-diversidade. “O Brasil aparece aqui, com as suas diásporas e as suas misturas, como um emissor de mensagens novas, no contexto da globalização” (2003, p. 14).

O discurso de posse de Gil encontra ecos no documento da Comissão Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores, “A Imaginação a Serviço do Brasil”, que aponta um programa de Políticas Públicas de Cultura para o governo Lula. Nele, encontram-se pautas concretas, como as necessidades do rompimento dos muros que constroem o “*apartheid* social e cultural que fraturam a sociedade brasileira”, reconhecimento da cultura como um direito social básico, e a necessidade de afirmar as identidades étnico-culturais regionais como condição definidora da nossa identidade nacional, entre outros (2003, p.15).

Ao apontar a cultura como um direito social básico, verifica-se o reconhecimento de que os partidos não tenham tido, até então, uma consideração adequada com a cultura, devendo considerá-la no mesmo nível da saúde, educação ou da assistência social. Faz-se necessário, conforme o documento, romper com ações autoritárias, utilitárias e clientelistas que “não reforçam uma concepção democrática e nacional articulada de cidadania cultural” (p. 10). Para romper com a noção de desenvolvimento hegemonicamente pensada como acúmulo de riquezas materiais, o documento apresenta identidade com os documentos da UNESCO, da Conferência Mundial de Políticas Culturais, realizado em 1982 no México, e do relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento – Nossa Diversidade Criadora, publicado em 1996. O primeiro aponta entre tantos outros temas, a necessidade de que as abordagens culturais enfatizassem o conceito antropológico de cultura, que não incluísse somente as expressões estéticas, mas também os modos de viver, direitos humanos, costumes e crenças. O segundo aponta a necessidade de valorização da diversidade cultural como patrimônio cultural e um dos elementos fundamentais para o desenvolvimento. Experiências como o projeto de Descentralização da Cultura, desenvolvido na cidade de Porto Alegre, são apresentadas no documento do Partido, como uma alternativa de fomento de democratização cultural e de estímulo ao desenvolvimento do imaginário, e sensível entre outros.

O documento ainda apresenta reflexões que apontam a importância da cultura como política pública para o desenvolvimento e a democracia, a cultura como ativo econômico, e a necessidade de reconhecimento da produção cultural, bem como de qualificar a gestão cultural para um novo projeto nacional. Citando o conceito de “zonas opacas” de Milton Santos e Canclini – iguais possibilidades de acesso aos bens da globalização,³⁹ o documento aponta a valorização das expressões culturais que não se encaixam na lógica do *marketing* cultural e do entretenimento, promovendo a partir do reconhecimento e criando mecanismos ágeis, orgânicos e de acessibilidade para a participação em editais e fontes de financiamento. A proposta da política cultural do PT aponta também, a necessidade de compreender a cultura como geradora de renda para as comunidades mais excluídas, na lógica da sustentabilidade que gera circulação da economia local. Para a cultura contribuir para qualificar o Projeto Nacional, o documento destaca o fomento para potencializar o capital social e cultural da sociedade brasileira, a partir de alargamentos de orçamentos e de parcerias institucionais.

Como já apontado anteriormente, a política cultural do Ministério da Cultura, encontrada pelo Ministro Gil e sua equipe, basicamente se desenvolvia centrada na Lei Rouanet, e apresentava uma estrutura organizada em secretarias específicas e autarquias que trabalhavam, dentro de suas temáticas, tanto os projetos que demandavam ao incentivo fiscal da Rouanet, como os direcionados ao Fundo Nacional de Cultura -FNC. As secretarias eram: a Secretaria do Desenvolvimento do Áudio-visual- SDAv; Secretaria da Música e Artes Cênicas-SMAC; Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas- SPMAP; e Secretaria do Livro e Leitura- SLL. Entre as autarquias, a Fundação Nacional de Artes-Funarte; Fundação Palmares; e o Instituto do Patrimônio Histórico –IPHAN.

³⁹ Cf. SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006 e CANCLINI G. Nestor A Globalização Imaginada – Iluminuras São Paulo 2003. Obs: O documento não apresenta as referências bibliográficas dos autores citados.

Durante os primeiros quatro anos da gestão de Gil, pode-se dizer que o Ministério da Cultura passou por um processo de reconstrução. Como afirma Calabre (2007):

Desde a criação em 1985, o órgão passou por uma série de crises e processos de descontinuidade. A gestão do Ministro Weffort (oito anos) foi acompanhada por uma política de Estado mínimo, o que para um ministério que mal havia sido recriado trouxe enormes dificuldades operacionais. Ao terminar tal gestão o Minc tinha como principal atividade aprovar os processos que seriam financiados através da Lei de Incentivo à Cultura. (p. 16)

Logo foi elaborado um plano de reformulação do Ministério, e diversas consultas públicas e fóruns junto à sociedade civil permitiram não só aproximar o Ministério da sociedade brasileira, assim como perceber as “distorções acarretadas pela forma da aplicação da lei, quanto sua extrema importância para o setor artístico-cultural” (p.16). A primeira iniciativa de escuta da nova equipe do Ministério foi “Cultura para Todos”, em que se realizava uma conversa entre um grupo de representantes das autarquias e das secretarias do Ministério da Cultura com artistas, gestores e trabalhadores do campo da cultura e das políticas culturais. “Cultura para Todos” percorreu por várias capitais, com mobilização de participação estadual. Esta iniciativa possibilitava aos novos gestores do Ministério tanto apresentar a estrutura encontrada da gestão Welford, como a nova proposta de política cultural da gestão Gil. Como resultado deste encontro observou-se que, por até então não haver uma maior troca entre o Ministério da Cultura e a sociedade civil, poucas pessoas conheciam o funcionamento deste e tinham acesso e domínio aos mecanismos da Lei Rouanet, instrumento de política pública até então. E, a diversidade de manifestações estéticas e culturais encontradas nesta possibilidade de diálogo, em sua grande maioria, nunca obtivera nenhum tipo de apoio federal para o seu desenvolvimento e realização. Isso porque, nem estas manifestações sabiam acessar recursos e nem a herança da política cultural do governo, centrada na lógica do mercado, possibilitava instrumentos e reconhecimento para estas. Assim, ao escutar e conhecer este quadro da cultura brasileira, os novos gestores obtinham mais instrumentos para construir uma política cultural que abarcasse a diversidade da cultura brasileira. A partir destes encontros, era também possível buscar um caminho comum para a

efetivação das reflexões e propostas conceituais apontadas na identidade política da gestão do governo Lula – já registradas em discursos e documentos apresentados anteriormente.

Pode-se dizer que a avaliação geral da Lei Rouanet, a partir da experiência de diálogo com a sociedade civil, nos encontros “Cultura para Todos”, foi que este mecanismo de financiamento necessitava ser reformulado. E que alguns problemas poderiam ser solucionados por meio de portarias ministeriais, com uma divulgação mais sistemática da lei, e oferecer capacitação de produtores e gestores nas mais diversas regiões do País. Também ficou compreendido que a Lei Rouanet tem importância para determinadas áreas, dessa forma, o processo de mudança deveria ser gradual, para não paralisar o que estava em curso (Calabre, 2009b, p. 121).

Na primeira gestão do Ministro Gil, algumas medidas foram tomadas para diminuir o processo de concentração regional e setorial. Um dos recursos foi investir em seleção de projetos por editais internos. Outra forma, por editais com intermédio dos maiores investidores da Lei, como é o caso da PETROBRAS.

A implementação de novas Representações Regionais do Ministério da Cultura, como a Representação Regional Sul, Nordeste e Norte, também, foi importante para ampliar o diálogo e aproximar o Ministério aos gestores e produtores culturais destas regiões, colaborando para minimizar a centralidade dos investimentos da região Sudeste, até então a única região onde o MinC já tinha suas Representações Regionais e que apresentava o maior número de projetos de produção cultural do País.

As Representações Regionais do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo foram criadas no governo FHC. Até a gestão do ministro Gil, as Regionais somente atendiam a agenda local do Ministro e orientações e encaminhamentos a projetos candidatos ao incentivo fiscal da Lei Rouanet.

Na nova gestão, além de criadas as novas Regionais, o seu papel também mudou. Com a política de editais e a nova concepção do Ministério com suas novas secretarias, entre outras ações e reformas estruturais, as Regionais na gestão Gil se tornaram um braço mais orgânico do Ministério da Cultura. Isto significa que, além de articular e divulgar as políticas do MinC na sua localidade, tinham o papel de acompanhar a sua implementação e mobilizar os trabalhadores da cultura a participarem de câmaras setoriais, grupos de trabalho e outros fóruns de diálogo ampliado junto ao Ministério. O objetivo de ampliar a participação da sociedade civil junto ao MinC condiz com o perfil da política do Governo Lula. Um resultado de destaque foi o sucesso de participação dos municípios na II Conferência Nacional de Cultura realizada em março de 2010. Entre outras e novas políticas, construídas e dialogadas com a sociedade, destacam-se aqui também as que estão em curso e são estruturantes da política do MinC, como a implementação do Sistema Nacional de Cultura- SNC e as mudanças na Lei Rouanet.

Gil, conforme Calabre (2009b, p. 125), apontou entre seus diversos discursos, três desafios centrais do MinC em sua gestão: retomar o papel constitucional de órgão formulador, executor e articulador de uma política cultural para o País; completar a reforma administrativa; e a capacitação institucional para obter os recursos indispensáveis à implementação da política. A nova política cultural do Ministério da Cultura é pautada, então, na perspectiva de implementação de ações, baseadas na compreensão da cultura em três dimensões: Cultura como dimensão econômica, simbólica e cidadã.

Conforme material informativo do Ministério da Cultura – “*Cultura em três dimensões*: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010”– (2010), a dimensão simbólica é associada àquela ideia de “cultivo”, presente em um dos enfoques dado à raiz da palavra cultura. Para os gestores desta nova política do MinC, a dimensão simbólica da cultura deve englobar as “infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais, nos modos de vida e nas visões de mundo”. Desse modo, para além das políticas das artes e do patrimônio que se centrava ainda muito mais na perspectiva material do tombamento arquitetônico,

embora já se iniciasse, de forma tímida, a implementação do artigo 16, da seção II do capítulo III da Constituição de 1988 sobre patrimônio material e imaterial, a perspectiva da dimensão simbólica, para os novos gestores, provocou um deslocamento para as riquezas de matriz africana e indígenas, alargou e deu visibilidade também àquilo que é produzido fora dos espaços previamente delimitados como culturais. “Todo o brasileiro é sujeito de sua cultura e sua história, e as políticas do MinC buscaram reconhecer e valorizar esse capital simbólico, atendendo à multiplicidade de expressões”. Como afirmam os idealizadores da política cultural do Partido dos Trabalhadores, tal perspectiva de política cultural gerou impactos administrativos, e destacam como um deles, a política de editais. Esta, que além de adotar recortes específicos e simplificações, permitiu a inscrição oral em certas seleções, como, por exemplo, os editais realizados para públicos, como população indígena, cultura popular, deficientes, pessoas com transtorno mental ou sofrimento psíquico, ciganos, entre outros (p. 8).

É a própria Constituição brasileira, no seu artigo 215, que dá luz à dimensão cidadã da cultura: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”. Nessa perspectiva, tanto o acesso à produção quanto à fruição é um direito de todos, e a cultura nesta dimensão deve ser considerada como necessidade básica, um elemento vital, construtivo, transformador. A cultura, que está na base de nossa afirmação individual e coletiva, deve ser compreendida como um elemento importante, no que diz respeito à qualidade de vida e ao fortalecimento da autoestima de cada um. Para os novos gestores do MinC, o acesso à cultura deve ser universal, porque ela gera laços de identidade ao mesmo tempo em que nos diferencia. A participação da sociedade civil na elaboração e acompanhamento das políticas culturais deve ser considerada como outro elemento importante, na perspectiva da dimensão cidadã da cultura. Esta corresponsabilização da sociedade civil nas formulações das políticas culturais do Ministério da Cultura, na Gestão Gil / Juca Ferreira, esteve presente nas realizações das Conferências; nas criações dos diversos fóruns e câmaras setoriais; na proposta de Gestão Compartilhada apresentada pelo Programa Cultura Viva, entre outros (2010). Juca Ferreira foi secretário executivo do

Ministro Gilberto Gil, quando este deixou o cargo; Juca tomou posse em 28 de agosto de 2008, tornando-se Ministro da Cultura.

A dimensão econômica destaca o potencial da cultura como vetor de desenvolvimento. Para os gestores do MinC, “a exuberância que desperta admiração do mundo ainda não gera o devido retorno econômico e acesso ao nosso país e, por extensão aos nossos artistas e produtores”. Dessa forma, a política nova do MinC aposta na cultura como uma importante fonte de trabalho e renda, e que muito tem a contribuir para o crescimento da economia brasileira (p.8).

As parcerias de pesquisa iniciadas em 2003, junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE,⁴⁰ Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e à Fundação Getulio Vargas – FGV permitiram que o Ministério iniciasse suas pesquisas na área da economia da cultura. Entre outras referências, o MinC se utiliza do levantamento da *PricewaterhouseCoopers*, que informa que o peso econômico do setor cultural no mundo passará de US\$ 1,3 trilhão, em 2005 para, US\$ 1,8 trilhão, em 2010, com uma taxa de crescimento acima da média, de 6,6% ao ano. Para o MinC, em função da diversidade cultural, da multissetorialidade e multidisciplinaridade, o Brasil tem no ramo da economia, evidente crescimento da área (2009, p. 59).

Desta forma, no campo da Economia da Cultura, o gestores do MinC apostaram nos processos de descentralização dos recursos, no pacto federativo através de ações via convênios. Potencializando, assim, recursos e compartilhamentos, e entre outras estratégias de gestão pública no processo de mudança da única forma de política cultural gestada até então, que se centrava na renúncia fiscal. A Lei Rouanet, segundo dados do MinC, deixa de fora dos recursos cerca de 30 segmentos culturais, mais de 3% dos recursos captados ficam com os proponentes, e quatro quintos do total são captados por uma das cinco regiões, sendo que 70% da soma nacional ficam fortemente concentrados

⁴⁰ Segundo o Ministério da Cultura, até o ano de 2003, este era o único ministério sem parceria com o IBGE (Cultura em três Dimensões – Ministério da Cultura – 2009, p. 9)

em dois estados. Além disso, conforme o MinC aponta, da parceria público-privada apenas 5% dos recursos vêm das empresas privadas. Nesse sentido, para os gestores, faz-se necessário que o Estado tenha papel regulador, para que o desenvolvimento econômico, a partir da cultura, setor que gera renda e emprego, seja capaz de estimular outras partes da economia criativa (p. 9).

A partir do Decreto nº 4.805 de agosto de 2003, foram criadas as novas secretarias do Ministério, com o objetivo de constituir agilidade operacional e definir um novo papel deste junto ao governo. Entre elas, destacam-se a Secretaria de Políticas Culturais-SPC; Secretaria de Articulação Institucional- SAI; Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural-SID; Secretaria de Fomento e Incentivo a Cultura-SFIC; Secretaria do Audiovisual-SAVI; e a Secretaria de Programas e Projetos Cultural-SPPC. atualmente denominada Secretaria de Cidadania Cultural-SCC.

A Secretaria de Políticas Culturais - SPC, responsável pelos convênios junto ao IBGE, IPEA e FGV, desenvolve políticas da Lei de Direito Autoral, a Economia da Cultura, Fórum da Cultura Digital Brasileira, entre outros. Em dezembro de 2004, o Ministério da Cultura celebra parceria com o IBGE, e entre os resultados foi a inclusão de um bloco referente à cultura na Pesquisa de Informações Básicas Municipais em 2005, e um suplemento de cultura na mesma pesquisa em 2006, que percorreu todos os municípios brasileiros. Conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE e do Ministério da Cultura, os índices de exclusão cultural são alarmantes. Apenas 13% dos brasileiros frequentam cinema alguma vez por ano; 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus; 93,4% dos brasileiros jamais frequentaram alguma exposição de arte; 78% dos brasileiros nunca assistiram a espetáculo de dança, embora 28,8% saiam para dançar; mais de 90% dos municípios não possuem salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiuso.

O brasileiro lê em média 1,8 livros *per capita*/ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França, por exemplo); 73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da população; o preço médio do livro de leitura corrente é de R\$

25,00, elevadíssimo quando se compara com a renda do brasileiro nas classes C/D/E. Dos cerca de 600 municípios brasileiros que nunca receberam uma biblioteca, 405 ficam no Nordeste, e apenas dois no Sudeste.

A porcentagem de brasileiros que não tem computador em casa chega a 82%, sendo que, destes, 70% não têm qualquer acesso à Internet (nem no trabalho, nem na escola); 56,7 % da população ocupada na área de cultura não têm carteira assinada ou trabalha por conta própria. A média brasileira de despesa mensal com cultura por família é de 4,4% do total de rendimentos, acima da educação (3,5%), não variando em razão da classe social, ocupando a sexta posição dos gastos mensais da família brasileira.⁴¹

Segundo o Ministério da Cultura, a baixa institucionalização do setor autoral no Estado e a inadequação do marco legal que regula os direitos autorais são responsáveis por uma série de conflitos. A desativação do Conselho Nacional de Direito Autoral na década de 1990, criado em 1976, comprometeu a formulação de políticas para a área. A lei criada em 1998 – Lei de Direitos Autorais (nº 9.610/1988)–, foi criada para atualizar e consolidar a legislação, e não atribui responsabilidade ao setor. Em 2007, o MinC lançou o Fórum Nacional de Direito Autoral, com 8 seminários e até então cerca de 80 reuniões com diversos setores da sociedade para discutir a lei e o papel do Estado. O regime dos Direitos Autorais foi criado para garantir ao autor, condições econômicas e morais de realizar sua criação, mas segundo o Ministério, em vez de privilegiar a proteção e criação intelectual, o uso da lei caminha em direção para priorizar as garantias jurídicas oferecidas aos que investem na difusão cultural. Desta forma, o MinC se propõe a buscar, entre outras questões, um equilíbrio entre o reconhecimento do autor no centro da criação artística, a segurança jurídica dos investidores que se dedicam à difusão das obras e os direitos inalienáveis dos

⁴¹ Sugiro a leitura do Trabalho de Milton Santos e Maria Laura Silveira Consumo Culturais e da Informação – pesquisa que apresenta as diferenças dos níveis de vida e no território (p.237). O Brasil – Território e Sociedade no início do século XXI – Milton Santos e Maria Laura Silveira. Ed Record – 2008 – Rio de Janeiro e São Paulo. Todos os dados acima foram retirados do Power Point do Programa Mais Cultura da Secretaria de Articulação Institucional – SAI do Ministério da Cultura, e que se encontra no site www.cultura.gov.br

cidadãos de acesso à cultura, ao conhecimento, à educação e à informação (Brasil, 2010, p. 89).⁴²

A Cultura Digital é um tema importante e transversal junto ao Ministério da Cultura na gestão Gil. Fomentador do uso do *software* livre, o Ministro Gil e seus assessores compreenderam que, para qualificar a cultura e seus processos, é importante aproximá-la das tecnologias digitais e das redes. Uma das iniciativas de destaque é junto ao Programa Cultura Viva, onde cada Ponto de Cultura tem que apresentar no seu plano de trabalho, a compra de um *kit* multimídia, que deverá servir não só como instrumento de informação, comunicação e capacitação das pessoas participantes das ações culturais dos Pontos, mas principalmente ser o mundo virtual um espaço de difusão da produção cultural de cada Ponto, e fomentador de novas relações e intercâmbios. No próprio Programa Cultura Viva, como veremos no segundo capítulo, aposta-se na formação e aproximação dos Pontos junto à rede de *software* livre, a partir da ação Cultura Digital e dos Pontos de Cultura do Programa. O Fórum de Cultura Digital é resultado desta iniciativa e do diálogo entre vários setores da sociedade envolvidos com o tema. A cooperação entre o MinC e a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa- RNP vem potencializando o debate que constrói e amplia caminhos, no que diz respeito à potência das superconexões para a viabilização do fomento, difusão e patrimônio da produção cultural do País. As novas tecnologias, além de assumirem um papel importante na preservação e disseminação cultural, interrogam sobre seus processos de produção e seu objeto artístico final. Um pouco deste debate pode ser visto na rede culturadigital.br, que agrega 5 mil usuários, cerca de 3 mil blogs cadastrados, com 280 grupos de discussão para os mais diversos temas do universo da cultura digital (p. 69).

A Secretaria de Articulação Institucional - SAI vem construindo um papel também importante para o Ministério da Cultura. Sua função é de aproximação com outros ministérios, estados e municípios, outras entidades e outros órgãos com finalidade pública, como o Sistema Social do Comércio – SESC; Sistema

⁴² Cultura em três dimensões – Material Informativo: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010.

Social da Indústria – SESI; e Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial- SENAI. A SAI foi responsável na gestão Gil/Juca Ferreira, pela implementação das Conferências Nacionais de Cultura e do Programa Mais Cultura. Estas duas ações são elementos-chave para a implementação do Sistema Nacional de Cultura.

As Conferências Nacionais de Cultura, realizadas em 2005 e 2010 respectivamente, apresentam a ampliação do diálogo do MinC junto às políticas públicas de cultura estaduais e municipais e com toda a sociedade civil, bem como o fortalecimento de uma identidade de política cultural para a cultura. Na I Conferência, cerca de 1.000 municípios realizaram suas conferências, que mobilizaram a participação de 883 delegados. Observa-se que na realização da II Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2010, cinco anos depois, houve um avanço no que diz respeito à mobilização da participação social nos processos de construção das políticas públicas de cultura, já que cerca de 3.000 mil municípios estiveram representados.

O Programa Mais Cultura -PMC, ‘o Mais Cultura’, como é conhecido, é a inclusão da cultura na Agenda Social do Governo Federal. No início foi chamado Programa de Aceleração do Crescimento da Cultura -PAC, “o PAC da Cultura”. Mas por solicitação do Presidente Lula, o nome Mais Cultura prevaleceu como nome do Programa. O Mais Cultura inicia as parcerias do MinC com outros órgãos estaduais e municipais e entidades da sociedade civil, através de descentralização de recursos a partir de 2007. Seu objetivo era efetivar a implementação de políticas culturais, buscando ampliar o acesso da população a equipamentos e bens culturais, promover a diversidade social e cultural, qualificar o ambiente social das cidades e gerar oportunidades de emprego e renda. As políticas implementadas a partir do Mais Cultura exigiam uma contrapartida do órgão conveniador junto ao Ministério da Cultura. Geralmente, o que se tem visto até então é um maior investimento do MinC em relação aos recursos, em torno mais ou menos de dois terços do total dos recursos investidos.

O Mais Cultura surge a partir dos diagnósticos produzidos pelo Ministério da Cultura em parceria com os institutos de pesquisas, já citados, e prioriza na sua atuação áreas e comunidades expostas à violência e fragilizadas em termos econômicos, sociais e educacionais, como aquelas encontradas nos Territórios da Cidadania e em localidades de atuação do Programa Nacional de Segurança e Cidadania (Pronasci), entre outros. De um modo geral, pode-se dizer que o Mais Cultura atua em três eixos centrais na perspectiva de promover políticas culturais: cultura e cidadania; cultura e cidades; e cultura e economia. O Mais Cultura atua desenvolvendo e replicando algumas políticas e programas já criados pelo MinC, como o Programa Cultura Viva, que tem nos Pontos de Cultura, centros produtores e difusores de cultura nas mais diversas comunidades brasileiras, seu maior eixo condutor.

A Secretaria de Cidadania Cultural – SCC é a responsável pelo Programa Cultura Viva. Este é considerado o maior programa do Ministério da Cultura, o mais orgânico e de potência da diversidade cultural. O programa Cultura Viva tem como proposta apoiar iniciativas da sociedade civil de arte e cultura, que atuam na periferia brasileira. Ao firmar uma parceria com estas instituições que já vêm realizando diferentes ações culturais “no Brasil profundo”, o Ministério da Cultura, legitima-as como Ponto de Cultura. Atualmente são mais de 3.000 Pontos de Cultura conveniados com o Ministério, e uma série de ações e redes que aproximam e qualificam estas iniciativas. Conforme a última pesquisa do IPEA, 8.000.000 de brasileiros são atendidos direta e indiretamente pelo programa, e pode-se dizer que, depois do Bolsa Família, foi considerado o maior programa do governo do Presidente Lula. O Programa Cultura Viva, que já se tornou uma tecnologia no que diz respeito a uma política pública de cultura, vem sendo copiada e aplicada em outros países.

Na perspectiva do Mais Cultura, as ações desenvolvidas a partir do Programa Cultura Viva são: Pontos de Cultura; Pontos de Leitura; Pontinhos de Cultura; e Programa Pontos de Memória. Este último construído em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus– IBRAM; Programa Nacional de Segurança com Cidadania–PRONASCI; Ministério da Justiça; e a Organização dos Estados

Americanos- OEA. Desta forma, os convênios firmados, a partir do Mais Cultura, fomentam o apoio junto às instituições que já têm uma ação cultural de incentivo ao livro e leitura, aos espaços de brincar e de ludicidade, e ao “empoderamento de grupos sociais que, historicamente, não tiveram o direito de narrar suas próprias memórias, histórias e seus patrimônios em museus” (p. 76).

O Cine Mais Cultura, é uma iniciativa do Programa Mais Cultura, no sentido de ampliar o acesso à produção audiovisual no País, já que a concentração de salas de cinema comerciais estão distribuídas em apenas 9% no território nacional. E pouco é a divulgação da produção audiovisual brasileira na TV. O fato dos filmes brasileiros serem, em sua grande maioria, obras inéditas para a grande parte da população, fez com que o Ministério da Cultura criasse o programa “Programadora Brasil”, que disponibiliza 330 obras brasileiras digitalizadas entre documentários, curtas, médias e longa-metragens. Através de editais, para diferentes categorias, além das obras catalogadas no acervo do programa citado, o Cine Mais Cultura oferece oficinas de capacitação cineclubista, com o objetivo de favorecer o encontro e a integração do público brasileiro com a produção audiovisual do País.

Ainda no eixo Cultura e Cidadania do Mais Cultura, encontram-se ações como Agentes de Leitura que capacitam jovens para fomentarem e desenvolver em suas comunidades uma serie de atividades ligadas à leitura. Conteúdos para as TV Públicas, que se caracteriza no apoio à produção de conteúdos audiovisuais de qualidade e a sua circulação, direcionados ao público jovem, especialmente para os segmentos C,D e E.

No eixo Cultura e Cidades, o Programa Mais Cultura tem apoiado a implementação de equipamentos culturais em áreas de vulnerabilidade e baixos indicadores sociais, como forma de promover a cidadania e o desenvolvimento local. Destacam-se os Espaços Mais Cultura e Bibliotecas Mais Cultura. Os Espaços Mais Cultura que se caracterizam na criação dos Centros Culturais, Espaços Expositivos e multifuncionais, que têm o objetivo de promover o lazer, a atividade física, favorecendo a qualidade de vida e a convivência cultural. As

Bibliotecas Mais Cultura potencializam o fomento à leitura e à democratização do acesso aos livros, a partir de Editais para a modernização de Bibliotecas Municipais e Bibliotecas de Referência, que são bibliotecas estaduais e de grande porte; Editais para Bibliotecas comunitárias: Editais de Periódicos de Conteúdos Mais Cultura e de Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel. No eixo Cultura e Economia, a ação do Mais Cultura atua na perspectiva de contribuir para dotar o país um novo padrão de financiamento e investimento para grupos e artistas que, historicamente, não tiveram acesso aos financiamentos tradicionais. Neste eixo, destacam-se o Edital a Microprojetos Mais cultura e o apoio ao Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural – PROMOART. A partir do PROMOART, 65 comunidades nas cinco regiões brasileiras recebem incentivo para a produção e sustentabilidade do artesanato de tradição cultural. O edital de Microprojetos contemplou mais de 1.200 projetos locais em 11 estados – PB, AL, CE, PI, SE, MA, MG e ES–, dos quais as iniciativas contempladas receberam prêmios no valor de 1 a 30 salários mínimos, totalizando o investimento em 13,5 milhões.

Pode-se dizer que o Mais Cultura é uma primeira experiência, de fomento e exercício, e porque não dizer de avaliação também, da implementação do Sistema Nacional de Cultura, criado pelo Decreto nº5.520/2005, que também reorganizou o Conselho Nacional de Políticas Culturais.

Como visto anteriormente, Meira e Gazzinelli (2006) apresentaram, ao longo da história da política cultural brasileira, tentativas de implementação de um modelo sistêmico de política pública de cultura. Embora alguns avanços na década de 1930, a partir de decretos e pequenas parcerias, pouco se avançou em relação à construção de parcerias, em âmbito federal, estadual e municipal, no que diz respeito a uma organização de uma política pública de cultura de forma integrada e participativa, além de realizadora de fato, nas três esferas de gestão governamental em prol do desenvolvimento cultural do País.

Muito se perdeu, no período da ditadura militar, já citado, no quesito de participação social, e na era Collor, com o rebaixamento do Ministério e a extinção

de várias instituições culturais. Mesmo com o processo democrático iniciado na década de 1980 com a abertura política e as conquistas da Constituição de 1988, que aponta um novo paradigma de gestão da coisa pública, instituindo a participação direta da sociedade e o controle social, pode-se dizer que pouco se conquistou no sentido de avançar nos processos de gestão democrática na política cultural brasileira.

Os autores reconhecem que a Lei nº 8.313/91, que institucionaliza a Lei Rouanet e o PRONAC, foi um passo decisivo e modernizador no relacionamento do Estado brasileiro com a sociedade. O avanço, segundo eles, está no reconhecimento do papel desta como agente da “fortuna cultural do país” e num modelo de representação da sociedade civil, embora de forma ainda tímida, como órgão responsável pela aprovação de projetos remetidos ao PRONAC, a partir da CNIC. O problema, a principal crítica dos autores a este modelo, está no desempenho do PRONAC e da CNIC, já que, até então, o Poder Público não efetivou o papel indutor do PRONAC para o desenvolvimento cultural do País.

Ao canalizar o grosso dos recursos para a renúncia fiscal, e não estabelecendo critérios e instrumentos mínimos para a concessão de apoios com eficiência, proporcionalidade e o mínimo de finalidade, o protagonismo delegado por toda a sociedade ao PRONAC deixa de ser cumprido com maior racionalidade. [...] As vertentes fundamentais do fazer cultural-artístico, sem propósitos comerciais ou apelos conjunturais ao grande público ou ao marketing empresarial são assim, precariamente atendidas. (p.16)

Na perspectiva de cumprir com a vocação e a missão institucional do Estado, o Decreto nº 5.520/2005 criou o Sistema Federal de Cultura, reorganizou o Conselho Nacional de Políticas Culturais - CNPC e, visando ao estabelecimento de condições institucionais para a implementação do Sistema Nacional de Cultura, criou o Protocolo de Intenções.

O Conselho Nacional de Política Cultural da década de 1990, bem como os anteriores, quer sejam os Conselhos Nacionais quer os Federais de Cultura, das décadas de 1960 e 1970, caracterizaram-se, segundo os autores, como

colegiados integrados por membros basicamente nomeados, indicados, escolhidos, pelo Presidente da República e/ou pelo Ministro da Cultura. A princípio, justificava-se por serem “personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade” (p. 17). Na reorganização apresentada pelo Decreto nº5.520/2005, a representatividade atual CNPC inverte a tradição citada, já que a representatividade na proposta de reformulação são de órgãos, instituições e entidades de classe, do governo e da sociedade civil organizada. De 58 participantes do que se chama plenário na reorganização estrutural do novo CNPC, somente três são indicados pelo Ministro da Cultura, mantendo a lógica de notório saber. Entre as competências do Plenário estão: acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Nacional de Cultura; estabelecer as diretrizes gerais para aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura; apoiar os acordos para a implantação do Sistema Federal de Cultura; e aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura. Com direito a voz e voto, a composição dos 58 titulares está dividida em 19 representantes do Poder Público Federal, sendo seis representantes do Ministério da Cultura e um representante da Casa Civil; da Secretaria Geral da Presidência da República; e da Secretaria de Comunicação da Presidência da República. Os Ministérios da Ciência e Tecnologia; Cidades; do Desenvolvimento Social; Educação; do Meio Ambiente; do Planejamento Orçamento e Gestão; Turismo; das Comunicações; do Trabalho e Emprego; e das Relações Exteriores têm cada um deles assento no CNPC também a partir de uma representatividade.

Do Poder Público dos Estados e Distrito Federal são quatro representantes, sendo três do Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura e um do Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura. Da mesma forma, são quatro os representantes do Poder Público Municipal, sendo um para cada instituição, a seguir: Associação Brasileira de Municípios; Confederação Nacional de Municípios; Frente Nacional de Prefeitos; e Fórum dos Secretários das Capitais.

As áreas técnico-artísticas e de patrimônio cultural somam ao todo vinte representantes, entre elas destacam-se: Arquitetura e Urbanismo; Arquivos; Artes Digitais; Artes Visuais; Artesanato; Audiovisual; Circo; Culturas Afro-brasileiras; Culturas dos Povos Indígenas; Culturas Populares; Dança; Design; Literatura, Livro e Leitura; Moda; Museus; Música Erudita; Música Popular; Patrimônio Imaterial; Patrimônio Material; e Teatro.

São oito os representantes de entidades acadêmicas, empresariais, fundações e institutos, com um representante cada. Participam: o Sistema S; as Entidades de Pesquisa na área cultural; o Grupo de Institutos Fundação e Empresas - Gife; a Associação Nacional de Entidades Culturais -Anec; a Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - Andifes; as Entidades ou Organizações Não-Governamentais; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro -IHGB; e a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC.

Sem direito a voto, mas na condição de conselheiros convidados, fazem parte do Plenário do CNPC um representante da Academia Brasileira de Letras; um representante da Academia Brasileira de Música; um representante do Comitê Gestor da Internet no Brasil; um representante do Campo da TV Pública; um representante do Ministério Público Federal; um representante da Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal e da Comissão de Educação; e um representante Cultura da Câmara dos Deputados (31/08/2010)⁴³.

O Decreto 5 520/ 2005 instituiu a Conferência Nacional de Cultura, da qual todo cidadão brasileiro pode participar, inicialmente nas instâncias municipal e intermunicipal, e, se delegado nas conferências estaduais, com direito a voto. Das conferências estaduais saem os delegados que participam da Conferência Nacional de Cultura, onde devem ter o papel de analisar, aprovar moções, realizar

⁴³ <http://www.cultura.gov.br/cnpc/plenario/membros-do-plenario/> acesso em 12/12/2010

proposições e avaliar a execução de metas concernentes ao Plano Nacional de Cultura, apontando revisões e adequações.

Se ao Plenário do CNPC, nos seus poderes deliberativos fundamentais, cabe estabelecer as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura e a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, cabe à sociedade civil organizada e participativa acompanhar, apontar ações e diretrizes para a qualificação do Plano Nacional de Cultura e a gestão pública de cultura em todas as esferas, a partir da participação nas Conferências de Cultura.

No discurso de abertura da última Conferência Nacional de Cultura da gestão do governo Lula, Silvana Meirelles, então secretária da SAI, relatou uma fala importante de uma participante de uma das conferências realizadas na região Norte do País. Perguntando um gestor do MinC a uma senhora muito simples, representante da cultura popular, o porquê da participação dela naquele fórum, ela respondeu: “Meu filho, é muito importante que eu esteja aqui, porque conferência não é pra conferir ? Eu vim aqui pra conferir, pra ver se tão fazendo o certo, o correto pra cultura da gente.”⁴⁴ Parece que a mestre de cultura popular entendeu bem o sentido das conferências de cultura.

Outro recurso de implementação do Sistema Nacional de Cultura foi a iniciativa, começada em 2005, de assinaturas de protocolos de intenções, hoje, chamado Acordo de Cooperação Federativa, em virtude da expiração do prazo do protocolo. O Protocolo de Intenções ou o Acordo de Cooperação Federativa é um instrumento formal, pelo qual governos municipais e estaduais se comprometem, junto ao Ministério da Cultura, a realizar ações integradas ou não em prol da cultura brasileira, mas que contém princípios comuns para a melhor realização das políticas culturais. Entre elas, promover a formação, a capacitação e a circulação de bens e serviços culturais; articular e implementar a interação da cultura com as demais áreas sociais; destacar o papel estratégico da cultura no

⁴⁴ Como participante da II Conferência Nacional de Cultura, registrei este depoimento.

processo de desenvolvimento social; promover agendas e oportunidades entre as áreas de criação, preservação e difusão e os segmentos das indústrias culturais, entre outros (Meira e Gazzinelli, 2006, p. 18).

O Sistema Nacional de Cultura tem como modelo o Sistema Único de Saúde, guiando-se, assim, pelo princípio da descentralização e da participação social, em rede regionalizada e hierarquizada. Entre os propósitos comuns entre o governo federal, municípios e estados comprometidos pelo Acordo de Cooperação, destacam-se: criação e manutenção de um órgão específico da gestão de política cultural; implementação e disponibilização democrática do Sistema Nacional de Informações Culturais; implementação de sistemas setoriais para as diversas áreas da cultura; fortalecimento do sistema financeiro específico para a cultura; integração e otimização dos recursos; implementação e criação de Conselhos de Política Cultural de forma integrada; e a formulação e implementação do Plano Nacional de Cultura (p.19).

O Plano Nacional de Cultura- PNC está previsto na Constituição Federal desde a Emenda Constitucional n° 48 de 2005. O PNC é uma parceria entre os poderes executivo e legislativo do governo federal, e a lei de instituição do PNC – Lei 6835 apresentada pelos deputados Paulo Rubem Santiago, Iara Bernardi e Gilmar Machado –, que tramita desde 2006, tem como objetivos: (i) o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; (ii) inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico; (iii) a implementação de um sistema de gestão público e participativo; (iv) ampliação do acesso à produção e à fruição cultural para todos os brasileiros; (v) proteção e promoção da diversidade étnica, artística e cultural. A I Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, foi fundamental para a idealização do PNC, mas pode se dizer que ele é também resultado do contínuo processo de discussões públicas, estudos, pesquisas, ações conjuntas entre instâncias de governo, sociedade civil, iniciativa privada, entre outros. Muitos já registrados aqui, como: os Seminários Cultura para Todos;

a Agenda 21 da Cultura; as Câmaras Setoriais; o Decreto 5.520; a Emenda Constitucional 48; as pesquisas e os resultados do IBGE e do IPEA; a Convenção para a Proteção e a Promoção para a Diversidade das Expressões Culturais; o CNPC; as Conferências de Cultura; e os outros diversos seminários realizados pelo MinC do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura, entre outros.

Conforme a publicação do Ministério da Cultura, o PNC engloba sete conceitos e valores norteadores, 33 desafios e cinco estratégias gerais, que abrigam mais de 200 diretrizes, e que são divididas por modalidades de ação do Estado. As estratégias e diretrizes gerais são: Fortalecer a ação do Estado no planejamento e na execução das políticas culturais; incentivar, proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira; universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural; ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais.

O documento aponta, a partir de diagnósticos, desafios para as políticas culturais no campo das linguagens artísticas, manifestações culturais, identidades e redes socioculturais, políticas gerais, políticas intersetoriais, e gestão pública e participativa. Entre os valores e conceitos, encontram-se: o conceito de cultura de forma abrangente, a importância da valorização e compreensão do dinamismo da cultura brasileira; as relações com o meio ambiente, a relação cultura e biodiversidade; o papel do Estado como indutor, fomentador e regulador das atividades e serviços e bens culturais; e a autonomia dos processos de criação da cultura brasileira, para além da atuação ou não do Estado e da lógica do mercado. O PNC deve ser entendido como um instrumento de corresponsabilidade das diferentes instâncias de governo e sociedade civil.

O Plano é um instrumento que deverá orientar as políticas culturais num horizonte de dez anos. Como visto, é o primeiro planejamento de longo prazo no setor, e elaborado com intensa participação social. O Plano Nacional de Cultura – PNC, foi aprovado, por unanimidade, na terça-feira, 9 de novembro, na Comissão

de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal. Para Calabre (2009, p. 300), a Emenda Constitucional nº 48 de 1º de agosto de 2005, que institui o Plano Nacional de Cultura,

conduz a valorização da defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro, produção, promoção e difusão de bens culturais, formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões, democratização do acesso aos bens da cultura, e a valorização da diversidade étnica e regional (p.300).

A PEC 150/2003, que tramita em comissão especial do Congresso Nacional e tem como relator o deputado José Fernando Aparecido de Oliveira (PV-MG), ainda segue sendo o grande desafio da Cultura. Tão importante como o Plano para o Sistema Nacional de Cultura e a reforma da Lei Rouanet, quando aprovada, acrescentará à Constituição Federal emenda que eleva o patamar do orçamento da Cultura, vinculando para a área 2% do orçamento da União, 1,5% dos estados e 1% dos municípios. Para Juca Ferreira:

O percentual contido na proposta é o patamar mínimo para que gestores públicos possam oferecer melhores oportunidades no sentido de alçar a Cultura de forma a ser reconhecida como um bem essencial para toda a população. A PEC 150 apresenta uma inteligência ao dividir o orçamento entre União, Estados e Municípios, pois essa divisão acompanha a estrutura do Sistema Nacional de Cultura (SNC) [...] e possibilitará que o Estado brasileiro apoie e desenvolva atividades culturais em todas as regiões brasileiras. Nesse sentido a Proposta é um importante instrumento de desenvolvimento da Cultura desse país como um todo⁴⁵.

No dia 20 de outubro de 2010, o jornal *O Globo* lançou uma matéria afirmando que o presidente Lula não cumpriu o acordo de mais 1% do orçamento para a cultura. Para os dirigentes do MinC, suspeita-se no meio cultural e dos gestores do MinC, que a matéria do *Globo* seja uma forma de revanche ao grande apoio que a então candidata Dilma Rousseff recebeu, no dia 18 do mesmo mês, da classe artística brasileira. Participaram do evento cerca de 1.000 pessoas do meio, ao apoio à candidata à Presidência da República. Como resposta, o Ministro Juca Ferreira afirmou que o orçamento do seu Ministério saiu de uma

⁴⁵ (<http://blogs.cultura.gov.br/pnc/plano-e-pec-150-na-agenda-desta-quarta-no-congresso-nacional/>) (Acesso em 30/09/2010).

média de R\$ 217 milhões do Governo FCH, e nestes oito anos de governo Lula chegando ao último ano de governo a R\$ 2,5 bilhões. Este número representa 1,2% do orçamento total da União.

A Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural - SID tem como seu público-alvo, segmentos da sociedade excluídos até então das políticas culturais como comunidades indígenas, povo cigano, cultura popular, deficientes, pessoas em sofrimento psíquico e ou transtorno mental, pessoa idosa, cultura da infância, Hip Hop e GLBT. A criação da Secretaria em 2003 e o Programa de Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural tem atuado no fomento das expressões das culturas populares, no combate à homofobia, à discriminação e propõe aspectos fundamentais das relações humanas que estimulem a cultura da paz, a aceitação do outro e a harmonização das diferenças culturais ou de gênero (Caderno Cultura em três dimensões, 2009 p. 42). A presença do primeiro secretário, o ator Sérgio Mamberti, colaborou na identidade, fortalecimento e difusão da Secretaria e de sua proposta de política cultural, bem como a importância de valorização da diversidade brasileira. Para Mamberti (2005), a SID tinha como principais desafios:

- a) participar nos debates internacionais em torno da diversidade cultural;
- b) promover o melhor entendimento do conceito de diversidade cultural no contexto da cultura brasileira e trabalhar de maneira transversal aos segmentos governamentais e da sociedade civil;
- c) estabelecer diálogos com grupos e redes culturais representativos da diversidade cultural brasileira ainda excluídos do acesso aos instrumentos de política pública de cultura e contribuir para o aperfeiçoamento dos mecanismos de proteção e promoção da nossa diversidade cultural. (p.13)

Em maio de 2004, foi aprovada em Barcelona, pelo IV Fórum de Autoridades Locais pela inclusão social de Porto Alegre, a Agenda 21 da Cultura, que surge tendo como base a Agenda 21 do meio ambiente. Esta última construída a partir de encontros internacionais, como a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, mais conhecida como ECO 92 no Rio de Janeiro, e a Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável em Johannesburg 2002, entre outros.

A sensibilidade acerca dos temas ambientais, como se sabe, surge a partir da preocupação da apatia de um novo modelo econômico responsável pela devastação dos recursos naturais. Conforme documento distribuído no Fórum Regional de Políticas Culturais, desenvolvido na cidade de Rio Claro, SP, no ano de 2003, preocupações semelhantes com as questões ambientais, em razão do modelo econômico até então atingiam também os processos culturais, já que para os mobilizadores da Agenda 21 da Cultura “o desenvolvimento cultural gera desenvolvimento econômico, mas o desenvolvimento econômico por si só não gera desenvolvimento cultural” (p. 11).

A Agenda 21 da Cultura é considerada um primeiro documento de vocação mundial, que busca e aposta no estabelecimento de bases de um compromisso das cidades e dos governos locais para o desenvolvimento cultural. A organização Mundial de Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU) adotou a Agenda 21 da Cultura como seu documento de referência para a implementação de políticas culturais, e colocam a cultura no centro de seus processos de desenvolvimento. A Agenda 21 da Cultura requer um compromisso com os direitos humanos, a diversidade cultural, a sustentabilidade e a democracia participativa.

Verifica-se que entre os princípios apontados no documento orientador das políticas públicas de cultura e como contribuição para o desenvolvimento cultural da humanidade, a Agenda 21 da Cultura associa-se a propostas já construídas e fortalece proposições já apontadas na Declaração dos Direitos Humanos (1948), na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural (2001), no Pacto Internacional Relativo aos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966), entre outros.

Entre a perspectiva de que a diversidade cultural é o principal patrimônio da humanidade, pode-se afirmar que a Agenda 21 da Cultura requer um compromisso com uma perspectiva do processo de globalização, no que diz respeito a uma não massificação e opressão de valores culturais. Nesse sentido, convoca uma ação local/global, compreendendo e convocando as cidades e seus

governos locais a serem “agentes mundiais de primeira ordem, enquanto promotores do avanço dos direitos humanos” (art. 04), da cidadania mundial, ratificando que a “liberdade cultural dos indivíduos e das comunidades é condição essencial para a democracia” (art.03).

A UNESCO em 2005, depois de vários documentos de recomendações mais ligados à perspectiva de preservação do patrimônio histórico,⁴⁶ propôs a adoção da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, conhecida por Convenção da Diversidade. O Brasil ratificou a Convenção. A orientação do organismo internacional, objetiva criar uma nova plataforma de cooperação internacional, reafirmando as relações de cultura e desenvolvimento.

Um dos seus aspectos mais destacados é a reafirmação da soberania dos países para elaborar suas políticas culturais, tendo em vista a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, buscando criar condições para que as culturas floresçam e interajam com liberdade de uma forma que beneficie mutuamente as partes envolvidas. Depois de ratificada pelos países membros da UNESCO a Convenção entra em vigor em março de 2007 (Calabre, 2007a, p. 16)

Democratização cultural, como um processo contínuo, em promoção de um interesse coletivo, em promoção de grupos sociais, respeitando os desejos de cada um, fomentados pela participação popular e estimulando a autogestão e a democratização cultural é pauta da diversidade cultural. Seu grande objetivo é a superação de desigualdades e o reconhecimento das diferenças reais “entre sujeitos e sua dimensão social e cultural” (p.16).

Calabre relata que a diversidade cultural e a economia da cultura são pautas atuais das políticas culturais, e tem pontos interseccionados entre si. Entre eles é necessário entender que a diversidade deve ser diálogo constante entre grupos e deve servir de bandeira contra um processo de globalização uniformizadora.

⁴⁶ Desde a década de 1950 que os organismos internacionais iniciam um trabalho de orientação e defesa de políticas culturais que atuam na área de bens culturais na lógica preservação do patrimônio histórico. Em 1989, a UNESCO cria as Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.

Outro ponto, apresentado pela autora está em promover a garantia essencial da defesa e do mercado cultural, através de uma regularização dos seus excessos, evitando uma intervenção deste numa lógica mercadológica devastadora. Para isto, nos alerta Calabre, “é necessário desenvolver ações de promoção de autonomia de decisões de grupos e adotar medidas diferenciadas entre os produtos “culturais e mercantis” (p. 18).

Se a diversidade cultural implica a realização de intercâmbios diversos, é necessário “apoiar relações transacionais, sem submissões ou dependências”, como também, entre outros, incluir a cultura como elemento central dos acordos internacionais. As manifestações culturais devem ser entendidas como patrimônio de um povo; assim, o Estado deve ter marcos conceituais bem como instrumentos regulatórios atualizados. Além disso, urge práticas interministeriais de políticas setoriais e de circulação de conteúdos, a partir, inclusive, da difusão na comunicação de massa (p. 21).

É necessário que cultura e comunicação sejam compreendidas como direitos humanos inalienáveis, e a ampliação da participação da sociedade nos diversos níveis de gestão da cultura bem como dos instrumentos de comunicação, é uma forma de fomento da democratização e promoção da diversidade cultural (p. 21).

A Convenção da Diversidade Cultural da UNESCO foi ao encontro das propostas de implementação de uma nova política cultural para o Ministério da Cultura, que fomentou o protagonismo e ampliou o diálogo de diversos segmentos, a partir da criação de Grupos de Trabalho, seminários, oficinas, entre outros. O Brasil se destacou no esforço conjunto pela Convenção da Diversidade Cultural da UNESCO. Dois grandes instrumentos foram utilizados pela SID para dar destaque às questões e à necessidade de políticas culturais para os seus segmentos atendidos, o instrumento dos editais de premiação e das Oficinas de Políticas Públicas Culturais.

As Oficinas de Políticas Pública de Cultura, para cada segmento, tiveram como objetivo criar um espaço democrático de participação e escuta. Para a realização das Oficinas foram chamados cerca de 60 pessoas com destaque e referência na área, que juntos apontavam a partir de uma metodologia de trabalho, ações e diretrizes para a implementação de políticas públicas culturais no campo do fomento, patrimônio e difusão. Das oficinas resultaram publicações que foram utilizadas para orientar as políticas de diversidade cultural no Ministério até o fim desta gestão. A distribuição das mesmas, para os gestores municipais e estaduais de cultura e sociedade civil servem como estímulo à realização de políticas culturais para os segmentos de forma mais local.

O instrumento dos editais de premiação como forma de promover o fomento cultural para estes segmentos, também, serviu como um instrumento de mapeamento destas iniciativas e manifestações culturais, que até então não eram conhecidas e nem reconhecidas pelas políticas culturais, e algumas nem em outras políticas públicas do Estado brasileiro. Embora, conforme números abaixo apresentados,⁴⁷ a quantidade de premiação seja bem menor do que o número de iniciativas apresentadas como candidatas, o mapeamento viável de ser construído a partir da participação dos segmentos nos editais, também serve para ponderar uma maior necessidade de investimento. O edital de premiação também é um instrumento de desburocratização do Estado, já que sendo prêmio, não existe contrapartida da instituição, grupo ou pessoa proponente e selecionada. É destaque da SID, o uso da oralidade para a participação em qualquer edital. As inscrições orais não só desburocratizam o processo, como também facilitam e respeitam muitas das tradições encontradas nestes segmentos, como as das culturas indígenas e das culturas populares.

As políticas voltadas ao povo cigano foi uma recomendação da Presidência da República que recomendou ações transversais. O grupo interministerial para a cultura cigana é coordenado pela Secretaria Especial de

⁴⁷Não há intenção aqui de divulgar um resultado das políticas do MinC de forma quantitativa com o objetivo de beneficiar no sentido de propagandear os feitos e nem de menosprezar devido a um número restrito de beneficiados, com certeza muito maior do que a própria demanda apresentada pelo número de candidatos aos prêmios nos editais. A revelação de alguns dados serve aqui como elemento ilustrativo de uma realidade conhecida por muitos poucos.

Políticas de Promoção da Igualdade Racial. O grupo de Trabalho para as Culturas Ciganas foi criado pelo MinC em janeiro de 2006. No primeiro edital realizado em 2007, que contemplava 20 iniciativas de cultura ciganas, registram-se 118 iniciativas candidatas.

É histórica a marginalização das culturas populares nas políticas do MinC, mesmo com todo o patrimônio das expressões e manifestações da cultura popular brasileira. Dessa forma, a cultura popular passou a ser priorizada desde a reestruturação do Ministério, e Seminários Nacionais e Internacionais foram realizados com o objetivo de qualificar as políticas culturais para o setor. Conforme o MinC, o investimento chegou a R\$ 11 milhões. Dos quatro editais, 938 iniciativas foram contempladas, num total de 5.093 candidatas.

Assim como as culturas populares, as culturas indígenas nunca foram atendidas pelo MinC. O diálogo entre o Ministério e os 225 povos com toda a heterogeneidade linguística de 160 línguas, iniciou em 2005, quando foi formado um Grupo de Trabalho com representantes e lideranças das comunidades e representantes governamentais e de instituições. Além de seminários, encontros e Rede de Pontos e Pontos de Cultura Indígena, tem-se registro, nos quatro editais de premiação, de 309 iniciativas premiadas para 1.249 candidatas. Em 2009, a SID atendeu às demandas sociais criando Colegiados Setoriais para os Povos Indígenas e Culturas Populares no Conselho Nacional de Políticas Culturais - CNPC.

Na ação Cultura e Saúde da SID, destaca-se o Projeto Loucos pela Diversidade, realizado em parceria com a Fundação Osvaldo Cruz – FIOCRUZ, que tem como objetivo promover a inclusão da produção estética, artística e cultural das pessoas em sofrimento psíquico e/ou com transtorno mental nas políticas culturais. Esta produção é reconhecida como parte da diversidade da cultura brasileira, e teve no seu primeiro edital, 362 iniciativas candidatas para 55 premiadas. Realizado em parceria com o Ministério da Saúde e Universidade de Brasília- UNB, o Projeto Vidas Paralelas atua no campo da saúde do trabalhador, tem como objetivo revelar o cotidiano dos trabalhadores por meio de sua

expressão criativa. Através de capacitações em ferramentas da cultura digital e fomentação de Redes, a SID conta hoje com 648 trabalhadores participantes e em 24 categorias que produzem textos e fotografias. A troca na Rede entre os trabalhadores é intensa e promove trocas em todas as regiões do País.

O Edital LGBT Cultural foi uma forma de fomento às expressões culturais, incluindo o Ministério da Cultura no Programa de Combate à Violência e à Discriminação contra Lésbicas, Gays, Transgêneros e Bissexuais, do governo federal. Inicialmente a SID desenvolveu editais para as Paradas de Orgulho LGBT, depois os editais foram direcionados para ações e produções culturais do segmento de forma mais contínua. Em seis editais registram-se 509 iniciativas desenvolvidas para 163 premiadas.

Com o apoio da PETROBRAS, SID e a OSCIP Empreender, foi realizado o primeiro edital para a Inclusão da Pessoa Idosa em 2007. O objetivo do edital foi apoiar iniciativas de ações culturais para este público-alvo. Cerca de 265 iniciativas se candidataram para 20 serem contempladas.

Barbalho (2007) faz uma crítica interessante às questões das políticas culturais no Brasil e o discurso da diversidade cultural. Em seu artigo 'Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem Diferença', o professor faz uma análise histórica importante dos discursos oficiais. Ao ressaltar a ideologia do verdeamarelismo, citada aqui anteriormente, presentes na era Vargas e na Ditadura Militar, nos faz lembrar que "a cultura mestiça garante que da diversidade de raça e de região surja a essência da brasilidade". No caso da "mercadoria da diversidade na política do Estado-Nação liberal", Barbalho aponta as desigualdades provocadas pela Lei Rouanet, da qual destaca a potência da mesma, em fortalecer o Estado mínimo. Para ele, se foi "posto em xeque o lugar unificador e integrador da identidade nacional", a Lei Rouanet, mecanismo centralizador de grande parte da política do MinC até a chegada do governo Lula, pode parecer "prevalecer o discurso liberal da diversidade, onde todos são iguais perante o mercado" (p12).

Com o governo Lula, segundo o autor, tem-se uma reavaliação do que seria a identidade nacional, mas chama para os discursos que apontam a fraternidade e a tolerância como um instrumento de relação para a convivência e o respeito à diversidade. Para provocar, o professor se utiliza de outros autores:

Não se trata do respeito tolerante ao Outro, daquilo que Slavoj Žižek denominou de noção horizontal da diferença, onde as diferenças acabam se ajustando em um mosaico cuja figura é a da Humanidade. A questão é afirmar as diferenças verticais, os antagonismos que atravessam a sociedade. É preciso “reafirmar a noção de um antagonismo inerente que constitui o campo social” (ŽIŽEK, 2002, p. 13). Em outro texto, Žižek aborda a lógica da “cultura descafeinada”, ou seja, a forma como a contemporaneidade vive suas manifestações como estilo de vida, ou seja, uma cultura sem paixão, sem crença, e não como um modo de vida substancial. Na atualidade, negamos todos aqueles que experimentam a cultura “de forma imediata, todos os que não guardam certo distanciamento em relação a ela” (ŽIŽEK, 2004, p. 13). Claro que não há uma resposta pronta para a questão. Mas o passo inicial é assumir a existência das diferenças irremediáveis. Parece-me que o MinC se orienta nesse sentido quando traz o debate para dentro do governo. No Seminário Diversidade Cultural Brasileira o conflito está posto claramente pelos formuladores do roteiro. As respostas foram muitas e entre elas a reflexão de Jacyntho Brandão converge com o que estou expondo. Portanto, [...], recoloco ao debate os termos com os quais Brandão participou do seminário promovido pelo Ministério. Entre outras implicações, uma política cultural justa, na sua definição, seria a que provocasse “embates entre diferenças, balançando as certezas da cultura dominante”, tendo consciência que as “relações culturais são por natureza conflituosas” (Brandão, 2005, p. 82)⁴⁸. (Barbalho 2007, p.17)

Com já citado anteriormente, com extinção em 1990, realizada pelo presidente Collor, de todos os órgãos federais responsáveis pelas políticas de audiovisual – a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro e o próprio Ministério da Cultura–, houve uma desarticulação da regulação do mercado, das políticas de apoio à produção e das estruturas existentes de distribuição e coletas de dados do mercado (Brasil, 2010, p. 6).

Em 2003 o MinC inicia um processo de fortalecimento das estruturas públicas para o setor, com uma atuação federal e articulada, a partir do Conselho

⁴⁸ Referências Bibliográficas citadas pelo autor: ŽIŽEK, Slavoj. Chocolate e identidade. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 22 de dezembro de 2002, p. 12-13; ŽIŽEK, Slavoj A paixão na era da crença descafeinada. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 14 de março de 2004, p. 13-15., BRANDÃO, Jacintho. A tradição da diversidade cultural (ensaio de tipologia). In: LOPES, A.; CALABRE, L. (org). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 47-88.

Superior de Cinema-CSC, a Secretaria de Audiovisual do MinC- SAV-MinC, o Conselho Superior de Cinema e a Agência Nacional de Cinema- Ancine, que foi vinculada ao MinC em 2003, e a Empresa Brasil de Comunicação - EBC/TV Brasil.

Essa estrutura institucional estabeleceu uma articulação planejada entre produção, distribuição, exibição e infraestrutura das políticas públicas. O Programa Brasileiro de Cinema Audiovisual: 'Brasil um país de todas as Telas' foi criado com o objetivo de democratizar o acesso à regionalização, à oportunidade de novos talentos, diversidade e inclusão da tecnologia digital. A nova política do MinC na gestão Gil/Juca Ferreira investiu num foco de todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual: gerenciamento do mercado interno, fortalecimento das empresas e capital nacional, participação no mercado externo, fomento de produção de filmes de longa-metragens de baixo custo, de curta- metragens, de roteiros cinematográficos, realizou parcerias entre a produção independente e a TV, fomentou prêmios de pesquisa na área, difusão de toda esta produção. Investiu nas multiplataformas tanto em incentivo de pesquisa quanto no processo de fomento de exportação do jogo eletrônico brasileiro, e criou uma política de ações e incentivo para o desenvolvimento de projetos no campo da animação, entre outros.

Pode-se dizer que a proposta de reforma da Lei Rouanet parece ser a política mais polêmica do Ministério da Cultura. Em janeiro de 2006, a capa da revista *Carta Capital* estampou o rosto de Gilberto Gil com o título "Guerra à Elite da Cultura". A polêmica reportagem desvenda um "gritado" dos grandes produtores e cineastas do País, que, ao não serem privilegiados pelos recursos estatais do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social-BNDES, acusam a política do MinC como centralizadora, autoritária, e incompetente. A origem da polêmica está na distribuição de recursos e na política de editais. Gil se manifestou dizendo que a classe dominante reage à "discriminação positiva" do MinC, que modificou as políticas de atendimento, descentralizou o recurso que até então ficava investido em 80% na região Sudeste, e além da manutenção do investimento em longa-metragens criou projetos como DOC TV destinado à

documentários para as TV públicas e o Programa Revelando Brasil que “coloca a câmera na mão da população de pequenas cidades” (jan.2006, p. 52).

O Programa DOC TV se caracteriza como um estimulador à produção de documentários, e sua exibição ocorre em TV aberta. Para os gestores do MinC, o DOC TV cria um modelo de negócios e viabiliza mercados regionais. O Programa Revelando Brasil, realizado em parceria com ONG Marlin Azul e o Canal Futura, tem como proposta a inclusão social e o fortalecimento da cidadania. Através de edital, o programa convoca habitantes de cidades de até 20 mil habitantes a apresentarem propostas de realização de vídeos. A difusão dos 40 projetos selecionados iniciou em 2009 pelo Canal Futura. Os vídeos apresentam os mais diferentes assuntos e retratam histórias e personagens locais. Qualquer pessoa pode se candidatar, mesmo não tendo nenhuma experiência em audiovisual. Assim como o projeto DOC TV, o edital de Curta-Metragem Infante Juvenil, realizado em parceria com a EBC/TV Brasil, garante a teledifusão das obras; o Programa Revelando Brasil oferece oficinas de capacitação em todas as etapas da produção em audiovisual.

A Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura - SEFIC foi criada em 2004 e teve como seu primeiro desafio consolidar os procedimentos do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac. Segundo os gestores do MinC, a gestão do Pronac encontrava-se dispersa entre as várias secretarias, as quais foram extintas com a reestruturação administrativa do Ministério em 2003. O Pronac possui dois instrumentos de apoio, a Lei Rouanet e o Fundo Nacional de Cultura.

Cabe destacar que a proposta de alterações para a nova Lei Rouanet, encontra-se em fase de tramitação no Congresso Nacional. Um dos desafios da nova Lei Rouanet é a desconcentração excessiva de recursos na região Sudeste, e a instituição de um sistema que é incapaz de atender a projetos independentes dos objetivos mais pragmáticos do *marketing* empresarial, entre outros.

As reflexões e levantamentos primeiros sobre a política do MinC, e em especial sobre a Lei Rouanet, iniciadas no encontro, já citado, “Cultura para

Todos”, em 2003, foram novamente fomentados em outros encontros em 2008, denominados “Diálogos Culturais”. Nestes últimos, o Ministério da Cultura formatou uma proposta de alteração da lei de fomento que foi colocada em consulta pública, chegando a mais de 2.000 acessos e contribuições. Em 2008 foi realizado o I Encontro de Integração entre o MinC e os bancos oficiais, que originou um fórum permanente de discussão e, como resultado, foi preciso que o MinC implementasse novos métodos de análise de projeto e paradigmas, o que consolidou em quatro linhas de atuação: capacitação, comunicação, integração e produtos financeiros. Assim, o MinC organizou novas estruturas e instrumentos burocráticos para facilitar e agilizar os processos, bem como iniciou diversos cursos de formação em gestão e desenvolvimento de projetos culturais para os mais diferentes públicos. Em 2009 foi criada a Diretoria de Desenvolvimento e Avaliação dos Mecanismos de Financiamento. Esta diretoria apontou duas estratégias importantes para qualificar e melhorar o mecanismo: maior integração com os bancos oficiais e conhecer melhor as necessidades dos produtores culturais. Informatizar o trabalho da Comissão Nacional de Incentivo a Cultura – CNIC, que dá encaminhamentos e aprovação aos projetos submetidos à Lei Rouanet, parece ter sido um avanço. Segundo dados do Ministério da Cultura, o período de 2003 a 2009 foi marcado por significativo crescimento na captação de recursos pelo mecanismo da Lei Rouanet: dobrou o número de empresas patrocinadoras, que passaram de 2.891 em 2003 para 5.874 em 2009.

A nova proposta da reforma da Lei Rouanet compreende a mudança no Fundo Nacional de Cultura. Para isso, foi criado o PROCULTURA – Programa Nacional de Incentivo e Fomento à Cultura, que tem como objetivos centrais ampliar os recursos do campo da cultura, bem como realizar melhor distribuição e aplicação, financiando todas as dimensões culturais em todo o território nacional. O PROCULTURA (Projeto de Lei nº 6.722 de 2010) que foi encaminhado para o Congresso Nacional em janeiro de 2010 é o instrumento que propõe a mudança na Lei Rouanet, que, em linhas gerais, conforme documentos do Ministério da Cultura, além da renovação do fundo, já citada; a diversificação e a simplificação dos mecanismos de financiamento; o estabelecimento dos critérios objetivos para a avaliação das iniciativas que buscam recursos; o estímulo à cooperação

federativa; e, para a melhor destinação dos recursos públicos, o aprofundamento da parceria entre Estado e sociedade civil (Cultura em Três Dimensões – MinC (Brasil, 2010, p. 39).

A lei transforma o Fundo Nacional de Cultura--FNC no principal mecanismo de financiamento do setor, fazendo que o apoio financeiro ao setor chegue sem intermediários aos proponentes. Ao Fundo caberão 40% das dotações orçamentárias do MinC, com determinação de repassar 30% aos seus correspondentes estaduais e municipais. O FNC passa a se compor por oito fundos setoriais, são eles: Acesso e Diversidade; Ações Transversais e Equalização de Políticas Culturais; Artes Visuais; Circo, Dança e Teatro; Incentivo à Inovação Audiovisual; Livro, Leitura, Literatura e Língua Portuguesa; Música; e Patrimônio e Memória. No dia 20 de outubro de 2010, foi lançado o Plano de Trabalho do Fundo Nacional de Cultura. E, conforme a proposta da reforma da Lei Rouanet, a distribuição dos recursos foi decidida pela Comissão do FNC, após a apresentação das diretrizes e ações aos Comitês Técnicos dos oito setores. Cada comitê é formado por representantes do Sistema MinC e dez representantes da sociedade civil, incluindo três especialistas de notório saber. As decisões deverão usar as bases de critérios que estão listados no projeto de lei, e que compreendem as dimensões simbólica, econômica, social (ou cidadã). A saber, critérios da:

- Dimensão Simbólica: Inovação e experimentação estética; circulação distribuição e difusão dos bens culturais; contribuição para a preservação da memória e tradição, expressão da diversidade cultural brasileira; contribuição de pesquisa e reflexão; promoção da excelência e da qualidade.
- Dimensão Social: Ampliação do acesso da população aos bens; conteúdos e serviços culturais; contribuição para a redução das desigualdades territoriais, regionais e locais; impacto na educação e em processos de requalificação urbana, territorial e das relações sociais; incentivo à formação e manutenção das redes; coletivos, companhias e grupos socioculturais; redução das formas de discriminação e preconceito; fortalecimento das iniciativas culturais das comunidades.

- Da Dimensão Econômica: Geração e qualificação do emprego e renda; desenvolvimento das cadeias produtivas culturais; fortalecimento das empresas culturais brasileiras; internacionalização, exportação e difusão da cultura brasileira; fortalecimento do intercâmbio e da cooperação internacional com outros países; profissionalização, formação e capacitação de agentes culturais públicos e privados; sustentabilidade e continuidade dos projetos culturais (Brasil, 2010, p. 39).

A partilha do recurso no fim de governo Lula foi de R\$ 300 milhões, e o fundo que contará com maior recurso para investimento será, em primeiro lugar, o de Circo, Dança e Teatro, depois, em seguida, Ações Transversais e Equalização de Políticas Culturais; Patrimônio e Memória; Artes Visuais Música Livro. Leitura, Literatura e Língua Portuguesa; Audiovisual e Acesso e Diversidade. O presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou, no último mês de agosto, de 2010, a Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) de 2011 com uma emenda que protege o Fundo Nacional de Cultura de qualquer forma de contingenciamento⁴⁹.

Ainda na proposta da reforma da Lei, encontram-se novas maneiras de diversificar as formas de apoio do FNC, para além da atual, que só dá uma opção, que é a doação a fundo perdido. Entre as novas maneiras, destaca-se a proposta de ações de resultados, a partir da Associação de Resultados, Crédito e Parcerias Público-Privada. A Associação de Resultados propõe ao FNC se associar a empreendimentos, podendo, assim, co-produzir projetos onde o proponente contribua como uma contra-partida. É o conselho que fará a seleção do empreendimento beneficiado, e em caso de sucesso econômico do empreendimento a parte proporcional do aporte público retorna ao fundo. Para os gestores atuais do MinC, que propõem a reforma da Lei, a Associação de Resultados é uma forma de alavancar a economia da cultura. Em relação à proposta de Crédito, esta se caracteriza por empréstimos a empreendimentos culturais; dessa forma, o FNC se associará a instituições capacitadas para

⁴⁹ Site: www.cultura.gov.br acesso 23/08/2010.

oferecer crédito. As parcerias Público-Privadas propõe que o FNC entre com recurso, fazendo, assim, que o mecanismo sirva para a construção de espaços culturais em que houver interesses de empresas.

O formato da Lei Rouanet, considerado rígido pelos gestores do Ministério da Cultura do governo Lula, permite apenas duas cotas de renúncia de 30% ou 100%, para pessoas jurídicas. E, além disso, não só permite que apenas algumas expressões artísticas tenham o direito de acessar os 100% de renúncia, como a participação do setor privado em políticas públicas não pode ser só feita com o dinheiro público do incentivo fiscal. Dessa forma, a proposta da nova lei aponta como solução um maior número de faixas de dedução – 30%, 60%, 70%, 80%, 90% e 100% – dos valores despendidos. O atual Ministério da Cultura propõe que os critérios para cada cota sejam definidos, anualmente, pela CNIC, apostando que essa metodologia irá permitir a criação de critérios claros e públicos, definidos em parceria com os próprios setores. Os projetos serão analisados por um corpo de pareceristas externos ao Ministério. O mais interessante, por exemplo, parece ser que tanto a música popular como a música erudita terão ou poderão ter o mesmo nível de estímulo de isenção fiscal. Atualmente a música erudita pode chegar a 100%, conforme à Lei atual, diferente da música popular. Por isso, é importante a mudança da Lei, para que a CNIC possa construir novos critérios.

Há ainda duas propostas inovadoras para o desenvolvimento econômico e cultural propostas na nova lei. Uma delas é o Programa de Fomento às Exportações de Bens e Serviços Culturais - Procex, em parceria com os Ministérios do Desenvolvimento da Indústria e Comércio; o das Relações Exteriores; o da Fazenda; e o BNDES. A proposta é que o Procex seja executado pela Câmara de Comércio de Bens e Serviços Culturais, que será formada por dez membros: um representante de cada um dos órgãos de governo envolvidos e cinco representantes do setor. É a Câmara que irá propor as diretrizes e ações para o desenvolvimento das exportações de bens e serviços culturais. Para os gestores do MinC, será a primeira vez que a difusão da cultura brasileira no

exterior será tratada com a importância que tem para o nosso desenvolvimento econômico.

A outra proposta, o Vale Cultura, estimula o consumo cultural. O Vale Cultura, comparado por alguns gestores do MinC como um vale alimentação, é um Vale de consumo cultural mensal no valor de R\$ 50. O Vale Cultura, que será criado por lei específica, estimula o empregador a adotá-lo a partir da renúncia fiscal de 30% e, para o trabalhador, 20%. Desta forma, qualquer cidadão terá um estímulo para o consumo cultural de qualquer área do campo da cultura. Segundo os cálculos do governo, se o Vale Cultura atingir 12 milhões de trabalhadores, além de facilitar o acesso às atividades culturais, serão R\$ 600 milhões por mês injetados diretamente na economia da cultura.

Na série de debates promovidos pela *Carta Capital*, denominados 'Diálogos Capitais', realizado em setembro de 2006, e que tinha como um dos objetivos avaliar os quatro primeiros anos da gestão Gil, Jurema Machado da UNESCO, riscou uns pontos de interrogação, conforme a revista:

Nós vemos desde a ampliação da pauta até uma tentativa de alteração dos marcos regulatórios. Tínhamos um pouco do receio do artista, mas o que se viu foi uma grande energia. O ministério entrou de peito aberto em algumas questões. Mas chegamos a nos assustar com o ímpeto. [...] A equipe permanente mal da conta dos processos de lei de incentivo. Nos preocupa saber quais são as perspectivas de algo mais sólido. Temos a preocupação de pensar o dia seguinte. (set. 2006, p. 47)

Gil respondeu:

A principal coisa é confiar na inteligência. Estamos trabalhando num conjunto de investidas, apostando numa agenda para o futuro. Eu vou ter medo de que o ministério tenha a pauta maior do que o seu tamanho? Deixaremos muito trabalho para quem vier. Mas a inteligência brasileira tem de considerar se a cultura é importante. Só assim a instituição pode ganhar o tamanho que ela deve ter. (p.47)

Para Sousa, jornalista da matéria, para Gil, o que ficará é a "ocupação" de espaços antes desabitados. O Programa Cultura Viva que atua com mais de 3.000 Pontos de Cultura, em comunidades, até então excluídas das políticas

públicas de cultura, parece ser uma expressão desta “ocupação”. Segundo o IPEIA, o Programa, atingiu nestes seis anos, cerca de oito milhões de brasileiros.

Ao finalizar este capítulo, podemos afirmar a grande mudança na gestão da política pública de cultura do âmbito do Ministério a partir do governo Lula. As ações culturais anteriores das prefeituras petistas de São Paulo e Porto Alegre formam referências, como já citadas, da proposta da política cultural do Partido dos Trabalhadores para o governo federal. O rompimento com uma única forma de fomento para a produção cultural até então centrada na lógica privada e de mercado, expresso numa política de cultura baseada em sua maioria na forma de incentivo da Lei Rouanet, parece ter sido ponto de identidade de uma política integrada tanto dos petistas que assumiam cargos no Ministério da Cultura como do Ministro Gil e sua equipe não filiada ao Partido dos Trabalhadores.

A equipe do Ministério da Cultura como um todo, parece ter atingido seus objetivos pautados no discurso do Ministro em sua posse, bem como nos documentos que serviram de base para a implementação dessa nova gestão em política cultural no âmbito federal. A visão de cultura como elemento importante para o desenvolvimento e rompimento da desigualdade social, e como meio de difusão da solidariedade brasileira e da afirmação soberana do Brasil no campo internacional, se expressaram na gestão da política cultural do MinC em Programas como Mais Cultura, DOC TV, Revelando Brasil, e nas ações culturais da política da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural e da então Secretaria de Cidadania Cultural. Desta última destaca-se o Programa Cultura Viva, como veremos com maior profundidade mais adiante.

A proposta de uma política cultural mais orgânica foi construída de diversas formas nas diferentes consultas públicas, fóruns, câmaras setoriais conferências, convênios com os estados regionais a partir do Mais Cultura. A ampliação das Representações Regionais do MinC, que até então estavam centradas na região Sudeste, já ampliou significativamente a relação do Ministério com as outras regiões do país. Espera-se que a defasagem de consumo cultural apresentada pelos estudos do IBGE possam cada vez mais ser minimizadas com os convênios

do Mais Cultura, com a implementação do Vale Cultura, do Plano Nacional de Cultura, a PEC 150 e o Sistema Nacional de Cultura, bem como o fortalecimento e ampliação do Programa Cultura Viva, já que este, como já foi apontado pelo IPEIA, já atingiu no período pesquisado, cerca de 8 milhões de brasileiros, que na sua grande maioria se encontram nas “zonas opacas” (Santos 2006) do país, como se propõe o programa até então.

Pelo visto, parece que o Ministro Gilberto Gil tinha razão ao responder a Jurema Machado da UNESCO: a gestão da política cultural do Ministério da Cultura no período dos dois mandatos do presidente Lula deixou muito trabalho para a gestão atual, em função do conjunto de investidas que apostou numa agenda de futuro. Concordando com ele, é preciso confiar na inteligência brasileira que considere a cultura importante, principalmente para que não haja retrocesso nas políticas conquistadas junto com a sociedade civil como a Reforma da Lei Rouanet e a questão do Direito Autoral. Estes foram os primeiros temas polêmicos do início de gestão da Ministra da Cultura Ana de Holanda do governo Dilma Rousseff. A nova ministra solicitou a retirada do site do selo do *Creative Commons* – um atestado de compartilhamento livre de conteúdo pela internet, e solicitou o projeto de Lei do Direito Autoral que estava na Casa Civil para uma revisão. Para atual ministra, que não concorda com “as mudanças radicais de uma hora pra outra” e acredita que não houve um amplo debate, ao que se parece, é que a mesma desconsidera os oito seminários, as oitenta reuniões, os dois meses de consulta pública via internet com oito mil contribuições, totalizando um custo de dois milhões de investimento do MinC para a preparação da nova Lei⁵⁰.

⁵⁰ Conforme matéria do André Miranda, do Jornal O Globo, foram realizados em dezembro de 2007 o Lançamento do Fórum Nacional de Direito Autoral no Rio de Janeiro, em Junho de 2008 o Congresso de Direito do Autor e Interesse Público em Florianópolis e o Congresso A defesa do Direito Autoral: Gestão Coletiva e Papel do Estado, no Rio; Congresso Direitos Autorais e Acesso a Cultura em agosto e Congresso de Direito de Autor e Interesse Público em São Paulo novembro de 2008, Fórum Livre de Direito Autoral em dezembro de 2008, Seminário Internacional sobre Direito Autoral em novembro de 2008 em Fortaleza, Congresso Autores e Artistas e seus Direitos no Rio de Janeiro em outubro de 2008. Em junho de 2010, depois de outras várias reuniões locais sobre o tema, o Ministério disponibiliza para consulta pública o Projeto de Lei do Direito Autoral por cerca de dois meses. Em agosto do mesmo ano, o MinC contabiliza mais de oito mil sugestões. Acesso em 04/03/2010: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/03/05/nova-lei-do-direito-autoral-ja-custou-2-milhoes-923950268.asp>

UNIDADE II

Capítulo 2

Globalização e Cultura:

A efemeridade e a comunicabilidade instantânea no espaço tornam-se virtudes a ser exploradas e apropriadas pelos capitalistas para os seus próprios fins. (Harvey 1992 p. 260)

“A compressão de espaço-tempo” de Harvey, nos apresenta a nossa condição pós-moderna: a dinâmica da sociedade do descarte, o impulso acelerador, o golpe a vida cotidiana, a construção de novos sistemas de signos e imagens, a publicidade e a mídia que assumem um papel mais integrador nas práticas culturais e uma importância maior na dinâmica e crescimento do capitalismo (p. 259), tornam a acumulação capitalista flexível, faz surgir as “cidades mundiais” que sustentam o sistema financeiro e corporativo, e a “diminuição de barreiras espaciais resulta na reafirmação e realinhamento hierárquicos no interior do que é hoje um sistema urbano global” (p.266).

“A nova rodada de compressão do tempo espaço está pontuada de tantos perigos quantas são as possibilidades oferecidas por ela para a sobrevivência de lugares particulares ou para uma solução do problema da superacumulação” (p.267). Isto reflete o papel mutante da espacialidade no mundo contemporâneo, e faz com que as forças e pessoas tornem as localidades e os lugares mais atraentes para o capital altamente móvel, que cada vez está mais sensível “às qualidades diferenciadas que compõe a geografia do mundo” (p.266).

A “geografia do mundo” é vivenciada no “entrelaçamento de simulacros da vida diária, que reúne no mesmo espaço e tempo diferentes mundos (de mercadorias) e o faz de uma maneira que oculta seus vestígios de origem, processos de trabalhos e as relações sociais implicadas na sua produção” (p.

271). “Os espaços divergentes do mundo são montados toda a noite como uma colagem de imagens na tela de televisão” (p.272).

As questões da nossa condição pós-moderna apontadas acima por Harvey apresentam a nossa fragilidade de num mundo da globalização neoliberal, os atravessamentos em nossa vida cotidiana de modelos de viver mediados pelo mercado que potencializam-se num aceso virtualizado (porque sobrevive em sua maior parte nele), apontem suas saídas numa outra promessa de realidade (p.272). O impacto do mercado flexível, que busca as qualidades diferenciadas das localidades, provoca intervenções culturais, em escalas diferenciadas de poder, que resultam em desigualdades no mercado pela desigualdade na rede de troca de intercâmbio e distribuição, imprimindo assim a valorização da efemeridade e da fragmentação, em prol de alguns e detrimento de outros. Neste sentido, a ordem social parece não estar segura, e a identidade e o lugar se apresentam como elementos importantes de resistência.

Num mundo cambiante, diz Harvey, a busca de uma identidade coletiva ou pessoal é a possibilidade de uma reação oposta e a procura de comportamentos seguros.

A identidade de lugar se torna uma questão importante nessa colagem de imagens espaciais superpostas que implodem em nós, porque cada um ocupa um espaço de individuação (um corpo, um quarto, uma casa, uma comunidade plasmadora, uma nação) e porque, o modo como nos individualizamos molda a identidade. Além disso, se ninguém conhece o seu lugar, nesse mutante mundo- colagem, como é possível elaborar e sustentar uma ordem social segura? (p.272)

2.1. Globalização e Políticas Culturais

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas- desalojadas- de tempos, lugares, histórias e tradições específicas parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse feito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do

consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural” (Hall 1999, p.76).

A globalização que pode ser parte do lento e desigual, mas contínuo descentramento do Ocidente, como sugere Hall (1999, p. 97), provocou reflexões sobre as questões do impacto da globalização sobre as questões das identidades. Como destacam Lipovetsky e Serroy (2011) entre outros autores que compartilham das mesmas reflexões, quanto mais o mercado e as indústrias culturais fabricam uma cultura mundial marcada por uma forte corrente de homogeneização, ao mesmo tempo multiplicam-se as demandas comunitárias pela diferença. “Quanto mais o mundo se globaliza, mais um certo número de particularismos culturais aspira afirmar-se nele. Uniformização globalitária e fragmentação cultural andam juntas” (p. 18).

É assim que a perspectiva da defesa e fomento à diversidade cultural, surge como um contraponto ao processo de globalização neoliberal. Políticas culturais mais identificadas com o conceito de multiculturalismo, e pluralismo cultural surgem como estratégias de ações culturais, das quais se apresentam comprometidas com os processos contra-hegemônicos evitando os cenários de uniformidade. Tais políticas se dizem através de diferentes mecanismos, capazes de garantir ou de promover os direitos sociais, e um processo de subjetivação que garanta a possibilidade do exercício de protagonismo dos indivíduos e de suas coletividades, potencializando assim a nutrição da cultura e da vida que ganha significado no fazer social.

O debate conceitual sobre multiculturalismo e pluralismo é diverso, intenso e há controvérsias. Segundo Hall, “multiculturalismo refere-se a estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade multiplicada gerada pelas sociedades multiculturais”. Este autor aponta que o multiculturalismo não caracteriza uma doutrina única, nem um modelo de estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançadas, realçando

a condição negativa e inacabada do conceito. Hall propõe uma classificação da expressão do multiculturalismo na qual destaca uma tipologia. Assim, a sua versão conservadora busca assimilação da diferença às tradições e os costumes da maioria e a versão liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível à sociedade majoritária, baseando-se em uma cidadania individual, universal, tolerante com certas práticas culturalmente específicas apenas no registro da vida privada. Já o multiculturalismo pluralista avalia diferenças grupais concedendo direitos de grupos distintos a diferentes comunidades dentro de uma ótica política comunitária ou comunal. No caso do multiculturalismo comercial, o reconhecimento público da diversidade dos indivíduos de distintas comunidades seria equacionados através do consumo privado, sem qualquer necessidade do poder e dos recursos. Em relação ao multiculturalismo corporativo público ou privado a meta seria ministrar as diferenças culturais da minoria visando os interesses do centro. Por fim, o multiculturalismo crítico ou revolucionário, baseado em McLaren, enfoca as relações de poder, privilégio e a hierarquia da opressão e os movimentos de resistência (2003, p.53).

McLaren (1997) que aposta na ação de uma pedagogia crítica, vê no multiculturalismo abordagens desde a tendência do multiculturalismo conservador, ao multiculturalismo humanista liberal, ao multiculturalismo liberal de esquerda até o por ele defendido como multiculturalismo crítico, de resistência ou mesmo revolucionário. Identificado com o pensamento de Paulo Freire, Bauman e outros, McLaren defende uma práxis do multiculturalismo revolucionário que não se acomoda a idéia do capitalismo, mas defende uma crítica ao capitalismo e uma luta contra ele. “A luta por libertação com base em raça e gênero não deve permanecer desligada da luta anticapitalista (2000, p.284). Para McLaren,

O desafio é criar no nível da vida cotidiana, um compromisso com a solidariedade e os oprimidos e uma identificação com as lutas passadas e presentes contra o imperialismo, o racismo, o sexismo, a homofobia e todas as práticas de não liberdade, associadas à vida em uma sociedade capitalista de supremacia branca.[...] Precisamos fazer mais do que simplesmente inverter relações de poder, porque assim, os oprimidos, recém libertados de sua opressão, inevitavelmente, recuperariam a lógica do opressor, já que o mesmo sistema de poder informa suas

identidades como agentes emancipados⁵¹. Conseqüentemente, precisamos definir a libertação da condição branca fora dos objetivos particulares dessa luta. De modo invariável precisamos perguntar: Da condição branca pra *onde*? Abordar tal questão desempenhará um papel decisivo na luta por justiça social nas próximas décadas (p.285).

Para Bauman (2003) o multiculturalismo é “ideologia do fim da ideologia” (p.113), embora vê nele o respeito as diferenças e o reconhecimento pela singularidade expressiva, aponta que há uma carência de teorização sobre a universalidade humana, a desigualdade social e a distribuição de renda. Reconhece o autor, o mérito do multiculturalismo enquanto denuncia de intolerância da sociedade em relação à diferença cultural, mas em relação a questão da privação material, da qual considera a fonte da mais profunda de toda a desigualdade e injustiça, não vê no multiculturalismo um instrumento de defesa.

A simples preservação das diferenças pelo fato de ser diferente fragmenta ainda mais as diferenças impossibilitando o diálogo entre as culturas. Para Bauman o que a postura multiculturalista expressa na realidade é um verdadeiro descaso com a diferença, pois para ele, segue a orientação da elite global: a realidade social não é contestada. À defesa de respeito às diferenças, está implícita a idéia de direito à indiferença, pois, segundo o autor “enquanto o direito à diferença é assegurado aos outros, são em geral aqueles que asseguram esse direito que usurpam para si o direito à indiferença – o direito de abster-se de julgar” (p. 101).

O novo culturalismo, como o velho racismo, tenta aplacar os escrúpulos morais e produzir a reconciliação com a desigualdade humana, seja como condição além da capacidade de intervenção humana (no caso do racismo), seja com o veto à violação dos sacrossantos valores culturais pela interferência humana. [...] A nova formula culturalista está, por sua vez, intimamente ligada ao abandono dos projetos da “boa sociedade”. (p.99)

Para Bauman, o reconhecimento a variedade cultural é um princípio e não a questão de aceitação e reconhecimento em si mesma. Assim, defende que é necessário para o reconhecimento da diferença uma política de universalidade humana a qual não se opõe ao pluralismo cultural. Ao contrário, seu desafio é

⁵¹ Esta perspectiva de McLaren esta associada a relação de oprimido opressor de Paulo Freire. Sugiro a leitura do Livro Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

“dar espaço ao pluralismo” de forma a proporcionar a discussão “as condições partilhadas do bem”. O autor comenta que as duas tarefas dadas refere-se à luta pela igualdade de recursos e por um “seguro coletivo contra a incapacidades e infortúnios individuais”. Segundo Bauman, as iniciativas por distribuição em prol de igualdade proporcionam a integração, enquanto que as iniciativas do multiculturalismo em prol da distinção cultural promovem a divisão e impossibilidade de diálogo (p.129).

No contexto da América Latina encontramos o conceito de interculturalidade como um contraponto ao multiculturalismo. Canclini, autor do Livro *Culturas Híbridas* (1998), vem se destacando como um intelectual dos estudos culturais, e aponta a hibridação cultural no processo de formação e identidade da América Latina. “As nações modernas são, todas, híbridas culturais” (Hall 1999, p.62)

Para ele, o elemento intercultural vai além do multiculturalismo de extensão anglo-saxônia. A perspectiva *inter* quer entender os sujeitos que se constituem problematicamente num mundo de migrações massivas, onde dezenas de línguas, etnias às vezes convivem em uma só metrópole. No livro de Canclini “*Diferentes, Desiguais e Desconectados*” (2005) o autor aponta que, se o multiculturalismo reconhece a existência concomitante de grupos diferentes e preconiza políticas de afirmação e reconhecimento mútuo das identidades, admitindo-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativas a respeito e que freqüentemente reforçam a segregação. O interculturalismo mostra que tais identidades são, necessariamente, o resultado de negociações permanentes, assimilações e repulsas, encontros e confrontos, ao entrelaçamento, aquilo que se sucedem quando grupos entram em relações de trocas (p.17).

Ao perguntar onde encontrar a teoria que organize a nossa diversidade, Canclini aponta a nossa dificuldade já que cada disciplina lê os processos culturais de forma distinta. O autor aponta os limites da sociologia quando registra que ainda para algumas teorias desta disciplina, ao buscar entender os processos

culturais, fixa o seu olhar à sociologia da desigualdade, foca-o a partir da concepção de cultura como algo que se adquire fazendo parte das elites ou aderindo a pensamentos e gostos. Em relação a antropologia, verifica que a maioria da concepção do olhar antropológico sobre os estudos culturais registra-se o foco da diferença, e o olhar da cultura se limitam à concepção de pertencimento comunitário e contraste com os outros. Sobre os estudos comunicacionais, o autor aponta que a grande tendência é a concepção de que ter cultura é estar conectado (p.16).

No campo das políticas culturais, a globalização neoliberal, aponta o problema não pelos processos de trocas, intercâmbios e interações culturais, mas a maneira que estes interações podem acontecer. A forma desigual dos fluxos de bens culturais e serviços culturais historicamente têm demonstrado que as interações e consumo cultural predominam dos países desenvolvidos para os países em desenvolvimento.

Coelho (1997.p. 183) assim como Canclini (2003 p.41) nos lembram que o processo de globalização da economia que se associa ao fenômeno da globalização cultural, está em curso pelo menos desde a época das grandes viagens marítimas no século XVI, que resultou a colonização da Américas, e foi intensificada e potencializada, após a Segunda Guerra Mundial. De modo mais específico, nas últimas décadas, a globalização se associa – em particular ao aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa e informática que

[...] revela-se antes de mais nada na tendência à uniformização da sensibilidade, via cinema e televisão, o que é conseguido pela distribuição de produtos gerados por um número cada vez menor de fábricas culturais colocadas sob a égide econômica (do gosto) dos padrões americanos administrados por empresas globais. (p. 185)

A uniformização da indústria cultural, segundo Coelho, não é ainda absoluta nem inevitável, observa-se um claro ressurgimento da diferença identitária manifestando-se de ora de modo violento ou procurando emergir de uma maneira mais pacífica sob a aparência do multiculturalismo. Para o autor, afirmação e a diferença, o fenômeno da reconversão cultural se difunde e

as culturas e o imaginário nacionais tendem a desmoronar (relativamente), mas não desaparecer de todo o localismo como âncora cultural, quer isso signifique um valor positivo de afirmação identitária, quer negativo quando reafirma de provincianismo não de todo instante do racismo e da xenofobia p. 186).

A globalização como aponta Canclini (2005), modifica os modos anteriores de configurar o sujeito, as interações entre indivíduo e sociedade.

Hoje imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Podemos cruzá-los e combiná-los (p. 201) [...]. As novas formas de hibridação entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, entre músicas e imagens de cultura distantes e a mestiçagem nos tornam a todos sujeitos interculturais (p.202).

Lipovestsky e Serroy (20011) alertam que as empresas compreenderam rapidamente a importância de desenvolver o princípio da “glocalização”, integrando as diferenças culturais no seu processo de internacionalização (p.114). Assim as empresas multinacionais articulam suas necessidades universais de gestão juntamente com as particularidades das localidades. É a gestão intercultural, que no imperativo da globalização e da inovação não nega as tradições e o passado, que há um tempo eram considerados arcaicos. As identidades culturais típicas são fenômenos bem vivos, como destacam os autores, e o mercado empenha-se em combinar “o universal com o particular, o racional com o tradicional, a unidade moderna com a diversidade dos costumes” (p.115)

Os conflitos, territoriais e de identidade entram no campo da disputa e do confronto, do diálogo, da apropriação e aproximação. A interculturalidade, ou a hibridação cultural, como aponta Canclini, nos permite, para além das lógicas do multiculturalismo, uma busca de estratégias, que devem ser sempre locais e globais, informais e jurídicas, nos diversos campos de disputa. A interculturalidade supera as instituições mentais e materiais destinados a contê-la, porque o confronto com ela é diário, de poucos limites e de forma agressiva. Para Canclini,

as transformações recentes fazem tremer a arquitetura da multiculturalidade, já que as trocas econômicas e midiáticas globais, os deslocamentos de milhares de pessoas, o tráfico ilegal entre países, as guerras preventivas, entre outros, não se encontram mais sob a ordenação de coexistência de grupos em territórios delimitados a partir da coordenação dos Estados e as suas legislações nacionais, suas políticas educacionais ou de comunicação, ou seja, são insuficientes para as misturas interculturais. De um modo multicultural passamos para o intercultural e globalizado.

Citando Appadurai e Jamenson⁵², Canclini (p.24) sinaliza que para compreender o intercultural, é necessário olhar para uma nova concepção de conceber o cultural como um sistema de relações e sentidos que identifica “diferenças, contrastes e comparações” e um veículo ou meio pelo qual a relação entre grupos é levada a cabo”. É neste sentido que nos provoca a olhar *o inter* e aponta que é necessária a construção de novos métodos de investigação que transcendam o “olhar restrito a dinâmica interpessoal ou condicionadas pelos objetivos pragmáticos e pedagógicos da integração das minorias, a processos de mediação tecnológica e de escala transacional”. Desta forma em vez de comparar culturas que operariam como sistemas preexistentes e compactos trata-se de prestar atenção as misturas e aos mal entendidos que vinculam os grupos, a apropriação e a reinterpretação dos produtos simbólicos, suas misturas, barreiras e dilaceramentos (p.26)⁵³.

Ao refletir sobre o pluralismo cultural, Coelho (1997 p.292.) alerta que para que haja uma aplicabilidade política de ação cultural dialógica com o conceito de

⁵² Cf. Obras citadas citados por Canclini: JAMENSON Frederic. Conflictos interdisciplinários em la investigación sobre la cultura. Alteridades, n. 5, p. 93-117, Cidade do México, 1993. APPADURAI, Arjun. Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis – Londres: University of Minnesota Press, 1996. [La modernidade desdobrada. Dimensiones culturales de la globalización. Cidade do México: Ediciones Trilce – FCE, 2001].

⁵³ Aqui lembro de um chocalho indígena que me foi apresentada por uma colega antropóloga: um pedaço de cabo de vassoura, uma lata de leite moça e três penas de araras. Talvez nada mais moderno no sentido de representação da criação contemporânea de um indígena. O chocalho que por ser feito por um indígena, nos “tira do lugar”, é por nós acolhido em qualquer produção infantil escolar como um elemento que nos traduza um encontro entre nós e o povo indígena, em um evento comemorativo ao dia do índio, por ex. Ou ainda, qualquer intervenção infantil realizada numa cabaça (porongo), elemento mais próximos dos chocalhos indígenas, e dos olhares que o procuram uma identidade de raiz.

pluralismo cultural é necessário uma descentralização dos processos de decisão em todos os níveis sobre o sistema de produção cultural em todas as suas etapas. Esta descentralização implica proporcionar a convivência no mesmo nível de igualdade e como um todo se desafia a incluir tanto o ponto de vista territorial quanto aqueles que estão autorizados a elaborá-la e aplicá-la. O autor ainda aponta a necessidade da implementação de uma rede de recursos culturais, ou seja, os equipamentos culturais, mas destaca que as diferentes cultura de grupos mantenham sua especificidade ao mesmo tempo que entram em equilíbrio com os demais.

Canclini (2003) nos chama atenção ao apontar que a diversidade pode apresentar-se com antagonismo, mas também como transação e negociação, já que as culturas particulares costumam compartilhar aspectos das culturas hegemônicas, e suas diferenças não se associam sempre do mesmo modo à desigualdade. As soluções ou surpresas, diz o sociólogo, não parecem apresentar-se nem mais no campo da arte ou dos estudos culturais, e sim do mercado, que esta sempre em busca de acelerar e aumentar a venda de seus produtos, com nenhum compromisso com inovações estética e de pesquisa. “Tampouco o agravamento da pobreza e da insegurança, que repete cotidianamente seus escândalos, ajuda a renovar o nosso olhar sobre a desigualdade” (p.171).

A medida que as indústrias culturais transacionadas se apropriam dos espaços estratégicos da vida pública, a cultura se privatiza e sofre um processo de desresponsabilização em relação aos interesses sociais e as desigualdades. A globalização é imaginada segundo a lógica única da competitividade homogeneizada nos mercados. O cidadão abstrato da democracia moderna clássica é substituído por empresários abstratos sem características diferenciais aparentes (p.176)

Torna-se necessários que se amplie os marcos regulatórios de organismos supranacionais e de Estado, e que de fato se traduzem em políticas de órgãos estatais e supranacionais e que contemplem os direitos e as reivindicações sociais culturais e políticas das majorias e minorias. O debate desta forma se torna atual e urge o seu fomento e a tomada de decisões.

Um dos declínios dos serviços públicos na pós-modernidade, ou aquilo que Bauman fala sobre os “Estados fracos” (2003 p.74) se expressa no domínio da discussão do poder que se concentra na hegemonia das indústrias de comunicação que possuem predomínio dos meios de comunicação sobre a comunicação local, como nos alerta Canclini. Assim, para aqueles que querem construir políticas públicas culturais numa visão republicana, não há como não reivindicar que, o Estado assuma sua função na gestão de políticas culturais. Esta deve ser compreendida como tendo a responsabilidade sobre o domínio público destes produtos e a democratização de acesso, promovendo assim que a diversidade cultural, possa ser como aponta o autor, manifestada e apropriada (p.177).

É nesta perspectiva que, Canclini apresenta uma proposta de agenda cultural da globalização, mesmo se questionando se em tempo de privatizações e perdas de controle sobre as economias e as culturas nacionais, há sentido falar em políticas culturais. A proposta do sociólogo latino-americano, esta referenciada nas possibilidades que os países não-hegemônicos na produção cultural têm de melhorar sua participação competitiva nos mercados globais e proporcionar maior reconhecimento democrático à diversidade.

Desta forma, aponta que a política cultural que deve ser considerada prioritária é a que se faz com a cidadania. Isto significa reservar o papel dos protagonistas as pessoas e não aos capitais ou outros indicadores do mercado. Para isto, deve ser considerado de que modo se estrutura a oferta cultural de uma sociedade e como ela se interage, e quais suas maneiras de apropriação da população. Assim, são questões como as que apresentamos abaixo, que para Canclini, deveriam ser fundamentais para os gestores das políticas culturais.

De que modo os diversos setores da sociedade possam se reconhecer nas suas diferenças, conseguir uma distribuição mais justa de recursos materiais e simbólicos solidariamente dentro da nação e com as outras nações? Como promover os diversos patrimônios contidos na sociedade, abrindo espaço para as diferenças não reconhecidas, para as inovações imprevisíveis?

Na sua proposta de agenda cultural para a globalização, Canclini destaca: a necessidade de considerar melhor os bens e mensagens de uma sociedade e de cada grupo dela, e a forma que conseguem comunicar a públicos maciços através do mercado; a importância do papel regulador do Estado sobre as ações das iniciativas privadas, apoiador das iniciativas sociais vulneráveis ou não-lucrativas, de defensor e coordenador de ações de valor público; e a criação de novos programas e instituições culturais regionais que acompanhem a integração comercial entre as nações.

Para que possamos inverter a lógica de que consumidores e criadores culturais tornam-se cidadãos, o sociólogo nos alerta:

Trabalhar ao mesmo tempo com a coesão sociocultural e com as diferenças, requer o desenvolvimento de programas para reduzir as desigualdades no acesso à cultura e no seu exercício criativo, podendo manifestar o que lhe é significativo para seu grupo e que busquem a sua renovação. (p. 178).

A diversidade cultural é o atual eixo orientador das políticas culturais brasileiras. Desta forma a compreensão da hibridação cultural, da interculturalidade e da pluralidade, se apresentam constantemente nos textos que pautam as diferentes ações políticas. Estes conceitos que também se apresentam com compreensões diferenciadas, surgem tanto nas demandas orientadas pelos movimentos sociais nas suas reivindicações de direitos sócio-culturais, bem como nos documentos das políticas de Estado que buscam garantir as reivindicações citadas.

Como vimos na gestão do governo Lula, o Brasil ratificou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO (2005) e a partir daí passou a ser signatário. A articulação dos conceitos de identidade e diversidade cultural foi uma constante no pensamento social brasileiro. Como apontado, a perspectiva do ideal universalista do modernismo exprimia a crença de que o processo de modernização cultural era idêntico da sua inclusão no “concerto das nações cultas”. Como nos apresentou Jardim (2005) o “modernismo precisou referir a figura da diversidade a uma

ordem unitária [...] a noção de identidade era referida à ordem mundial, em um plano interno, à unidade nacional “(p.90).

A idéia de mestiçagem, apresentada por Gilberto Freyre, cristalizou a formação do povo brasileiro, necessária para o Estado Novo de Vargas, e para o seu semióforo da identidade nacional. Embora acompanhando a crítica de tantos outros, que esta forma de democracia racial parece ser uma maneira disfarçada de impedir a variedade cultural, na medida em que haveria uma interpretação das diversas culturas, para Rouanet (2005, p. 111), a ideologia da hibridação, da miscigenação racial parece ter razão e pode ser uma coisa importante hoje em dia.

Todas as noites freqüentamos um terreiro de macumba, onde vemos uma senhora chamada Maria Padilha (amante de um rei de Castela, dom Pedro, o Cruel) que desfila todas as noites sob o nome de pombagira. É importante que haja estas pontes com a Europa e com o mundo, pontes no tempo e no espaço. [...] A idéia de sincretismo é importante, deve ser mantida e devemos ir com muito cuidado na adoção do modelo americano de multiculturalismo, que parte de uma experiência histórica diferente, a experiência da não mistura das diversas etnias. E talvez deva ceder lugar ao modelo mais autenticamente brasileiro que é a interpretação, do hibridismo, da miscigenação. Nisso temos muito a oferecer. Eu diria inclusive miscigenação com relação ao estrangeiro (p.11).

Canclini (2005) aponta o desafio de pensar sobre novas formas de “coabitação cultural”, em função da construção multicultural do saber e a possibilidade de fundamentar o sentido social como consensos interculturais. Para o autor é necessário o reconhecimento das muitas formas de diversidade cultural. O modelo histórico de processo ordenado e hierárquico dos estados modernos na concepção da formação do conhecimento, onde se valoriza a cultura laica, tem tendência a não permitirem o reconhecimento das tradições, das práticas tradicionais e das formas nativas de organização do conhecimento, como as dos diversos povos indígenas da América Latina. Embora haja iniciativas atualmente de experiências de coexistência entre o saber tradicional nativo e as ciências, o sociólogo registra o reconhecimento desigual que recebem o saber tradicional nativo dos saberes científicos. Uma das manifestações que expressam esta desigualdade esta no monolinguismo nas ciências e tecnologias, e a predominância do inglês em análise mais ampla sobre os aparelhos acadêmicos e

circuitos de informação. Desta forma, o desafio para Canclini esta na construção multicultural do saber (p.227).

As diferenças das etnias e de grupos subalternos ou marginalizados costumam estar associadas as formas multidimensionais de desigualdade. “O tecno-apartheid esta imbricado num pacote complexo de segregações históricas configuradas por meio de diferenças culturais e desigualdades socioeconômicas e educacionais”. Para Canclini, “as reflexões sobre a sociedade do conhecimento precisam retomar as análises precedentes sobre a conversão de diferenças em desigualdade por causa da discriminação lingüística, da marginalização territorial e da subestimação de saberes tradicionais ou sua baixa legitimidade jurídica” (p.236).

Assim, é necessário, ao mesmo tempo, segundo o autor, educar para a interculturalidade:

Uma interculturalidade que propicie a continuidade de pertencimentos étnicos, grupais e nacionais, junto com o acesso fluido aos repertórios transacionais difundidos pelos meios de comunicação urbanos e de massa. [...] Conhecer implica socializar-se na aprendizagem das diferenças, no discurso e na prática dos direitos humanos interculturais (p.237).

É ainda importante como aponta Canclini, ampliar a restrita aceitação da multiculturalidade nas indústrias culturais. Dada a abertura econômica e as intensificações das comunicações internacionais, Canclini aponta que não será o mercado que reorganizará a interculturalidade ampliando o reconhecimento das diferenças. São necessárias, para o autor que, se criem políticas internacionais que considerem a diversidade na sociedade do conhecimento a partir de legislações que protejam a propriedade intelectual, difusão e intercambio, e que se controle as tendências oligopolistas (p.238).

Aceitar a diversidade cultural como ingrediente necessário para enriquecer o desenvolvimento da sociedade de conhecimento é conceber a sociedade de modo multifocal e com relativa descentralização (p. 239). Destacando os sentidos distintos desta afirmação, o autor aponta que em relação a universalidade do

conhecimento implica buscar a compatibilidade entre os saberes científicos e os de outras ordens como os simbólicos e os cognitivos. As indústrias e suas tendências homogeneizadoras dos mercados nos darão uma verdadeira convergência ou integração se não versatilizarem as diferentes formas de elaboração simbólicas pouco rentáveis comercialmente. Convém também postular o multilinguismo e o policentrismo tanto nas ciências como nas indústrias culturais, e reconhecer a baixa capacidade da ciência e da produção industrializada da cultura para abarcar a diversidade cultural, nos faz ver a sociedade do conhecimento como um processo que mal se inicia (p. 239).

Conhecer o outro é lidar com a sua diferença (p.241). [...] A busca democrática de conhecimento não leva a igualdade de compreensão: conduz, as vezes, a aproximações e enriquecimentos recíprocos e - nas palavras de Richard Sennett - , às vezes, leva a aceitar os outros o que deles não podemos entender” (Sennett, 2003, p.264)⁵⁴ (p242).

Warren (1998), também compreende que a globalização trouxe possibilidades de contatos e confrontos interculturais, nos provoca a pensar em pesquisas e práticas educativas sociais que considerem como se constroem as identidades particulares dos movimentos sociais e, ao mesmo tempo, conceber que a superação do confronto e tensões interculturais só poderá ocorrer através da abertura do outro, do mutuo respeito. A concepção de tolerância a diferença deve ser uma noção mais ampla do que a abertura ao pluralismo ideológico, pois implica numa prática de confiabilidade e de reciprocidade entre os movimentos sociais oriundos de diversas culturas. Warren, assim como McLaren, aposta que a solidariedade pode ser considerada como o cimento que une movimentos sociais e organizações para além das fronteiras criando redes de parcerias para a constituição de um amplo movimento planetário pela cidadania (p.32). Pode-se dizer que os encontros nos Fóruns Sociais Mundiais, foi uma grande possibilidade de ampliação e fortalecimento destas redes.

⁵⁴ Cf. Obras citadas por Canclini: A corrosão do Caráter – As conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Ed. Record 2002. Rio de Janeiro – São Paulo.

2.2. Do global e do local

Os diferentes modelos de desenvolvimento capitalista nos países do sul e norte geram confusão no modo de representar e de nele agir. A anulação tecnológica das distâncias temporais, em vez de homogeneizar, tende a poralizá-los. Se há grupos que se emancipam das restrições territoriais e tornam extraterritoriais certos significados geradores de comunidade, para outros, desnuda o território, onde outras pessoas continuam sendo o seu significado e da sua capacidade de doar identidade. “Alguns podem agora mover-se para fora da localidade – qualquer localidade, quando quiserem. Outros, observam impotentes, a única localidade que habitam, movendo sob seus pés” (Bauman 1999: 75).

A frenética liberação planetária do mundo das trocas e do capital, fez com que as tecnologias que se livram efetivamente do tempo e espaço, em pouco tempo se despem e empobrecem o território. “O capital torna-se global”. Mas para aqueles que não podem acompanhar e nem deter o nomadismo capital, observam impotentes a degradação e o desaparecimento de sua subsistência, “sem saber de onde veio a praga” (p.25). Desta forma, como nos aponta Bauman, o mundo esta sedimentado em dois pólos; os moradores do primeiro mundo e do segundo, que apesar da hierarquia da mobilidade, se tornam- mais incomunicáveis entre si.

Se para os moradores do primeiro mundo o espaço tornou-se transposto tanto na sua versão “real” como “virtual”, para os do segundo mundo o mesmo se encontra na “localidade amarrada”, do qual são impedidos de mover-se, devem suportar passivamente qualquer mudança que influencie na localidade, e a conquista do espaço virtual permanecem inacessíveis na realidade efetiva. Se os do primeiro mundo vivem a experiência do “sem tempo”, vivem no tempo onde o espaço não lhes importa mais, são cada vez mais cosmopolitas e extraterritoriais; os moradores do segundo mundo são esmagadas pela carga de uma abundancia de tempo onde nada acontece, porque eles não controlam o tempo. Os do segundo mundo, vivem num espaço pesado, onde o tempo deles é vazio: “para

eles só o tempo virtual da TV é temporário. O tempo não tem poder sobre o espaço real demais a que estão confinados” (p.97).

É neste sentido que Bauman alerta que a hibridação apresenta dois paradoxos. A experiência dos habitantes globais pode ser uma experiência criativa e emancipadora, diferente da perda do poder cultural dos habitantes locais. Para estes últimos, “mais por sina que por opção, a desregulamentação, a dissipação de redes comunitárias e a forçosa individualização do destino implicam agruras bem distintas e sugerem estratégias bem diferentes” (p.109).

Entre estes dois mundos e as duas percepções do mundo, a hibridação globalizante esta longe de expressar a complexidade e as profundas contradições que dilaceram este mundo. E mesmo na era da “copressão espaço temporal” é também a “era de uma quase total quebra de comunicação entre as elites instruídas e o *populus* [...] As elites instruídas não tem nada a dizer a esse povo, nada que ecoasse em suas mentes como reflexo da sua própria experiência e dos seus projetos de vida” (p.109).

O isolamento, função essencial da separação espacial, reduz, diminui, comprime a visão do outro (Bauman 2003 p.114). A globalidade e a localidade adquirem o caráter de valores opostos e a fragmentação e o isolamento “na base” continua sendo os irmãos gêmeos da globalização “no topo” (p.136). “Delimitar é, pois, isolar ou subtrair momentaneamente ou, ainda, manifestar um poder numa área precisa” (Raffestin 1993 p. 153).

Para Haesbaert (2008) o hibridismo cultural não é como uma desterritorialização, mas como uma possível vivencia de certa multiterritorialidade, da qual para o geógrafo, sempre teríamos vivido, já que toda a relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento entre vários territórios (p.401). O geógrafo busca em Bhabha e Hall⁵⁵, referencias que apontam nas

⁵⁵ Cf. Obras citadas citados por Haesbaert: BHABHA, H. The location of culture. Londres:Routledge, 1995. HALL, S Da diápora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte. EduFMG e Unesco, 2003, e Identidades Culturais na pós-modernidade. Rio de Janeiro:DP&A, 1997 (1992).

relações de identidade e alteridade, elementos que apresentam “uma certa inerência” da constituição do sujeito na hibridação. Para Haesbaert, “toda a cultura de alguma forma nasceu híbrida” (p.407), e a partir de Hall, nos aponta que o hibridismo instaura-se no seio da identidade. A identidade é constituída pela relação do desejo com o outro. Desta forma, processos de identificação /diferenciação se afirmam num processo relacional onde se existe para o outro - na alteridade (p.411)⁵⁶.

Maior mobilidade não significa automaticamente sinônimo de multiplicidade e hibridação. Haesbaert lembra que a mobilidade ampliada para aqueles do qual aponta como privilegiados (os do primeiro mundo para Bauman?), também pode significar alienação já que se isolam nas suas grades de proteção. E destaca que a grande questão da hibridação e paralelamente da intensificação crescente da mobilidade/multiterritorialidade, é que estes, “como fenômenos amplamente difundidos, não podem ser tomados como processos inexoráveis, efetivamente globalizados e/ou eminentemente positivos” (p.411). O que é importante verificar, segundo o geógrafo é

como cada grupo social resolve esta tensão aparentemente dicotômica entre mobilidade e identidades múltiplas, híbridas, sempre abertas e negociáveis, tidas como ligadas a liberdade (de movimento) e à autonomia, e a fixação/imobilidade e o fechamento mono-identidade, tidas como “naturalizantes” e “essencializadas” (p.42)

Como um contraponto à fragilização de vida material dos subalternos e seus grupos, mesmo quando subordinados a mobilidade, Haesbaert sugere que se “agarrarem”⁵⁷ aquilo que lhes sobrou como nível simbólico, suas identidades étnicas, nacionais, religiosas, entre outras (p.414).

Milton Santos (1997), aposta nas relações de proximidade nas cidades, que para ele permite florescer e garantir a comunicação entre as pessoas. É no tempo dos *homens lentos*, que se encontram nos guetos, nas vilas e nas favelas,

⁵⁶ Hall 2003 p.122 comentando por Fanon e Bhabha apud Haesbaert p. 411.

⁵⁷ Expressão utilizada pelo autor

onde se vivencia em busca de soluções um conteúdo maior de solidariedade e copresença. Os vetores da modernidade que chegam depois nestes lugares, segundo Santos, difundem-se com menor intensidade do que nas regiões mais economicamente mais ricas. Desta forma, o geógrafo diz que a força é dos lentos, onde as miragens com as imagens pré-fabricadas não podem por muito tempo estar em fase com esse imaginário *perverso e acabam descobrindo as fabulações* (SANTOS, 1997:260-261). Os lentos encontram novas finalidades no território para as verticalidades, e abrem novas perspectivas de entendimento e uso do espaço urbano, promovem novas articulações, novas normas para a vida social e afetiva, em função da busca de seu futuro sonhado.

Trata-se, para eles, da busca do futuro sonhado como carência a satisfazer – carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania. Esse futuro é imaginado ou entrevisto na abundância do outro e entrevisto, como contrapartida, nas possibilidades apresentadas pelo Mundo e percebidas no lugar (Santos, 1997:261).

“Por bem ou por mal a cultura agora é um dos elementos mais dinâmicos”, diz Hall (1997 p. 20). Mas há diversas tendências contrapostas impedindo que o mundo se torne um espaço uniforme e homogêneo.

A cultura global necessita da “diferença” para prosperar – mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial (como por exemplo, a cozinha étnica). É portanto mais provável que produza “simultaneamente” *novas* identificações *globais* e *novas* identificações *locais* do que uma cultura global, uniforme e homogênea (p.19).

Para Zaoual (2003) a globalização é governada por mecanismos econômicos culturalmente anônimos. A diversidade cultural, aponta o economista, está no centro fundador, de um paradigma do desenvolvimento da ciência da economia que como prática, se distanciou da ética e das culturas. Assim, para uma teologia da acumulação, da concorrência e da uniformização, deve se responder com uma contrateologia, que é para o autor a diversidade humana, do respeito a natureza, da criação e da autonomia das populações.

Segundo Zaoual, é necessária uma civilização da diversidade, para que se possa dar fim da hegemonia de um só ponto de vista, e do projeto de ocidentalização do mundo, da qual aposta já ter entrado em decadência em função da crise multiforme do capitalismo e da cultura de domínio. “O múltiplo já está nos fatos, em virtude da incapacidade das instituições do mercado de regerem tudo e da vitalidade das práticas econômicas híbridas (economia informal, economia social e solidária, desenvolvimento local, etc)” (p. 34). Desta forma, para Zaoual, a resposta ao crescimento dessa desordem é a formulação de um paradigma pluralista visando recompor o “homem em migalhas” e assegurar o convívio da pluralidade de formas de vida econômica e social (p.35).

Num mundo cada vez mais inseguro e incerto, a busca para a territorialidade é uma intensa tentação e por isso a defesa do território, - “o lar seguro”, torna-se a forma de afastar o que se entende por ameaça ao conforto espiritual e material (p.114). Zaoual (2003 p.21) aposta que as tensões e recomposições da vida globalizada são a raiz da afirmação das identidades e dos territórios, apostando o economista que “em todos os lugares, cada vez mais, as pessoas sentem a necessidade de crer e de se inserir em locais de pertencimento”. E por isso afirma que na medida em que cresce o global, também amplia-se o sentimento do local.

A busca de um sentido e uma direção diferente da velha modernidade que servia de legitimidade ao progresso técnico e econômico quantitativo, “a era do homem e da vida sem qualidade marca o fim de um excesso de modernidade e abre o caminho para o empoderamento da diversidade civilizacional”. O empoderamento da diversidade civilizacional, para Zaoual, vem se expressando na evolução de novos horizontes, que se proliferam sob sutis e mutáveis formas da existência, representadas para o autor, no reaparecimento de dimensões antes ignoradas, como: ecologia, religiões, éticas, espiritualidades, culturas, afiliações, redes, grupos, localidades, proximidades e territórios, entre outros, (p.53).

É nesta perspectiva, assistindo “a revanche do invisível sobre o visível e do qualitativo sobre o quantitativo” e em prol da diversidade e da pluralidade, que o

Zaoual desenvolve o conceito e a teoria de sítios simbólicos como uma alternativa à tão procurada normalização para o paradigma de economistas (p.53).

A teoria dos sítios simbólicos é baseada na identificação do homem como um “animal territorial” e seu vínculo imaginário, que para o autor é quase instintivo. O homem precisa de um sítio, que na concepção de Zaoual é flexível, e pode ser aplicado em múltiplas escalas e organizações: bairro, cidade, região, localidade qualquer, tribo, etnia, comunidade de origem diversa, país, cultura e civilização, profissão, oficina, empresas ou organizações, entre outros. “O sítio é o lugar de encontro e ancoragem” (p.53).

No plano conceptual, o sítio é uma entidade que contribui para a integração das organizações sociais e dos indivíduos que as compõem. O sítio é antes de tudo uma entidade imaterial, um espaço cognitivo que estabiliza o caos do social. De modo esquemático, o sítio é constituído de “três caixas” estreitamente vinculadas. Sua “caixa preta” contém os mitos fundadores, suas crenças, sua experiência, sua memória e trajetória. Sua “caixa conceitual” contém seu saber social, suas teorias e seus modelos de ação etc. O todo está estruturado ao redor do senso comum que seus aderentes produzem em suas interações. O senso comum partilhado percorre o conjunto dos diferentes níveis de realidade do sítio. Mitos, ritos, sítios estão interligados. Assim sendo, qualquer intenção não situada está levada a programar ações que fracassarão. Cada sítio é ao mesmo tempo, singular e aberto. Ele se alimenta de sua diversidade de proximidade e de suas relações com mundos mais afastados. Parece um emaranhado como um novelo. Tais características lhe dão uma natureza dinâmica, logo, mutante, em torno de um código de seleção que o sítio carrega em si próprio. Assim, as mesmas aparentes causas não produzem os mesmos efeitos, o que incomoda os pensamentos generalizantes e deterministas (p.55)

O retorno ao particular, ao pequeno e ao diferente, aparece em oposição ao universal - ao grande e ao igual ou o que é de constante, na pós-modernidade. O localismo, entendido por Coelho (1997 p. 242), nas políticas culturais, promove o desenvolvimento de ações culturais que ofereçam a possibilidade de ligação ou religação afetual.

É a fragmentação do mundo contemporâneo que abre que se expressa conceitualmente por um processo de heteroginização caminhando em sentido oposto a homegeniedade promovida pelo pensamento moderno e que tinha por conseqüência a eliminação do particular que o localismo procura recuperar. O local é um espaço vivido, experiencialmente, como responsável pelo efeito de mundo, e simbolicamente (teatralizado), através de obras de cultura (como efeito de discurso); em contraste o não local é um espaço imaginário, vivido de modo duplamente mediado:

simbolicamente e a distância. É esse lugar que investido por uma imagem coletiva, adquire uma função de matriz: dá origem e preserva uma cultura e uma coletividade. Não é um mero terreno ou conjunto de fronteiras físicas, mas um “estado de espírito”. O localismo opõe-se, na atualidade à globalização, com a qual constitui um par de elementos em tensão a cuja volta se tece – ou se esgarça – o tecido social ou, na expressão preferida pelo pensamento pós-moderno, o tecido comunitário. O localismo em política cultural é entendido como indício que aponta para o papel que o afetual representa nas relações entre indivíduos mediados ou não pelas obras formais de cultura. Diferentes programas de ação cultural desenvolvem-se no sentido de oferecer uma possibilidade de ligação ou religação afetual do indivíduo e sua cidade e entre os próprios indivíduos. (p. 242/243)

Para Coelho, a questão da globalização são os aspectos comportamentais, da qual, para o autor, as políticas culturais vêm lidando na forma de problemas. Segundo Coelho, as soluções que procuram dentro do âmbito que lhe compete, acabam ocorrendo nas experiências dos centros culturais independentes” (p.243).

É possível afirmar que, na experiência do Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre, entre os períodos de 1991 à 2001, que se realizava a partir da contratação pelo município de um oficinairo, promoveu-se “a religação do afetual do indivíduo e sua cidade e entre os próprios indivíduos”. O oficinairo, responsável pela mediação e facilitação, deveria realizar uma perspectiva de ação cultural, apontada já pela comunidade como uma demanda a ser potencializada e desenvolvida⁵⁸.

⁵⁸ É importante lembrar que: a partir de 1996, as Oficinas de Artes realizadas nos bairros e comunidades de Porto Alegre, se tornaram demandas da sociedade, oficializadas nos encaminhamentos do Orçamento Participativo – O.P, quando o setor público, mais especificamente a Secretaria de Cultura do município, passou a inserir parte da realização de sua política cultural sob a participação, orientação e controle de seus cidadãos. Antes disso, também havia formas de participação da sociedade civil nas decisões e solicitações das mesmas oficinas em suas comunidades. Mas estas se realizavam a partir dos seus grupos de movimentos culturais locais. Com a inserção do encaminhamento de parte da política cultural junto ao instrumento do O. P., vemos entre diferentes resultados, a aproximação das comunidades e de seus diferentes grupos culturais, a ampliação do intercâmbio cultural entre as diferentes regiões, e pela efetiva participação no O.P. de militantes e trabalhadores da cultura, a conquista de maior orçamento público para o setor. Pode-se dizer que a inserção das demandas culturais no O.P. qualificou, amadureceu e profissionalizou as diferentes relações que dão sentido ao desenvolvimento de uma boa política pública cultural: a organização da classe do campo artístico-cultural, o desejo e solicitação da sociedade civil em efetivar no campo da cultura seus direitos como cidadão no que diz respeito ao consumo e fomento da produção artística e cultural bem como seu papel de controle social, e a responsabilidade do Estado em efetivar uma política pública de cultura que envolva o exercício da democracia em todos os sentidos do campo cultural.

No caso do Programa Cultura Viva, como veremos mais adiante, a lógica de desenvolvimento de uma política cultural, que fomente a cidadania e a diversidade cultural, “como um contra-ponto a uma globalização cultural que uniformiza e pasteuriza”, está mais associada ao apoio aos Centros Culturais Independentes, citados acima por Coelho. Podemos registrar aqui, a partir dos dados que serão ainda apresentados que, a partir do programa Mais Cultura – exercício, experimentação e aplicabilidade do Sistema Nacional de Cultura – a tendência do desenvolvimento de políticas públicas culturais está se direcionando mais para um modelo do Programa Cultura Viva do que o modelo de Descentralização da Cultura, desenvolvido em Porto Alegre no período citado. Ou seja, na perspectiva de uma atuação mais local no tecido comunitário de política cultural, a proposta do Programa Cultura Viva de apoiar as instituições que já realizavam ações culturais em suas comunidades, serviu de modelo e alternativa para políticas públicas municipais e estaduais de cultura que até então não haviam realizado ações culturais mais direcionadas ao campo da cidadania e da diversidade cultural.

A construção de um projeto de cidade, voltado para união das diferenças, exige uma política cultural sustentada por novas bases. Ela passa, necessariamente, pelo apoio aos grupos culturais locais e pela criação de instrumentos que possibilitem o encontro de diferentes grupos sociais e territoriais (Silva e Barbosa 2005 p. 117)

Zaoual (2003), do mesmo modo como Milton Santos, compreende que a globalização neoliberal se apóia nas mesmas bases para construir o seu desenvolvimento perverso. “Os sítios de produção de empresas são igualmente sítios simbólicos de pertencimento” (p. 53), diz o economista que entende que os vínculos simbólicos e de pertencimento, inerentes à humanidade, são também evidentes na gestão capitalista. Mas Zaoual é esperançoso como Santos, quando aponta que sua teoria dos sítios, deve justificar os princípios de prudência e de diversidade, na qual aposta sensibilizar à adoção de uma epistemologia e de uma economia não agressiva para com o meio ambiente e o homem, respeitando a sua diversidade.

Milton Santos (2001, p. 21), no seu livro *Por uma Outra Globalização*, aposta na construção de uma alternativa à globalização, de forma mais humana. Para o geógrafo, se “as bases materiais do período atual que são antes, a unicidade da técnica, a convergência dos momentos e o conhecimento do planeta” - que são mesmas bases do grande capital e se apóia para construir a globalização perversa - forem utilizadas para outros fundamentos sociais e políticos, torna possível, na esperança de Santos, construirmos outro modelo de globalização.

Nesta perspectiva, Santos (2001) aponta que a mistura das filosofias devido ao aglomerado das pessoas em áreas menores permite dar um outro dinamismo à existência, apostando na sociodiversidade e na reconstrução da sobrevivência das relações locais, abrindo a possibilidade da utilização do sistema técnico atual ao serviço do homem.

Para Zaoual, que chama atenção que o desenvolvimento transposto é um erro, já que todas as transposições são acompanhadas de releituras locais pelos atores, o que proporciona radicalmente os efeitos esperados pelos especializados (expertise) (p.25), alerta que, a capacidade de metamorfose dos sítios abala o conhecimento de especialistas e o torna incapturável (p.56). “É o fim de um sistema econômico e da exclusividade de sua cultura “(p.27).

Estamos em um mundo de complexidade e o controle de fronteiras do sítio são invisíveis e mudam em função do interlocutor e das possibilidades de evolução com relação as influências externas. Esse aspecto nebuloso da ao sítio muita plasticidade ou flexibilidade, desconhecidas entre os modelos que se introduzem de fora pra dentro, sem escuta. Assim o sítio é mestre da situação!”(p.56)

Na sua proposta de “rumo a uma economia não violenta”, Zaoual (2003 p.103) sinaliza que as soluções devem ser formuladas no próprio lugar – *in situ*. O segredo da alquimia das práticas locais é as significações que o indivíduo dá ao império da técnica, fazendo de uma modernidade assimilada se transformar em situada, na qual as tradições do sítio se mesclam com as inovações. Assim, a mundialização mosaica do economista, se apóia sobre a fecunda diversidade e não a diversidade folclórica (104).

A tendência atual é a de que os lugares se unam verticalmente e tudo é feito para isso, em toda parte. Créditos internacionais são postos à disposição dos países mais pobres para permitir que as redes modernas se estabeleçam ao serviço do grande capital. Mas os lugares também se podem unir horizontalmente, reconstruindo aquela base de vida comum, susceptível de criar normas locais, normas regionais... que acabam por afetar as normas nacionais e globais (SANTOS,1997:206).

Milton Santos (1997) que compreende as horizontalidades como uma força centrípeta que liga o processo econômico ao social, que aglutinam as ações de fora com as solidariedades criadas no lugar, onde o cotidiano não é só lugar de cegueira, nem de complacência, e conformidade, mas sim também da descoberta e da revolta (p. 227), aposta na possibilidade de escrever uma nova história.

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contigüidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referencia pragmática ao mundo, do qual lhe vem solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (Santos 1999 p.258).

É emergência de uma cultura popular, e na produção de outro e novo discurso teórico, baseado na constatação da existência de uma universalidade empírica, que Santos vê caminhos para a construção de uma Outra Globalização. Este discurso é “a explicação do acontecer, que pode ser feita a partir das categorias de uma história concreta”. Para o geógrafo é isto que também permite “conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história” que transcenda o pensamento único para a consciência universal. (2001p. 21).

Ao finalizar este capítulo, deixamos registrados aqui as preocupações e reflexões de nossa fragilidade perante o processo de desenvolvimento e impacto da globalização neoliberal. As interações culturais em escalas diferenciadas de poder resultam em diversos níveis de desigualdade. A fragmentação, a efemeridade, o rompimento das fronteiras, nos provocam a buscar caminhos para outra e nova ordem social.

No âmbito da cultura e das políticas culturais, já se faz compreendido a importância da valorização da diversidade cultural como um contraponto a lógica homogeneizante do mercado global. É nesta perspectiva que o debate se aquece, e os conceitos de multiculturalismo, pluralismo, hibridismo, interculturalidade cultural, entre outros, se apontam no cenário como propostas para muitas das políticas públicas culturais preocupadas com as formas que acontecem os processos de trocas, interações e intercâmbios culturais no mundo globalizado.

Vimos como aponta Hall, que juntamente com o impacto “global” surge um novo interesse pelo “local” (1999, p.77). Assim como apresenta o autor, a globalização explora a diferenciação local, e ao invés de pensar no global “substituindo” o local seria mais acurado pensar nova articulação entre o “global” e o “local”. Nesta perspectiva encontramos nos autores como Zoauval, Haesbaerth, Milton Santos entre outros, a aposta na localidade. Santos (1997) assim como Hall (1999) que afirma a diferenciação do impacto da globalização entre as regiões mais ricas e as de periferia em geral, acredita na potência dos *homens lentos* e na sua busca de soluções onde a solidariedade e a copresença são elementos significativos para na localidade ressignificar as forças verticais dos processos globalizantes.

O que de fato parecemos viver é o grande desafio de na contrapartida da globalização liberal criarmos novos mecanismos de resistência. Estes, para os autores citados, se encontram nas experiências da vida concreta e na emergência do saber e da cultura popular. É neste sentido que o desafio se torna maior, porque é necessário sim transcender o pensamento único para a consciência universal, como nos encoraja Santos (2001p. 21). O olhar sobre o território se torna fundamental como nos aponta Zaoual, a seguir. Se território é uma relação de poder, como nos ensinam os geógrafos a seguir, é sobre ele e na relação com ele, que debruçaremos nosso olhar mais adiante, a partir das experiências dos Pontos de Cultura, buscando compreender de que forma as verticalidades do mundo global são ressignificadas nas experiências de ação cultural pautadas na copresença.

Capítulo 3.

Territórios e Territorialidades

Os fracassos de modelos de desenvolvimento em muitos países do Sul, o agravamento as crises financeiras dos países pobres, fez com que a dimensão cultural se tornasse objeto de reflexão e estudo das ciências sociais, e o crescimento de interesse atribuído às relações entre as culturas, religiões e desenvolvimento provocou no âmbito acadêmico um interesse maior às organizações em campo de atuação concreta no território (Zaoual 2003:23).

Num mundo cada vez mais inseguro e incerto, a busca para a territorialidade é uma intensa tentação e por isso a defesa do território, - “o lar seguro”, torna-se a forma de afastar o que se entende por ameaça ao conforto espiritual e material (p.114). Zaoual (2003 p.21) aposta que as tensões e recomposições da vida globalizada são a raiz da afirmação das identidades e dos territórios, apostando o economista que “em todos os lugares, cada vez mais, as pessoas sentem a necessidade de crer e de se inserir em locais de pertencimento”. E por isso afirma que na medida em que cresce o global, também amplia-se o sentimento do local.

Desta forma, pode-se dizer que se a idéia de “localidade”, isto é, daquilo que acontece de vivido numa escala menor, que passa a ser um contraponto ou não ao processo deste modelo de globalização, faz com que a perspectiva do interesse acadêmico também mude, principalmente para aqueles que entendem necessário se aproximar da vida em suas manifestações concretas, para a compreensão das necessidades e soluções que nela se apresentam. Este reconhecimento, para Zaoual, além de influenciar nas diversas formas de promoção de debates e reflexões, acabou inspirando grandes instituições internacionais, entre ela a UNESCO, como já apresentado aqui no primeiro capítulo.

Como veremos no capítulo que apresenta o Programa Cultura Viva, a proposta do mesmo aposta numa política cultural que investe nas relações comunitárias, no trabalho da sociedade civil, e se utiliza dos conceitos de empoderamento, protagonismo, autonomia e sustentabilidade⁵⁹ como elementos paradigmáticos que devem orientar as práticas das ações culturais das instituições conveniadas e criam laços de identidade com a política pública cultural nacional.

Os conceitos são utilizados com o objetivo de apontar e orientar as ações culturais onde a valorização pela produção cultural da localidade seja instrumento de processo de transformação nas relações de poder emancipando os excluídos, onde o respeito a funcionalidade e organicidade de cada Ponto represente o respeito à autonomia e aos processos de organização e participação de cada comunidade, sua forma de gestão e contribuição e participação na elaboração de políticas públicas, entre outros.

A potência das horizontalidades, a aposta na cultura popular, e na solidariedade orgânica que nos apontou Santos parecem estar presentes na política cultural do Programa como um todo, e no investimento de construção e fortalecimento da Rede Cultura Viva.

Desta forma, pode-se perguntar a partir de Milton Santos, de que forma nos Pontos de Cultura, a emergência da cultura popular e esta sociodiversidade que estará sendo alimentada pela inclusão digital e formando a Rede Cultura Viva, é capaz de alimentar a narrativa, o outro discurso baseado na universalidade empírica, colaborando e permitindo “conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história”? De que forma esta narrativa, constituída a partir das

⁵⁹ O conceito de sustentabilidade aparece como mais um elemento paradigmático do Programa como estruturante da ação cultural, no decorrer do desenvolvimento do mesmo. Não que inicialmente, logo no início da implementação do Programa o conceito não aparecia nos encontros, debates, reuniões e documentos internos, mas pode se dizer que a idéia e a importância da discussão em torno da sustentabilidade, vai tomando mais corpo na vivência e aplicabilidade do próprio Programa. Ou seja, vou verificando e conhecendo a fragilidade das instituições conveniadas no que diz respeito a própria continuidade de suas ações, que o tema se torna uma discussão importante no Programa em busca de alternativas, respostas e resultados. Como veremos mais adiante, uma série de outros editais surgem para dar continuidade a muitos projetos dos Pontos de Cultura.

tecnologias sociais construídas por cada comunidade a partir de sua realidade, se constitui como um instrumento de uma mudança social local, que é capaz de influenciar e ser influenciado pelo diálogo com outras experiências desta rede?

Mario Pedrosa apostou que a próxima revolução seria a da estética. Guattari (1993, p 116) viu nas artes uma grande contribuição para a ecologia virtual e ecosofia, do qual acredita

agirá como ciência dos ecossistemas, como objeto de regeneração política, mas também como engajamento ético, estético, analítico, na iminência de criar novos sistemas de valorização, um gosto pela vida, uma nova suavidade entre os sexos, as faixas etárias, e as etnias [...]

Foucault (Ortega 1999, p.171) pergunta nas suas reflexões sobre a ética e a amizade em busca da experimentação de novas formas de vida e de comunidade: Como produzimos uma existência artística?

Baseado na política da amizade e da solidariedade apontada na experiência da Descentralização da Cultura de Porto Alegre, do qual foi visto ser a arte e a criatividade capaz de fomentar novos intercâmbios e territórios de criticidade, participação social e construção de novas redes sociais de ação cultural para a mudança, como nos aponta Freire (1908). E, a partir das reflexões dos autores acima, pode-se perguntar: Serão os Pontos de Cultura, através de suas atividades artísticas e culturais capazes de fomentar a solidariedade horizontal, de que fala Santos (2001 p.85) nos territórios de suas comunidades e no território – rede? Esta solidariedade das horizontalidades será um espaço de “vocação solidária” (p.111), capaz de construir laços de resistência aos atores hegemônicos do processo de globalização capitalista, que permite através dos Pontos e da Rede Cultura Viva “ser um aporte da vida, uma parcela de emoção que permite aos valores representar um papel” (p.111)?

Cabe ainda outra questão: A partir das trocas de experiências entre os Pontos, se esta for utilizada como uma forma sistêmica do conhecer global de uma forma crítica e política poderá promover o que Santos (Santos 1999, p.116) diz sobre a existência “ser produtora de sua própria pedagogia?”.

E a partir da experiência dos Agentes Cultura Viva, de que forma as experiências educativas de ação cultural vividas pelo projeto contribuem para a compreensão territorial, ampliam o engajamento local, proporcionam novas ações culturais e novos diálogos com a cidade?

Sabe-se que, frente ao enfraquecimento das noções de região, as formulações atuais na geografia sobre o conceito de território, a partir das contribuições de Raffestin, Milton Santos, Claval entre outros ampliam a visão conceitual anteriormente vinculadas exclusivamente à forma geométrica espacial do território (fundamentos exclusivos do Estado-Nação) para uma nova concepção, onde se prevalece para a análise as relações flexíveis que ocorrem no espaço. Assim, nas formulações atuais na geografia, os conceitos de território passam por um diálogo entre o território político, o território simbólico e o território onde o político e o simbólico se fundem.

Para Santos, a compreensão de território na geografia passa-se pelo “o uso do território, e não o território em si mesmo” (2005)⁶⁰. Para Santos e Silveira (2001) território usado é sinônimo de espaço, é como um produto multirelacional, onde diferentes atores atuam no processo de construção territorial.

Raffestin (1993) compreende o espaço como a matéria prima do território. O território surge a partir da ação sobre ele, que possibilita ou não uma apropriação do mesmo. A ação humana se constrói através de um conjunto de relações desenvolvidas no coletivo e expressam a multidimensionalidade do vivido. É o componente relacional que constitui o território. O território para Raffestin pode ter várias dimensões e afirma que território é uma relação de poder.

Em graus diversos, em momentos diferentes e em lugares variados, somos todos atores sintagmáticos que produzem “territórios”. Essa produção de território se inscreve perfeitamente no campo do poder de nossa problemática relacional. [...] Todos nós elaboramos estratégias de

⁶⁰ Texto publicado no livro Território, Globalização e Fragmentação (São Paulo: Hucitec, 1994)

produção, que se chocam com outras estratégias em diversas relações de poder. (p.153)

Claval (1999) se identifica com os geógrafos acima, para ele os atores sociais também constroem o território, e traz o debate da identidade como uma ferramenta de construção do mesmo. O território é produto das relações sociais, que se materializam e criam identidades. É a humanização do espaço e sua territorialização que se apresentam de formas múltiplas.

A organização da vida segundo as normas e os valores afirmados por uma cultura e execução dos sistemas institucionais que ela supõe não podem se fazer no vazio: eles se desenrolam no espaço e o pressupõem em todos os níveis. Ele lhes é necessário como suporte material e lhes oferece uma de suas bases simbólicas. A maior parte das estruturas da vida coletiva, se traduz através de formas de territorialidade. Elas são variadas: vão da apropriação completa ao simples enraizamento simbólico, e portanto, da divisão de unidades discretas e que se negam e se ignoram até a articulação em torno de focos aos quais se prendem as identidades. Se a territorialidade é indispensável à afirmação e à realização das formas de existência e de identidades coletivas, suas formas e suas modalidades são múltiplas (p.23).

Haesbaert (2004) que como Santos vê território híbrido, reforça a perspectiva de que o território pode ser concebido a partir da imbricação de múltiplas relações de poder, de relações desiguais de forças, onde o poder pode se refletir mais material das relações econômico- políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural (p.79). Dialogando com Guattari e Deleuze, traz elementos da filosofia para a discussão da desterritorialização, a reterritorialização e a multiterritorialidade. Para Haesbaert, o desejo produz território, e é realizador das potencialidades humanas. É através de vários agenciamentos, potencializados pelo desejo que tem poder produtivo, construtivo e de apropriação, que se constitui a territorialidade – mecanismo de produção e defesa do território.

Para Mesquita (1995), refletindo a partir das concepções de Raffestin, Lefort e outros, o território é o que é mais próximo de nós, pode ter significação individual e social, e se faz e se recria no cotidiano.

É o que nos liga ao mundo. Tem a ver com a proximidade tal como existe no espaço concreto, mas não se fixa a ordens de grandeza para estabelecer a sua dimensão ou o seu perímetro. É o espaço que tem significação individual e social. Por isso ele se estende até onde vai a territorialidade. Esta é aqui entendida como projeção de nossa identidade sobre o território (p 84).

A territorialidade para Raffestin (1993) reflete “a multidimensionalidade do vivido territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral”. Para a concepção de territorialidade, o autor destaca, além do espaço vivido, as relações sociais de poder em que a territorialidade “é a face vivida da face agitada de poder”. Essas relações originam-se no sistema sociedade-espaço-tempo. O autor considera que a territorialidade é constituída por uma parte interna (vivência cotidiana) e outra externa (outras territorialidades) e as interações estabelecidas entre elas na qual as territorialidades externas procuram se sobrepor em relação a territorialidade do espaço vivido (p.153).

Com o intuito de facilitar a discussão, utilizaremos aqui o conceito de territorialidade interna referindo-nos aos grupos minoritários que lutam por seus direitos sociais e pelo reconhecimento de diferença cultural em relação ao grupo cultural majoritário.

Por territorialidade externa compreendemos, tal como coloca o autor, que refere-se a multiterritorialidade existente na sociedade em geral, mas faremos referência aos grupo cultural majoritário como principais agentes da territorialidade externa que constituem ou não o poder político territorial, mas que tem como elemento comum a aceitação ou participação enquanto sentimento de pertencimento as referências culturais da sociedade em geral seja ela o Estado-nação ou referências culturais advindos do processo de globalização no qual, tanto a perspectiva Estatal como da Globalização tendem a incorporar as minorias culturais na cultura majoritária homogeneizante.

Visto que as relações sociais são marcadas por relações de poder na tentativa de influenciar, dominar, controlar é que consideramos que territorialidade também como estratégia espacial conforme a concepção de Sack.

Sack (1986) que compreende a territorialidade como uma estratégia espacial.

[...] a tentativa por parte de um indivíduo ou grupo de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, através da delimitação e afirmação do controle sobre uma área geográfica. Esta área será chamada território (p.19). Territorialidade nos humanos é melhor entendida como uma estratégia espacial [...] e, como uma estratégia, a territorialidade pode ser ativada ou desativada. Em termos geográficos ela é uma forma de comportamento espacial (p.01). Territorialidade então é um uso historicamente mutável do espaço, especialmente uma vez que socialmente construída e depende de quem esta controlando quem e porque. É um componente geográfico chave para compreender como a sociedade e o espaço são interconectados (p.03).

As relações sociais são marcadas por relações de poder na tentativa de influenciar, dominar, controlar é que deve se considerar que territorialidade também como estratégia espacial conforme a concepção de Sack. A identidade surge nos diferentes processos de mediação nas relações de convívio em que se estabelece a construção do sentimento de identidade e pertencimento. Assim a estratégia espacial de Sacks, ajuda a refletir a respeito dos grupos identitários no sentido de que, todo grupo procura expandir sua territorialidade.

Assim também deve-se considerar a estratégia espacial como a ação do grupo para perpetuar e conquistar novos espaços sociais ou territoriais. Tanto territorialidades internas como externas de Raffestin, nas suas relações de convívio, de luta pelo poder manifesta em campos de força, acabam por exercer influência recíproca simétricas ou assimétricas. Tanto uma como outra estabelecem estratégias de permanência e expansão de suas referências identitárias territoriais.

As redes sociais ampliaram-se nos últimos anos, e cada vez mais vem sendo uma alternativa para os movimentos sociais se fortalecerem numa prática contra-hegemônica à globalização capitalista. A tecnologia favoreceu, ampliou e

fortaleceu o trabalho destas redes. Está aí o sucesso dos Fóruns Sociais Mundial, lugar onde estas redes se ampliam, e que depois da primeira experiência em Porto Alegre, se multiplicaram em pequenas redes, organizando novos Fóruns Sociais, como os municipais, estaduais, os de países e os continentais.

Como veremos, o Programa Cultura Viva aposta na construção da Rede Cultura Viva, e vê nela a possibilidade de fortalecimento das práticas sócio-culturais através do intercâmbio entre os Pontos.

Haesbaert (2004) nos apresenta que com o avanço da globalização capitalista e o desenvolvimento tecnológico, desenvolveu-se o mito da desterritorialização. “Expressões clássicas como a da ‘aniquilação do espaço pelo tempo’ foram responsáveis por grande parte do preconceito ‘espaço-territorial’ que envolveu cada vez mais os territórios em uma carga negativa” (p.16).

Baseado no debate de Guattari e Deleuze⁶¹, Haesbaert (2004) aponta que é possível identificarmos “‘um território no movimento’ ou ‘pelo movimento’”.

Talvez esta seja a nossa grande experiência pós-moderna da nossa experiência espaço-temporal, onde controlar o espaço indispensável a nossa produção territorial não significa (apenas) controlar áreas e definir e definir “fronteiras”, mas, sobretudo, viver em redes, onde as nossas próprias identificações e referências espaço-simbólicas são feitas não apenas no enraizamento e na (sempre relativa) estabilidade, mas na própria mobilidade (p.279).

Se como aponta Haesbaert as redes podem ser vistas como um constituinte do território rede, sendo assim território-rede, há de se perguntar se os participantes das ações culturais dos Pontos de Cultura identificarão a Rede Cultura Viva, como um território. E a partir daí identificar, através deles, o que é território e territorialidade pelo o que entendem da projeção de sua identidade no território.

E, partir das reflexões de Milton Santos (1999) sobre as técnicas, “que são um conjunto de meios instrumentais e sociais com o qual o homem realiza sua

⁶¹ Cf. Obras citadas Haesbaert de Deleuze e Guattari: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34

vida, produz, e ao mesmo tempo cria espaço” (p.30), é possível pensar num mapeamento desta rede cultural, a partir da tecnologia social desenvolvida no processo educativo dos Pontos de Cultura?

No livro *Por uma outra globalização*, Santos (2001) aposta num momento novo, onde ao elencar as condições de um novo mundo possível, aponta que há possibilidades de implementação de um novo modelo social, econômico e político. Este novo modelo, para o autor, surge quando “a partir de uma nova distribuição de bens e serviços, conduza à realização de uma vida coletiva, solidária e, passando pela escala do lugar à escala do planeta, assegure uma reforma do mundo por intermédio de realizar uma outra globalização” (p.170).

Na perspectiva da cultura, Santos aposta numa revanche da cultura popular, sobre a cultura de massa (p.144). Esta revanche está para o autor na apropriação da cultura popular dos instrumentos da cultura de massa. Embora saibamos como aponta Santos, que “os de baixo” não dispõem de meio para participar plenamente da cultura de massa, é através da própria experiência vivida da cultura popular, o seu maior instrumento de resistência. A cultura popular, conforme Santos.

[...] por ser baseada no território, no trabalho, no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massa. Gente junta cria cultura e paralelamente cria uma economia territorializada. Essa cultura de vizinhança valoriza ao mesmo tempo a experiência da escassez e a experiência da convivência da solidariedade (p.145).

Por ser gerada de dentro, a cultura popular é para Santos um alimento da política dos pobres, e aquilo que se parece fraqueza, como destaca o autor é na realidade uma força, “já que se realiza desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano”. Os símbolos da cultura popular são para Santos “portadores da verdade da existência e reveladores do próprio movimento da sociedade” (p.145).

Desta forma, cabe aqui perguntar, haverá na experiência da Rede Cultura Viva da Região Sul, e nas ações culturais dos Pontos de Cultura, “experiências de

vizinhanças” capazes de possibilitar uma nova economia territorializada, contribuindo também para a deformação da cultura de massa ?

Santos aposta nas condições empíricas da mutação, onde a emergência das massas se potencializa na efetivação da economia dual que conduz a duas formas de divisão de trabalho e duas lógicas urbanas distintas e associadas, tendo como base de operação o mesmo lugar (p.146).

O fenômeno já entrevisto de uma divisão do trabalho por cima e de uma outra por baixo tenderá a se reforçar. A primeira pretende-se ao uso obediente das técnicas da racionalidade hegemônica, enquanto a segunda é fundada na redescoberta cotidiana das combinações que permitem a vida, e segundo os lugares, operam em diferentes graus de qualidade e quantidade (p.156).

Desta forma, cabe perguntar, quais serão, a partir das reflexões de Santos, as combinações que permitem a vida, potencializadas na experiência dos Pontos de Cultura?

Na continuação do diálogo com Santos, que aposta na diferença da divisão do trabalho entre os de cima e os de baixo. Na divisão do trabalho de cima, a solidariedade é gerada de fora, dependente de valores verticais, relações pragmáticas, num campo de maior velocidade, rigidez de norma econômica e irracionalidade radical: “Sem obediência cega não há eficácia” (p.156). Na divisão do trabalho de baixo, para o autor, a solidariedade é produzida a partir de dentro e dependente de vetores horizontais “cimentados no território e na cultura local”. “[...] Há um dinamismo intrínseco, maior movimento espontâneo, mais encontros gratuitos, maior complexidade, mais riqueza (movimento de homens mais lentos), mais combinações. Produz uma nova centralidade do social [...]” (p.147).

Assim, quais serão as redes de solidariedade criada entre os Pontos, capazes de produzir uma nova centralidade do social?

Ao querer investigar a constituição da Rede Cultura Viva da Região Sul, e alguns Pontos de Cultura, tem-se também como objetivo, responder as questões já apresentadas, onde também procura-se entender se esta nova

política cultural do governo federal, potencializa um movimento de resistência a globalização hegemônica da cultura de massa. Os instrumentos do Programa Cultura Viva para isto, se encontram para além do seu investimento no que diz respeito ao repasse de recurso financeiro para as instituições dos Pontos de Cultura. Ao fomentar para a mobilização de formação de Fóruns Estaduais, Regionais e Nacionais, parece que o Programa Cultura Viva estimula a fortalecimento de representação social e política dos Pontos de Cultura, junto às ações governamentais ou não, que atuem na área da cultura. Cabe ainda lembrar aqui que, o Programa Cultura Viva faz um investimento também na difusão cultural dos Pontos de Cultura, seja pelo incentivo e capacitação da linguagem digital apostando no software livre, na difusão e capacitação da criação de produtos culturais, como também com outras articulações institucionais para promoção da sustentabilidade destes projetos.⁶²

Assim, cabe lembrar aquilo que Castell (1999), conceitua como Redes: “Redes constituem uma nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados produtivos e de experiência, poder e cultura” (p. 565).

A palavra Rede vem do latim *retis* e, a partir de significados diversos que relacionam a trama, entrelaçamento de fios, ligações entre pontos, pode ainda ser definida sob a ótica dos sistemas vivos, como estrutura interligada que possuem propriedades e dinâmicas específicas como não a linearidade, laços de retro-alimentação, auto - organização e capacidade de operar de forma não hierárquica. “Onde quer que encontremos sistemas vivos, organismos, partes de organismos ou comunidades de organismos – podemos observar que seus

⁶² Um dado do Programa Cultura Viva é que se verificou que 70% dos Pontos de Cultura trabalham com audiovisual. Desta forma, os produtos destes Pontos de Cultura já estão em circulação seja pelas redes virtuais, mostras culturais e outras que surgem a partir de novas articulações. No ano de 2007, em parceria com a TVE/RJ o Programa Cultura Viva realizou o Projeto Ponto a Ponto, que constituía um programa sobre os Pontos de Cultura. Nesta primeira edição foram editadas 26 programas que tem circulação nas TVEs do Brasil e na TV Pública, divulgando 60 Pontos de Cultura do Brasil. Encontros com instituições empresarias junto aos Pontos de Cultura também vem sendo uma articulação as Secretarias de Programas e Projetos Culturais – SPPC, responsável pelo Programa no Ministério da Cultura. Destaca-se o projeto com a Rede de supermercados Pão de Açúcar, que tem um quiosque de vendas de produtos artesanais. Os Pontos de Cultura interessados nesta parceria, encaminham sua produção artesanal à empresa, que faz então a comercialização e a divulgação do seu produto.

componentes estão arranjados à maneira de rede. Sempre que olharmos para a vida, olhamos para as redes. [...] O padrão da vida, poderíamos dizer, é um padrão de rede capaz de auto organização.” (Capra 2002. p 78).

Sabe-se que o conceito de redes transcende a rede da tecnologia virtual, e do ponto de vista sociológico, a organização das sociedades em redes é tão antiga quanto a humanidade, tendo existido em outros espaços e tempos, adequadas as realidades e contextos da época. No entanto, não há como falar dessa forma de organização social, no momento atual, sem tocar em questões fundamentais do processo de transformação de nossa sociedade, como “[...] a construção de identidade, movimentos sociais, transformações no processo político e econômico e a crise do Estado na era da informação” (Castells, 1999, p 566).

Castells assim com Santos, entre outros autores que discutem e abordam as temáticas das redes, sinalizam sua relação de poder. Castells nos ajuda a refletir quando se percebe que a tecnologia da informação é justamente aquilo que oferece a base material que permite a sociedade adotar, em escala, essa forma de organização social, destacando-se que a “geração, o processamento e a transmissão da informação tornam-se fontes fundamentais de poder, numa informação na qual a informação é o produto do processo produtivo” (Castells, 1999, p. 566). Santos, ao nos apontar os dados sociais das redes, nos diz, que toda a rede é social e política, pelas pessoas, mensagens, valores que a freqüentam. “Sem isso a rede material é uma mera abstração” (2001, p).

Ao refletir sobre as redes, o passado e o presente e sua relação com o território, Santos (1999, p.210) nos provoca a construir um olhar sobre o foco genético e o foco atual das redes. O foco genético é visto para o autor, como um processo. O foco atual, como um dado na realidade. Para Santos, estes dois focos não são estanques, e para compreender as redes, o desafio é unir estes dois focos.

O foco genético é “forçosamente diacrônico, as redes são formadas por troços, instalados em diversos momentos, diferentemente dilatados, muitos dos quais já não estão na configuração atual e cuja substituição no território também se deu em momentos diversos” (p.210). Para Santos a sucessão não é aleatória, cada movimento se opera na data adequada, isto é, “quando os movimentos sociais exigem uma mudança morfológica e técnica” (p.210).

No foco atual, é a descrição do que constitui um estudo estatístico de qualidades e quantidades técnicas, mas é também, como nos aponta Santos, “o estudo da avaliação das relações que os elementos da rede mantêm com a presente vida social em todos os seus aspectos, isto é, essa qualidade de servir como um suporte corpóreo do cotidiano” (p.210).

Assim, Santos nos sugere que um estudo da visão atual das redes envolve, a idade “mundial” da respectiva técnica e sua longevidade, quantidade e distribuição destes objetos, o uso que lhe é dado, das relações que tais objetos mantêm com os outros fora da aldeia considerada, das modalidades de controle e regulação do seu funcionamento (p.210).

Sabe-se que ao se pensar em redes de tecnologia social que surgem na lógica solidária, emancipatória e libertária, é importante entender como nos aponta Cássio Martinho⁶³, que as redes devem ter organização horizontal, isto significa isonomia e insubordinação, desconcentração de poder, multiliderança, coordenação ou gestão compartilhada e princípio de coesão que se encontram em objetivos e valores comuns.

Apostando na auto-organização de uma rede, Martinho aposta numa “comunidade de propósito”, ou seja, as pessoas criam uma rede ou participam dela em função de um objetivo comum.

⁶³ Cássio Martinho trabalha como consultor para implementação de Redes. Ele é o organizador da publicação “Redes”: Uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto organização e da auto-organização. Publicação WWF 2003.

O surgimento das redes ocorre quando um propósito comum consegue aglutinar diferentes atores e convocá-los para ação. O elemento de coesão das redes é uma idéia força, uma tarefa, um objetivo comum. Algo que parece frágil como princípio organizacional, mas quando potencializado pela ação voluntária se constitui num poderoso agente de transformação. (2003, p. 89)

Como já foi apontado antes, o Programa Cultura Viva aposta que a Rede Cultura Viva seja horizontal e orgânica. Santos (1999, p.211) nos faz ainda refletir que quanto mais avança as redes atuais mais elas se diferem das redes de um passado que se encontravam numa relação de espontaneidade no território. O autor, nos aponta que quanto mais avança a civilização material mais se impõe o caráter deliberado na constituição da rede. Ou seja, na montagem da rede, supõe-se uma antevisão das funções que poderão exercer, tanto material quanto de gestão. Santos ainda refletindo com Barris (1990, p.18)⁶⁴ diz: É assim que se cria o que Barris chama de “espaço de transação”, que é porção do espaço total, cujo o conteúdo técnico permite transações permanentes, precisas e rápidas” (p.18).

Neste sentido, como política cultural pode-se pensar que a Secretaria de Programa e Projetos Culturais, que coordena o Programa Cultura Viva, apostando na Rede Cultura Viva como um espaço de articulação e emancipação dos Pontos de Cultura tem proporcionado vários espaços de transação, no conceito de Barris.

Apostando na rede horizontal e orgânica, como nos aponta também Martinho, o Programa Cultura Viva, criou através de várias instrumentalizações materiais como nos aponta Santos. E, para além do repasse de recurso ou da formação em software livre como já foi destacado, há ainda os encontros regionais de Pontos de Cultura, os Nacionais, os Boletins Semanais – Ponto a Ponto⁶⁵, o Mapa dos Pontos⁶⁶, os estímulos as organizações do Fóruns, as sub-redes

⁶⁴ Cf. Obras citadas por Santos: BAKIS. Henry (Ed.) *Communications et territoires. La documentation Française. Paris. 1990.*

⁶⁵ Boletim semanal divulgado pela SPPC, via rede virtual para todos os Pontos de Cultura com notícias do Programa e dos Pontos de Cultura. O Boletim Ponto a Ponto tem como objetivo socializar a informação, divulgando e promovendo novas articulações.

⁶⁶ Desenvolvido pelo Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos –IPSO, que é um Pontão de Cultura, o Projeto Mapa dos Pontos é um link no site do Programa Cultura Viva que

temáticas, etc. Todas estas ações, as vezes mais institucionalizadas, as vezes não, tem como objetivo possibilitar o empoderamento de articulação política entre os diferentes Pontos de Cultura e seus atores sociais.

Marinho destaca a “comunidade de propósito”, o Programa Cultura Viva fornece instrumentos materiais para a articulação de uma rede horizontal e orgânica, da sociedade civil para a emancipação da cultura popular e da democratização da produção cultural brasileira, mas a rede se forma, se constitui através de iniciativas, de articulações, de sobreposições, de pontos de difusão, retro-alimentação, aglutinação, e da não linearidade, entre outros, como nos apontaram os autores acima. Se ela vai ser um instrumento de poder, e que nível de poder, e para quem e como, isto só buscando estudá-la.

Neste capítulo, vimos que o impacto da globalização com suas diferenciações no território fez com que a dimensão cultural torna-se objeto de reflexão. A fragilidade, ou as tensões e recomposições da vida globalizada, como nos aponta Zaoual (2003, p. 21) provocou reflexões sobre identidades, pertencimento e acolhimento. Este capítulo teve como principal objetivo trazer a luz os conceitos sobre território e territorialidade, elementos importantes para pensarmos os processos de identidades promovidos pela experiência estética vivenciadas nas ações culturais, no caso desta pesquisa, nas ações culturais dos Pontos de Cultura, como veremos mais adiante.

Entre as referências bibliográficas citadas, vimos a transformação do conceito de território como forma geométrica espacial (fundamentos do Estado - Nação) para uma nova concepção onde território passa ser um diálogo entre o político e simbólico, e onde o político e simbólico se fundem. Assim, como vimos o território é uma relação de poder, é o componente relacional que faz o território (Rafesstin 1993, p153), que é híbrido e produzido pelo desejo (Haesbaert 2004) e se faz e se recria no cotidiano (Mesquita 2005). A territorialidade, de um modo

oferece todas as informações de cada Ponto de Cultura dividido pelos estados da federação. O objetivo deste projeto é socializar quem são os Pontos de Cultura, onde se localizam e o que realizam. Para fomentar uma articulação entre os Pontos de Cultura e outras instituições basta pesquisar os Pontos de Cultura no link Mapa dos Pontos.

geral se apresentou na projeção de identidade, que produz, preserva e afeta o território.

Haesbaert (2004, p.279) destaca que na nossa condição pós-moderna de mobilidade nos desafia a pensar em “um território no movimento” ou “pelo movimento”. Para o geógrafo, o “território pelo movimento” se traduz viver em redes. As redes, que do ponto de vista sociológico são tão antiga quanto a humanidade (Castells 1999, p.566), provoca em Santos (1999, p.210) o destaque da importância de refletirmos de que forma os elementos de uma rede servem como suporte corpóreo do cotidiano. Na perspectiva de Martinho (2003, p.89), podemos destacar que a busca de objetivos comuns, a “comunidade de propósito” pode ser um elemento fundamental ao suporte corpóreo destacado antes por Santos.

O Programa Cultura Viva, objeto indireto de estudo e reflexão desta pesquisa, como veremos mais adiante aposta nas relações das redes como elemento de trocas, intercâmbios, formação e sustentabilidade entre os Pontos de Cultura, para isso esta na proposta do Programa diversos tipos de fomentos para criação de redes.

Na experiência do Projeto da Descentralização da Cultura, objeto de minha pesquisa de mestrado, como já citada, verificou-se que a ampliação de apropriação do espaço urbano a partir da interferência de Pinturas Murais e Graffitis em Porto Alegre, se deu por dispositivos importantes, que se encontraram na formação de redes construídas nas relações das políticas de amizade e de uma ética da solidariedade. Estas redes - objetivos comuns-modificaram a relação dos jovens participantes da política cultural de Porto Alegre no período junto ao território da cidade. Esta nova relação junto ao espaço urbano foi fomentado também pelo encorajamento vivenciado pela experiência estética da criação e fruição nas oficinas de artes.

A partir das reflexões já apontadas anteriormente nesta pesquisa, ao investigar o desenvolvimento dos Projetos dos Pontos de Cultura nos seu espaço

local - espaço geográfico de sua comunidade, bem como no diálogo com a Rede Cultura Viva, ao investigar como os conceitos de território e territorialidade se constituem a partir do espaço "geração de ambiência" promovida nos Pontos de Cultura a partir de sua ação cultural. E ao verificar quais são as "hermenêuticas instauradoras"⁶⁷, que ao se organizarem nestes espaços território- local (comunidade) e território-rede, promovem um "agenciamento de futuro". Quais são os elementos agenciadores na troca dos Pontos de Cultura que constituem a Rede Cultura Viva da Região Sul? Considerando estes elementos agenciadores a serem identificados na troca entre os Pontos de Cultura, nas gerações de ambiências (Rego 2000, p. 07), nas hermenêuticas instauradoras (Rego 2003), são eles capazes de promover a consciência territorial em diálogo com a compreensão da identidade? As experiências estéticas, vivenciadas nos processos criativos do fazer e viver arte, podem ser um destes elementos?

Antes de aprofundarmos o olhar sobre o Programa Cultura Viva no quinto capítulo desta tese, e identificarmos os territórios e as territorialidades do mesmo a partir das investigações junto aos Pontos de Cultura, conheceremos melhor os conceitos de política da amizade e de experiência estética, que vivenciados e revelados na dissertação de mestrado, são pontos importantes orientadores da investigação desta tese.

⁶⁷ Para Rego, baseado nas concepções de Durand e Bachelard, a "Hermenêutica Instauradora", se traduz como um determinado jogo de símbolos, do quais não são como um ponto de chegada e sim como um ponto de partida: "a hermenêutica instauradora propõe-se ela própria a um agenciamento de futuro" (Rego 2003, p.278).

Capítulo 4.

Da Política da Amizade e da Experiência Estética

4.1. Da Política da Amizade

Na dissertação de mestrado Arte e Cidadania – Diálogos na política de Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre, já citada em diversos momentos neste trabalho, observou-se no resultado sobre o trabalho empírico dos Oficineiros que desenvolviam as oficinas de artes plásticas na perspectiva da intervenção urbana, que a relação entre arte e cidadania nestas experiências partia de uma visão pessoal de arte e uma visão de cidadania. Para muitos, a arte é uma *forma de conhecimento*, e o fazer arte significa “criar problemas e buscar respostas (Dorneles 2001, p.198).

É nesse exercício que, segundo os entrevistados, se experimenta várias formas de olhar e buscar soluções para um problema. Esses exercícios, acreditavam os oficineiros no período em que foi realizada a pesquisa, “pode ser aplicado para outros campos”, e desta forma apontam que o fazer “arte” estimula a visão crítica e assim contribui para a desmobilização da alienação política. Esta desmobilização da alienação política é fortalecida por outro estímulo: o da experiência estética deste fazer, que é a Coragem Criativa.

Segundo Rollo May (1971, p.12.), a coragem criativa promovida pela criatividade é o encontro do ser humano intensamente consciente com o seu mundo. Segundo ele a arte criativa é capaz de alcançar para além da morte, a necessidade dela ao grau de mudança, por isso é necessário exercitá-la estimulando a descoberta de novos símbolos, novos padrões do qual uma sociedade possa ser assumida. Para May, é necessário proporcionar o encontro criativo, que é a criatividade.

“A criatividade ocorre num ato de encontro e deve ser compreendida como tendo por centro este encontro”. Assim, cada encontro criativo é um ato novo, no

qual a coragem deve ser afirmada cada vez. As oficinas de artes através do exercício estético plástico possibilitam o encontro criativo: o desenvolvimento e o contato com as formas, com os símbolos, com a linguagem [...]. Promovem um estímulo à potencialidade de criar e recriar. Ou seja, é através da “realidade da experiência”, como afirma Rollo May, que o homem se habilita ao processo de *fazer*, ao encontro do ato criativo. A coragem essencial para este ato encontra-se na capacidade de fazê-lo e se legitima no desenvolvimento e na materialização estética. (p.19)

Contudo, pôde-se afirmar na dissertação citada, que é a soma e o diálogo entre a coragem criativa na concepção de Rollo May e a fomentação da consciência crítica, que estimula o desenvolvimento de uma relação ética-estética com a vida. Ou, como diz Duarte Jr., é na consciência estética que se encontra num sentido pessoal que orienta a ação do sujeito no mundo.

Através da arte, no entanto, o indivíduo pode expressar aquilo que o inquieta e o preocupa. Por ela, este pode elaborar seus sentimentos, para que haja uma evolução mais integrada entre o conhecimento simbólico e o próprio “eu”. A arte coloca-o frente a frente com a questão da criação: a criação de um sentido pessoal que oriente sua ação no mundo. (Duarte Junior, 1988, p.83).

Esta consciência estética possibilitou, em algumas experiências pesquisadas na dissertação já citada, o desenvolvimento de ações culturais que transcenderam ao espaço bairro. Entre elas destaca-se a experiência do Muro da Mauá, a formação de Grupos *Livre Sprayssão* e *Arte do Beco*, que gerou a proposta do “Muro de Atitude”⁶⁸, fizeram com que novos espaços públicos da

⁶⁸ O grupo Livre Sprayssão que surgiu em 2003 a partir das Oficinas de Graffiti da Vila Divinèia produziram outras ações culturais para além do Muro da Mauá, podemos destacar aqui o projeto Beco do Graffiti, que foi uma interferência realizada nos fundos do antigo mercado público do Parque da Redenção. Esta interferência foi realizada em 1994, antes da reforma que possibilitou que este mercado se encontre na condição atual. O grupo Arte do Beco vivenciou um fenômeno parecido ao do Grupo Livre Sprayssão. O Grupo Arte do Beco do foi formado por participantes da Oficina de Graffiti do Bairro IPE-I, desenvolvida pela Secretaria Municipal de Cultura a partir do ano de 1999. O grupo promoveu diferentes ações culturais na cidade através de interferências urbanas coletivas, tendo uma atuação forte e mais permanente até o ano de 2001. Destaca-se a proposta do Muro de Atitude, que segundo Cláudio Paulo, um dos idealizadores do Grupo é a interferência que se produz sem estar esperando recursos da prefeitura. Ou seja, é uma caminhada para a autonomia do grupo em busca de novas parcerias para a realização dos projetos do grupo. Um exemplo de um Muro de atitude desenvolvido pelo grupo foi a pintura no muro do Hospital Psiquiátrico São Pedro no III FSM. O Hospital neste

cidade fossem apropriados por uma política de juventude que se encontrava na identidade e na formação de novos e pequenos movimentos culturais na cidade, ampliando assim suas relações territoriais.

Ao atualizar agora minha reflexão, penso que estas experiências sugerem que as oficinas podem ser um espaço de Geração de Ambiência (Rego 2000, p. 07)⁶⁹, que estimulam, a partir da coragem criativa e da criticidade política, novas relações com a vida da cidade. Estas novas relações ampliam redes e ações culturais, onde, dialeticamente, os protagonistas condicionam e são condicionadas pelas mesmas, promovendo, assim, uma ética da solidariedade e a política da amizade que Foucault e Arendt apresentam.

Na investigação citada, verificou-se que havia outros elementos que colaboravam para a fomentação destas novas ações culturais. Entre eles uma ética da solidariedade e uma política da amizade, que se concretizava na ajuda mútua entre os diferentes grupos, e os diferentes participantes destes grupos na organização de novas ações culturais, que se traduziram nas novas conquistas de territórios na cidade a partir da interferência estética do graffiti. Também a solidariedade e a amizade aparecem como fatores que tinham no período sentido para o fortalecimento da proposta política do projeto de descentralização, bem como na parceria de realização e concretização das ações de outros grupos, como também fator de identidade, na promoção de outros espaços de subjetividade coletiva. Segundo Ortega (1999. p. 171), o projeto Foucaultiano na sua atualização da ética -estética da existência, a política da amizade

permite transcender o marco da auto elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva. A amizade supera a tensão entre o

período estava ampliando suas ações de política de reforma psiquiátrica, sabendo desta abertura política, os integrantes do grupo produziram uma interferência plástica na parte externa do muro em parceria com usuários do serviço de saúde mental. Interessante saber que havia uma proposta no grupo uma proposta de ação territorial limitada ao espaço demarcado pela lógica do O. P. O Hospital Psiquiátrico e o Grupo Arte do Beco da Comunidade IPÉ –I estão na mesma região na geografia do O.P.

⁶⁹ Rego apresenta ambiência como um sistema composto por relações físicos- sociais, espaço condicionador da existência humana e que pode, este espaço, ser eleito como objeto catalisador de ações transformadoras exatamente por este motivo – por ser condicionador da existência humana (2000, p.07).

indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial, susceptível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetos coletivos e sublinhar sua interação. A amizade pertence as subjetivações coletivas (p.171).

Na perspectiva de Arendt, a política da amizade constituída e observada pelos oficinairos na pesquisa citada, se apresenta, no sentido de construção e apropriação do espaço público e político “para além de uma democracia de partidos” (Ortega 2000, p. 25). Arendt não fala da amizade no seu sentido filosófico, que associa a uma relação de identidade e familiaridade ligada a uma perspectiva de fraternidade. Para a autora, segundo Ortega (2004, p.151) traduzir a amizade em metáforas familiares, conduziu a sua despolitização. Nesse sentido, entendemos que embora a experiência fraterna potencialize uma comunidade identificatória e de relação de igualdade e esta pode também ter sido potencializada nas oficinas de intervenção urbana a partir dos murais coletivos, o que se quer destacar é a amizade na perspectiva política de Arendt: o olhar da polis que se realiza na experiência cotidiana de seus cidadãos (p.151). Desta forma, a perspectiva política da amizade apontada na pesquisa já citada, deve ser compreendida como a capacidade de uma juventude, que ao vivenciar a experiência estética nos processos criativos do fazer arte numa política pública de cultura que estimulava à participação na sua gestão, vivenciou a possibilidade de invenção de si e a criação de novas formas de existência na cidade até então não potencializados. Estas formas de existência se traduziram tanto num processo de movimento do reconhecimento do graffiti enquanto arte urbana como na apropriação de novos territórios, onde a relação de poder estava associada ao processo simbólico de intervenção e criação de novas estéticas no espaço urbano, potencializando assim e também novas territorialidades.

4.2. Da Experiência Estética

Shusterman (1998) publicou em 1998 no Brasil o livro *Vivendo a Arte – o pensamento pragmatista e a estética popular*. O autor que teve como objetivo discutir o funk e o rap americano encontrou na filosofia estética de Dewey a possibilidade de aproximar a arte com a vida.

O autor destaca que nesta fusão do pragmatismo com o funk afro-americano, não quis fazer uma vingança dos oprimidos após séculos de dominação cultural eurocentralizadora, mas buscou um reconhecimento filosófico mais modesto da diferença cultural, que implica uma abordagem pragmatista contextual, não só das formas artísticas e suas teorias como também da prática filosófica geral (p.9).

É nesta perspectiva que utilizaremos aqui o conceito de experiência estética de Dewey, já que nosso olhar se estende a experiências populares no campo do fazer cultural, e do qual há identificação na proposta de que a experiência estética, e em alguns momentos também artística, se apresenta de forma transversal no viver.

A idéia de experiência estética na visão pragmatista de John Dewey, contrário à visão da filosofia analítica, aposta na abordagem naturalista da arte. Assim, Dewey acredita que é na experiência estética, sua forma e sua unidade dinâmica, que a arte expressa sua dimensão cognitiva e comunicativa e seu ideal político-social. A relação que aqui se faz com a ação de pintura mural, cidadania e visão pragmatista na dissertação já citada, reside na associação da valorização da estética popular legitimada na interferência comunitária. Esta experiência pode proporcionar um sentido de identidade, referência histórica e participação social, sentido que, em muitos destes projetos, pode ser entendido como um processo educativo para a cidadania. A idéia ética -estética de viver relaciona-se ao sentimento subjetivo da capacidade de conhecimento de si, idéia que, promovida na descoberta de uma linguagem identificadora própria/pessoal e na experiência criativa, fortifica a relação e o resgate da criatividade, que é inerente ao homem. A

arte que para Dewey deve participar da vida, e promoveu na experiência dos murais, através da interferência urbana e da linguagem, talvez um sentido político-social. Neste sentido, o exercício estético político-social da Pintura Mural pode estar relacionado a um sentido de atuação política. A visão holística da arte de Dewey promove a necessidade de um sentimento político, que não reside somente na descoberta da criatividade e da linguagem ou, no caso da experiência dos murais, na interferência comunitária, mas também na própria criatividade e linguagem uma necessidade política, e assim uma necessidade de preservação da relação da experiência estética- arte com a vida (Dorneles 2001, p. 21).

A experiência para Dewey (1980) ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob as condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e idéias, de maneira tal que emerge a intenção consciente. A experiência pode ser completa ou incompleta, segundo Dewey, o que diferencia uma da outra, é que a experiência completa é aquela que não há distração, é aquela que em seu curso chega à realização, a satisfação, uma solução, uma consumação. A experiência completa é um todo que traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua auto-suficiência. A experiência completa são aquela que chama Dewey de “experiências reais” e completas, porque tem um sentido vital porque marca e faz a diferença e que capta um antes e depois, e desta forma imprime sua intensidade e sua enorme importância na existência (91). Nas experiências completas,

cada parte sucessiva flui livremente, sem juntas nem vazios, para aquilo que vem a seguir. Não há sacrifício da identidade própria das partes, [...] o fluxo vai de algo a algo. Como uma parte conduz a outra e como outra parte traz aquela que veio antes, cada uma ganha distinção em si própria. O todo permanente é diversificado por fases sucessivas que a constituem ênfases de seus variados matizes (p. 91).

A experiência completa é contínua e tem qualidade. A idéia de continuidade se expressa na qualidade do movimento, que mesmo cheio de pausas e lugares de descanso, pontuam e definem a qualidade do processo que a mesma se desenvolve. Há uma aceleração contínua e sem descanso, que evita a separação

das partes. “Em uma obra de arte, diferentes atos, episódios, acontecimentos mesclam-se e fundem-se numa unidade e não obstante, não desaparecem nem perdem o seu próprio caráter quando isto sucede” (p.91).

A qualidade da experiência completa se manifesta na qualidade única que penetra toda a experiência, apesar da diferença de suas partes constitutivas. Para compreender a unidade da experiência, como aponta Dewey, muitas vezes nos utilizamos de termos necessários para nós que facilitam a nossa interpretação, por isso adjetivamos a experiência. Embora às vezes haja uma predominância de um caráter sobre o outro que pode ser identificado como uma experiência mais prática, mais emocional ou intelectual, o fato é que segundo o autor, a experiência completa, é a soma destas diversas características.

O que difere uma experiência do pensamento e uma diferença estética no campo das expressões musicais, das artes visuais e dos processos de expressão corporal mais ligados aqui a dança e de certa forma também ao teatro, é que embora a experiência de pensamento também seja estética ela tem sua estética própria. Para o autor, o processo é o mesmo mas os materiais diferentes, e é isso que para Dewey faz com que a arte estritamente intelectual tem mais dificuldade de ser popular do que a música, por exemplo. Mas todas as experiências completas tem uma qualidade emocional satisfatória, porque possui uma integração interna e uma realização alcançada por um movimento ordenado e organizado. “Tal estrutura artística pode ser imediatamente sentida. Sob este aspecto, é estética” (p.91).

Para Dewey, os inimigos do estético não são nem o prático nem o intelectual, mas o monótono, a lassidão dos fins indefinidos; a submissão à convenção nos procedimentos práticos e intelectuais. A experiência integral move-se em direção a um termino um fim, já que cessa somente quando as energias nela ativas fizeram seu trabalho devido. A luta e o conflito podem ser experienciados na experiência, porque a impulsionam e não simplesmente porque estão aí. A qualidade estética que promove acabamento de uma experiência até torná-la completa e una enquanto emocional. A natureza íntima da emoção

manifesta-se na experiência de assistir uma representação no teatro, ou de ler um romance. Assiste-se ao desenvolvimento de um enredo; e o enredo requer um cenário, um espaço, onde se desenvolve, e um tempo para desdobrar-se. A experiência é emocional, mas não existem nela coisas separadas denominadas emoções (p.91).

No livro *Experiência e Educação* (Dewey 1979)⁷⁰ o pragmatista aponta no capítulo “Necessidade de construir uma teoria para a experiência”, que há conexão orgânica entre educação e experiência pessoal, mas sinaliza que nem todas as experiências são genuínas e igualmente educativas. Dewey aponta que há experiências deseducativas, e estas se caracterizam por aquelas que produzam “efeito de parar ou destrócer o crescimento para novas experiências posteriores” (p.14). Não basta na perspectiva de Dewey ser uma experiência agradável, efêmera por ser desligada ou descuidada no seu processo de desenvolvimento da experiência. Também não pode a experiência educativa se encerrar no desenvolvimento de destreza em alguma atividade automática. A experiência educativa deve promover a capacidade dos alunos a responderem os apelos da vida e devem possibilitar futuras experiências mais ricas e articuladas cumulativamente (p.14). “Independente de qualquer desejo ou intento, toda a experiência vive e se prolonga em experiências que se sucedem” (p.16).

Sabe-se da influencia de Dewey no pensamento Freiriano a partir da mediação de Anísio Teixeira. Defensor da Escola Ativa e apostando no método criado por ele, denominado de instrumentalismo, Dewey aposta que o que leva o homem ao conhecimento não é nem o fim em si mesmo, mas a necessidade de apropriação da realidade.

O pensamento não busca em ultima instância, saber, mas a apropriação instrumental para ter domínio sobre as coisas. O meio impõe dificuldades, mas o pensamento humano serve de instrumento de adaptação. A verdade, razão da busca do Pensamento, é o que leva o

⁷⁰ O livro *Experiência e Educação* foi publicado pela primeira vez em 1938 em *Nova York* pela *The Macmillan Company*. No Brasil em 1979, com a tradução de Anísio Teixeira pela Companhia Editora Nacional

homem a superar problemas (Dewey⁷¹ 1959, p.166 e SS. Apud Silva 2007).

Para Dewey, como já apontado anteriormente, é na experiência que se provoca mudanças nas relações dos homens com o meio. O pragmatista compreende a experiência como um processo contínuo de criação e de continuidades propiciando permanentes recriações aos elementos envolvidos.

Ao ler Educação e Experiência (Dewey 1979) e Democracia e Educação (Cunha, Dewey 2007), observa-se claramente a influência de Dewey no pensamento de Paulo Freire. A perspectiva de Dewey de libertação centra-se nas potencialidades criativas do indivíduo, que busca o seu aperfeiçoamento. Embora Silva (2007, p.02) aponte que esta perspectiva estava mais centrada no indivíduo e não objetivava à mudança social, é interessante ler a nota de Ana Mae Barbosa (2001), na primeira edição de seu livro John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil, do qual aborda a contribuição de Dewey em diversas áreas, e em algumas delas se tornando um agente ativo e mobilizador para a mudança social em prol do desenvolvimento democrático. Cunha (2007) que comenta Dewey a partir dos seus escritos Democracia e Educação apresenta a radicalidade do pensamento democrático do pragmatista, e justifica que é exatamente por isso que a obra de Dewey esta para além do campo da educação, ela serve para o desenvolvimento da sociedade democrática como um todo.

Na perspectiva de uma educação “progressista” ou “nova” como preferia destacar, buscando romper com a educação tradicional, o pragmatista americano já anunciava em 1938, a importância da compreensão do passado, no processo educativo. Para ele, compreender o passado pode traduzir em poderoso instrumento para melhor lidar efetivamente com o futuro (Dewey 1979, p.11).

A valorização da realidade social dos educandos, suas referências culturais e sociais também já eram destacadas na sua proposta educativa dos anos 30. Diferente da educação tradicional até então, Dewey destaca que é necessário que

⁷¹ Cf. Obra citada por Silva: DEWEY, John. Como Pensamos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

o educador se familiarize com as condições físicas, econômicas, ocupacionais, etc. da comunidade local para poder utilizá-la como recursos educativos (p.32):

A responsabilidade primária do educador não é apenas de estar atento ao princípio geral de que as condições do meio modelam a experiência presente do aluno, mas também de reconhecer nas situações concretas que circunstâncias ambientes conduzem a experiências que levam a crescimento. Acima de tudo, deve saber como utilizar as condições físicas e sociais do ambiente para delas extrair tudo o que se possa contribuir para um corpo de experiências saudáveis e válidas (p. 32)

Silva (2007) destaca em seu estudo a aproximação de Freire as idéias do pragmatista americano, a partir do pensar e da experiência dos educandos. A autora nos aponta, a partir de Gadotti (1996, p.92)⁷² que a idéia de “aprender fazendo” de Dewey influencia a proposta pedagógica de Freire. A perspectiva de disciplina do pensamento de Dewey encontra ecos na proposta de Freire.

Na perspectiva de disciplina, encontramos a partir do destaque de Silva (2007) a crítica que Dewey na atitude disciplinar dos professores junto aos alunos. Para Dewey atitudes de coerção ou de formação mental e moral por parte dos educadores sobre os educando criam aversão ao estudo. Estas atitudes segundo Dewey produz “bloqueios das forças que impedem pelo reconhecimento da autoridade docente” (p.9). Concordamos com Silva que esta relação entre educador e educando, numa perspectiva da defesa da liberdade e reflexão, em Freire torna-se principal pauta de discussão (p.9). Sobre a Natureza da Liberdade, encontramos em Dewey:

A única liberdade de importância duradoura é a liberdade da inteligência, isto é, liberdade de observação e de julgamento com respeito a propósitos intrinsecamente válidos e significativos. O erro mais comum que se faz em relação a liberdade é o de identificá-la com liberdade de movimento, ou com o lado físico e exterior da atividade. Este lado exterior e físico da atividade, não pode ser separado do seu lado interno, da liberdade de pensar, desejar e decidir (Dewey 1979, p.62)

A concepção pedagógica do pensar, que valoriza o aprendizado autônomo e reflexivo, sendo condição necessária para o exercício da vida democrática no

⁷² Cf. Obra citada por Silva: GADOTTI, M. (org.) Freire: uma Bibliografia. São Paulo: Cortez; IPF; UNESCO,1996.

pensamento de Dewey, encontra-se na perspectiva Freiriana nas categorias de “conscientização” e do “pensar certo” que se revelam em Freire que é por meio da autonomia do pensar que se pode interferir na realidade. Para Freire “a melhor maneira de refletir é pensar a prática e retornar a ela para transformá-la. Portanto, pensar o concreto, a realidade, e não pensar pensamentos” (Gadotti 2005, p.254 apud Silva 2007, p.9)⁷³.

Dewey em 1930 publicou a obra “Como Pensamos”, apontando segundo Silva (2007) que a tarefa do educador e da escola é ter o papel de estimular o pensamento, fomentando a curiosidade ingênua, sendo esta, a base para o autor da primeira investigação intelectual. A melhor forma de pensar, segundo Dewey, é a forma do pensamento reflexivo, que é uma espécie de pensamento que consiste em examinar momentaneamente o assunto e dar-lhe consideração séria e consecutiva (Dewey 1959, p.13 apud Silva 2007, p 11)⁷⁴. “Reflexão não é apenas uma seqüência, mas uma conseqüência” (Dewey 1959, p.14 apud Silva 2007, p 11). Para Freire, é o conceito de “pensar certo”: o ato do pensar reflexivo nos emancipa, nos tornando capazes de planejar nossas ações. O papel do educador para Freire “não é apenas de ensinar os conteúdos, mas também de ensinar a pensar certo” (Freire 1996, p. 27 apud Silva 2007, p 11).

Dewey como Freire compartilham da importância do educador considerar os valores culturais dos seus educandos. Os dois educadores acreditam que os valores e saberes histórico-culturais, aquilo que é senso comum são a porta de partida para a ampliação do conhecimento. Se Freire acredita que é a “curiosidade ingênua” que, ao tornar-se crítica, passa a ser curiosidade epistemológica, metodicamente rigorosa no processo de conhecimento, vemos em Dewey, conforme Silva (2007, p.16) a afirmação de que o professor

⁷³ Cf. Obra citada por Silva: GADOTTI, M. História das Idéias Pedagógicas. São Paulo: Ática, 2005.

⁷⁴ Cf. Obra citada por Silva: DEWEY, John. Como Pensamos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

deve conhecer “as experiências passadas dos estudantes, suas esperanças, desejos, principais interesses...” para que possa orientá-los no sentido de desenvolverem “hábitos de reflexão” ou “bons hábitos de pensamento”. Pois, para ele, não é possível ensinar a pensar, mas a adquirir o hábito de refletir, necessário para a liberdade” (p. 16).

Para a relação de autoridade impositiva da escola tradicional que Dewey apontava como um elemento de violação do princípio de aprendizagem, o educador americano indicou uma solução: uma filosofia bem elaborada dos fatores sociais que operam na constituição de experiência individual (Dewey 1979, p 9).

Embora saiba que o livro Pedagogia do Oprimido de Freire aponte para um processo de ampliação da consciência individual e coletiva, isto se dá na interação dos diversos, que ao trazerem suas experiências e visões de mundo individual vão encontrando pares ou conhecendo outras situações e reflexões que ampliam a visão da realidade social, ampliando assim também a consciência e mobilização para uma práxis.

O conhecimento do processo histórico, a compreensão do presente, a consideração dos valores culturais dos educandos como elemento de conteúdo educativo, as trocas de experiências e reflexões com e entre os educandos de forma horizontal, os processos de intersubjetividade que mobilizam a compreensão da realidade, a ampliação da consciência e a busca de soluções para os problemas, são elementos que considerados em Freire significativos e estruturantes para a abordagem da Educação Popular, em Dewey são elementos que dão sentido aquilo que ele chama de experiência completa.

Verifica-se ainda na obra de Dewey a relação de uma atividade educativa mais horizontal na relação educador e educando. O autor aponta que se “educação se funda na experiência e a experiência educativa é concebida como um processo social, [...] o professor perde a posição de chefe ou de ditador, acima ou fora do grupo, para se fazer o líder das atividades do grupo” (Dewey 1979, p.55).

Entre as suas teorias progressistas no campo de um fazer pedagógico, encontramos ainda em Dewey a aposta na inserção do estudante como “sujeito no processo de aprendizagem, à discussão em torno da importância fundamental da democracia na organização social e a defesa da escola pública (Silva 2007, p.02). Para ele a ação educativa comprometida com a organização social é

A fonte primária de controle social esta na própria natureza do trabalho organizado como um comprometimento social, em que todos os indivíduos tem a oportunidade de contribuir e pelo qual todos se sentem responsáveis. A maior parte das crianças são naturalmente “sociáveis”. [...] Mas a vida comunitária não se organiza por si mesma, espontaneamente. Requer pensamento e espírito de planejamento. O educador responsável pelo conhecimento satisfatório dos indivíduos e das matérias, conhecimento que irá habitá-lo a escolher as atividades suscetíveis de produzir organização social, em que todos os indivíduos tenham oportunidade de algo a contribuir e em que o principal elemento de controle esteja nas próprias atividades por todas partilhadas (p.51)

É importante registrar que Dewey acreditava que para a relação de autoridade da escola tradicional havia uma solução, que poderia se encontrar numa filosofia bem elaborada dos fatores sociais (Dewey 1979, p. 9). O livro *Pedagogia do Oprimido* de Freire⁷⁵ é uma expressão de proposta filosófica educativa, que nos permite até hoje desenvolver um método educativo que se torna hoje transversal em vários campos.

Não foi o objetivo aqui desenvolver a perspectiva da influencia de Dewey no pensamento Freriano, mas sabe-se que muitas das práticas de ação cultural dos Pontos de Cultura, que são atividades educativas informais, possuem uma abordagem de relação mais horizontal na construção do conhecimento, que ao proporcionar um olhar entre o processo histórico e o novo provoca uma visão mais crítica da realidade, que potencializa intervenções coletivas a fim de provocar mudanças emancipatórias. Este modelo de abordagem surge baseado na tecnologia social da Educação Popular de Freire. E embora como já observado, é possível que muitos Pontos de Cultura que se utilizam desta abordagem, mas não conhecem Freire, poderão ao conhecer, se identificar com a

⁷⁵ *Pedagogia do Oprimido* foi o segundo livro de Freire e o mais famoso deles. Foi publicado em várias línguas, sendo que a primeira publicação foi em espanhol em 1970. No Brasil a primeira publicação saiu em 1974, em função dos processos da ditadura militar do período e o envolvimento de Freire com o socialismo.

abordagem freiriana e assumirem uma identidade de educadores populares nesta perspectiva. Um exemplo deste fenômeno foi a experiência de formação dos Pontos de Cultura com o Instituto Paulo Freire em 2007. Quando o Instituto Paulo Freire desenvolveu uma série de oficinas de formação aos Pontos de Cultura, a grande maioria dos Pontos de Cultura da região sul que participaram de tal atividade não tiveram nenhum tipo de estranhamento com as atividades propostas. Ao contrário, em alguns comentários informais, a atividade de formação só serviu para reafirmar e solidificar abordagens, conceitos e metodologias já utilizadas por eles.

Este fenômeno registra um processo cultural e de identidade de abordagem no campo da educação informal que se encontra na Educação Popular. Se há este encontro nos modos de fazer ação cultural é porque existe um eco da metodologia freiriana nestas ações e isso significa o impacto da Educação Popular no processo histórico da educação brasileira. É isso que faz a Educação Popular baseada na abordagem freiriana ser hoje uma tecnologia social. Por sua vez, podemos também dizer que este eco pertence as propostas educativas de Dewey, que no Brasil não teve melhor representante que Anísio Teixeira e Paulo Freire.

Este breve capítulo teve como seu maior objetivo apresentar os conceitos de política de amizade e experiência estética descobertos na dissertação de mestrado. Apostando que estes elementos são agenciadores de redes solidárias e de encorajamento invenção, intervenção e transformação, são eles capazes de recriar novas possibilidades de vida e de apropriação do espaço urbano transformando as relações de territorialidade com a comunidade e a cidade. Para esta pesquisa de doutorado, a experiência estética e a política da amizade foram elementos mobilizadores de continuidade de aprofundamento nas relações das ações culturais desenvolvidas no campo da educação informal, e para isto novamente escolhi, como já anunciada na introdução desta tese, a minha experiência como articuladora e mediadora da Rede de Pontos de Cultura da Região Sul, como base de meu estudo.

Desta forma, o capítulo que vem a seguir apresenta a política cultural do Programa Cultura Viva e parte de sua história inicial que narra a implementação do mesmo na região sul. Os desafios das questões apresentadas nos capítulos anteriores serão respondidos mais adiante.

UNIDADE III

Capítulo 5

Programa Nacional De Cultura, Arte e Cidadania “Cultura Viva” / Pontos De Cultura

5.1. Programa “Cultura Viva” / Pontos De Cultura

Como citado no segundo capítulo, sabe-se que, com a abertura política no final da década de 1980 e início da de 1990, surgem novas estratégias e ações ligadas aos movimentos sociais e populares, e até mesmo políticas públicas culturais, que construíram um novo olhar sobre as formas de produção cultural. Iniciam-se, neste período, os projetos de oficinas de arte nas comunidades de periferia, e os conceitos de Descentralização da Cultura, Cidadania Cultural entre outros, parecem legitimar as novas ações públicas de cultura com atuação mais direcionada às comunidades em risco de vulnerabilidade social.

Na contrapartida da cultura “*bancária*”, fomentada pela “*cultura de massa*” – i.é, a partir da disseminação de padrões mais ou menos hegemônicos de consumo cultural –, ou na manutenção das “*formas elitistas*” de produção cultural – i.é, a concentração da produção cultural distanciada das classes populares –, as experiências destacadas como os projetos ou programas que atuam com oficinas de artes em comunidades de periferia apontam, como caminho possível, para o deslocamento e a emergência de novos espaços de produção cultural, a partir de uma visão marcada pela valorização da pluralidade da produção de imaginário,⁷⁶ com capacidade de organizar novos territórios.

⁷⁶ Imaginário é um conjunto de imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possível universais e invariantes – e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo – e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determinantes (Coelho 1997, p.213).

Estes territórios emergentes – em suas distintas formas de organização; de produção; de reapropriação dos espaços da cidade e da periferia, entre outros – vêm construindo estratégias de afirmação e resistência que, alimentadas por uma ética de solidariedade e por uma política da amizade, fomentam identidades inventivas e desejanças, e são fortalecidas através dos intercâmbios de experiências com capacidade de respostas à formação de redes e de novas ações e corredores culturais. Um exemplo é a experiência relatada na introdução desta dissertação, a partir da minha pesquisa de mestrado, o Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre⁷⁷.

É com base nessas experiências que o Ministério da Cultura, no Governo Lula, na gestão do Ministro Gilberto Gil, implementa o Programa Nacional de Cultura, Arte e Cidadania – “Cultura Viva” / Pontos de Cultura, instituído pelo Minc em 06 de julho de 2004 (Portaria nº 156). O Programa “Cultura Viva” – Pontos de Cultura, como é identificado, parece promover no âmbito nacional, uma ação ampla de política cultural que, amparada em pressupostos de participação e descentralização, revigora as ideias e os ideais até então operados de modo mais local.

Segundo os documentos do Programa “Cultura Viva” - Pontos de Cultura, este fortalece o diálogo com os três conceitos-chave que, anteriormente citados no primeiro capítulo, com dimensões articuladas, definem a ação do Ministério da Cultura: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia.

O Programa “Cultura Viva” (i) “visa ampliar e estimular manifestações culturais que acontecem em todas as regiões do País envolvendo comunidades carentes na produção cultural”, e é concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural mediada pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. O Ponto de Cultura (ii) “pode ser instalado em uma pequena casa, um barracão, um grande centro cultural, uma escola ou museu” e deve [...] (iii) “propiciar a experimentação de novos rumos, de abertura para a criatividade popular e para

⁷⁷ É importante registrar aqui que a pesquisa citada contempla o período de 1991 à 2001.

novas linguagens” [...] “O Ponto é um espaço para aventura e ousadia”.⁷⁸ Cada instituição cultural que se torna um Ponto de Cultura recebe do governo um recurso de cento e oitenta mil reais.⁷⁹ Parte deste recurso deve ser investida em *kits* multimídias elaborados a partir da necessidade de cada projeto de Ponto de Cultura. O investimento em *Kits* multimídias é uma exigência do projeto, ele deve servir para registro e difusão da produção cultural do Ponto, entre outros. Cabe destacar que cerca de 70% dos Pontos de Cultura atuam no campo do audiovisual.

A atuação do MinC se expressa por meio de editais: por exemplo, agregar recursos e novas capacidades a projetos e instalações já existentes, que amplifiquem as possibilidades do fazer artístico e recursos para uma ação contínua junto às comunidades. O objetivo do Programa é potencializar energias sociais e culturais, dando vazão à dinâmica própria das comunidades, entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora, fomentando, assim, uma rede horizontal de “transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que nos envolve a todos”.⁸⁰

O Programa “Cultura Viva” – Pontos de Cultura é considerado pelo MinC o seu programa mais abrangente e profundo do campo da cidadania cultural. Através dos editais, o Programa “Cultura Viva” já firmou convênio com cerca de 2.500 Pontos de Cultura, que se encontram em atividade, distribuídos no território nacional.

No primeiro Edital lançado em 2004, o Programa “Cultura Viva” recebeu cerca de 850 propostas, das quais 220 tornaram-se Pontos de Cultura. Em 2005,

⁷⁸ Texto do material de *Power Point* do Programa Cultura Viva.

⁷⁹ Inicialmente, nos dois primeiros editais, este recurso era repassado em seis parcelas. Com os novos formatos de convênios, a partir das redes construídas com as Secretarias estaduais e municipais de Cultura, cada localidade assume uma melhor forma de repasse. Por exemplo, a Secretaria Estadual de São Paulo optou pelo repasse direto de todo o recurso, como se fosse uma premiação.

⁸⁰ Caderno do Programa Cultura Viva, pg. 18.

cerca de 2.300 iniciativas se candidataram a ser Ponto de Cultura, e 400 iniciativas foram selecionadas. Os editais foram sendo lançados a cada ano e a partir de 2008, através do “Programa Mais Cultura” gerenciado pela Secretaria de Articulação Institucional-SAI, do MinC, ampliaram-se os convênios e a implementação do Programa “Cultura Viva”, sensibilizando gestores públicos a realizarem editais em parceria com a Secretaria de Cidadania Cultural- SCC.⁸¹

Esta iniciativa do MinC não deixa de ser um início, um exercício de efetivação de implementação do Plano Nacional de Cultura-PNC, que é inspirado no modelo do Sistema Único de Saúde-SUS, em que hierarquia, descentralização de recursos, gestão local e controle social são as bases de efetivação da política pública de saúde.

Nessa perspectiva, é a partir da SAI que foram criadas articulações e editais de estímulo, na forma de convênios, inicialmente junto aos governos estaduais, com o objetivo de implementar políticas públicas culturais em parceria. No caso do Programa “Cultura Viva”, a maioria dos convênios, realizados até então, foi um instrumento também de estímulo, já que ficava sob responsabilidade do MinC financiar dois Pontos de Cultura para cada Ponto de Cultura financiado por cada Secretaria Estadual ou Municipal de Cultura.⁸² Esta iniciativa do MinC não só ampliou o investimento em projetos e instituições culturais da sociedade civil, que já realizava um trabalho de arte e cidadania nas comunidades, como também proporcionou uma gestão local do Programa, a partir do convênio, além de poder deixá-lo mais orgânico e fortalecê-lo com a perspectiva de garantir que ele viesse a se tornar uma política pública nacional.

⁸¹ É importante registrar que até o ano de 2008, a secretaria que coordenava o Programa Cultura Viva chamava-se Secretaria de Políticas e Programas Culturais – SPPC. Somente no início de 2009 a Secretaria passou a ser denominada Secretaria de Cidadania Cultural – SCC. Dessa forma se encontrará nesta pesquisa, conforme o período relatado, as duas denominações.

⁸² É importante registrar que, inicialmente, a proposta de convênios em editais de Pontos de Cultura era focada em parcerias estaduais, ou seja, com as Secretarias Estaduais de Cultura, mas para aqueles estados em que não houve interesse de fazer o convênio, a SAI e a SCC vêm realizando parcerias municipais. Um caso é o Estado do Rio Grande do Sul, que não teve interesse de realizar o convênio com o MinC, assim, as prefeituras municipais vêm construindo esta parceria. Observa-se que a maioria delas é gerenciada pelo Partido dos Trabalhadores.

O objetivo do Programa “Cultura Viva” é potencializar “o que se faz há muito tempo”, isto é, a produção cultural que se encontra em especial nas áreas de risco, nos territórios de invisibilidade, nos grotões e guetos das grandes cidades brasileiras, onde para os gestores deste ministério “pulsa uma cultura e uma arte tão forte [...] que não há miséria, não há indigência, não há descaso e violência que as façam calar”. Assim, o Programa “Cultura Viva” – Pontos de Cultura tem como proposta despertar, estimular e projetar o que “há de mais singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (Gil, 2004, p. 8).⁸³

Desse modo, o Programa é entendido como uma iniciativa do “*Do in antropológico*” (expressão utilizada pelo Ministro em seu discurso de posse) onde, através da política de fomento deste Ministério, acreditam os seus gestores, existe a possibilidade de “tocar” nos “territórios de invisibilidade” nos quais já existe uma produção cultural, potencializando, assim, “a energia criadora do país”, através de novos Pontos de Cultura.⁸⁴

5.1.1 Ações do Programa “Cultura Viva”

O Programa possui outras ações que dialogam entre si. São elas: Agente Cultura Viva; Ação Cultura Digital; Ação Escola Viva; Ação Griôs; e Ação Cultura e Saúde. As ações se caracterizam por outros instrumentos de fomento a iniciativas de ações culturais no território, cujos editais permitem a continuidade e a sustentabilidade destas. Pode-se dizer que as ações que foram surgindo em diferentes momentos da implementação do Programa, neste período do Governo Lula, surgem das observações de seus gestores sobre a realidade e as experiências destas iniciativas vividas nos Pontos de Cultura. Nem todos os editais das ações eram específicos para Pontos de Cultura, mas em todos os editais os Pontos de Cultura poderiam se candidatar. As ações ampliaram a rede dos Pontos de Cultura.

⁸³ Caderno do Programa “Cultura Viva”, p.8 – Pronunciamento do Ministro Gilberto Gil sobre o Programa “Cultura Viva” em Berlim – Alemanha, 02 de setembro de 2004. Brasil. (Brasília). Ministério da Cultura. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004.

⁸⁴ Idem

- *Agente Cultura Viva*

A ação Agente Cultura Viva iniciou-se no ano de 2006, através da parceria entre o Ministério da Cultura - MinC e o Ministério do Trabalho e Emprego - MTE. Pelo Programa Primeiro Emprego, 12.500 jovens participantes dos Pontos de Cultura receberão um auxílio financeiro para experimentar, descobrir, inventar e produzir cultura.

Essa iniciativa não ocorre por acaso, ela faz parte da observação de um fenômeno. Verificou-se que em muitos projetos com propostas semelhantes revelam-se jovens que desenvolvem habilidades tornando-se capazes de atuarem como oficinairos. Um exemplo é a experiência do projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre, objeto de estudo já citado na Introdução do presente trabalho. Observa-se, também, que, para muitos destes jovens, “ser oficinairo” foi a sua primeira experiência profissional, seu primeiro trabalho.

O MinC, através do Agente Cultura Viva, tem como objetivo capacitar e potencializar este fenômeno, qualificando os resultados desta educação informal. Assim, nos editais dos Pontos de Cultura é proposto que, além das oficinas de arte, também sejam desenvolvidas oficinas de cidadania que abordem diferentes temas. Estas oficinas devem estimular a criticidade política e a participação social destes jovens de forma criativa e engajada, mas que proporcione também uma capacitação, no mínimo inicial, de gerência cultural e para a cadeia produtiva da cultura.

Atualmente, não há mais um convênio junto ao MTE, e a efetivação da ação Agente Cultura Viva se concretiza a partir de editais específicos, realizados pelo próprio Programa “Cultura Viva”.

- *Ação Cultura Digital*

Através da política e ação da Cultura Digital, o Programa ‘Cultura Viva’ realiza, nos diferentes Pontos, oficinas de gravação de CD, edição de vídeo, meta-reciclagem, domínio do *software* livre, entre outros. Para os gestores do Programa, a proposta da Cultura Digital não se encerra no conhecimento gerado e enriquecido através do acesso dos participantes do Programa à comunidade e à cultura virtual, pois, o domínio mínimo da tecnologia fomentado por esta ação tem como objetivo dar visibilidade à produção cultural local, fortalecendo a materialização da cultura como uma usina de símbolos. É importante destacar que o Programa “Cultura Viva” investe na formação e acessibilidade, na perspectiva do *software livre*, registrando-se, aqui, que muitos participantes do movimento do *software livre* do País foram fundadores e idealizadores não só da ação Cultura Digital, mas do próprio Programa como um todo.

- *Ação Escola Viva*

A ação Escola Viva tem como objetivo integrar os Pontos à escola de suas comunidades, de modo a colaborar para a construção de um conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura. Nessa perspectiva, o Programa propõe várias ações, entre elas, participações e intercâmbios dos Pontos em projetos e programas, como, por exemplo, “Escola Aberta”, que têm como características abrir a escola aos finais de semana para a comunidade em geral proporcionando uma série de atividades educativas e culturais organizadas pelas redes de trabalho voluntário ou de ações de parcerias com outras instituições. Entre outras experiências de intercâmbio dos Pontos de Cultura com a Escola, está também o modelo de Recreio nas Férias. Na mesma perspectiva da “Escola Aberta”, o Recreio nas Férias promove intercâmbios e trocas culturais num paradigma da educação informal utilizando a escola como espaço de produção, como o próprio nome diz, nas férias colegiais.

- *Ação Griôs - Mestres dos Saberes*

Griôs é o “‘abrasileiramento’ da palavra francesa *Griot*, usada por jovens africanos que foram estudar em universidades francesas”. Preocupados com a preservação de seus contadores de história, segundo o Programa “Cultura Viva”, os africanos consolidaram um conceito e uma atividade secular, a fim de preservar parte de seu patrimônio cultural. No Programa “Cultura Viva”, a proposta da ação Griôs -Mestres dos Saberes tem como objetivo valorizar aquelas pessoas que têm um acúmulo de conhecimento que pertencem às suas comunidades, proporcionando “através de apoio financeiro e material que estes Mestres dos Saberes continuem, com menos dificuldade, a preservar e reinventar nossa cultura”.⁸⁵

- *Ação Cultura e Saúde*

Em 2007, o MinC e o Ministério da Saúde -MS celebraram um acordo de cooperação em que está previsto o desenvolvimento de ações conjuntas. Entre elas, as que contribuam para a garantia do acesso aos bens e serviços culturais, a qualificação do ambiente hospitalar, casas e centros de saúde, a promoção do diálogo entre as práticas de saúde nos territórios sacros, como terreiros de Candomblé, Umbanda e Casa de Xangô, e o fortalecimento das iniciativas de atividades culturais na rede de assistência à saúde mental no campo dos serviços substitutivos. O acordo de cooperação entre os dois ministérios pretende potencializar a melhoria do atendimento ao cidadão brasileiro, por meio de instrumentos que favoreçam e facilitem a articulação da rede pública de atendimento à saúde com a rede de equipamentos culturais.

O MS busca popularizar e propiciar o controle social do Sistema Único de Saúde (SUS), da Estratégia de Saúde da Família, além de outros programas, e vê a cultura como elemento de promoção de saúde. Ao considerar a pluralidade das

⁸⁵ Brasil.(Brasília). Ministério da Cultura. *Caderno Cultura Viva*. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004, p 28.

ações desenvolvidas pelas entidades conveniadas junto ao Programa “Cultura Viva” e das demandas apresentadas pelo MS, a SCC do MinC propôs a Ação Cultura e Saúde.

A Ação Cultura e Saúde têm como objetivo ampliar e qualificar os processos de promoção da saúde por meio de atividades culturais, reconhecendo o ser humano como ser integral e a saúde como qualidade de vida. A iniciativa promove e fomenta ações que utilizem as mais diversas linguagens culturais como forma de potencializar e democratizar o acesso às políticas de saúde em benefício da população brasileira.

A 1ª Rede Cultura e Saúde formou-se com os 41 premiados no 1º Edital Cultura e Saúde, lançado em 2008. Outras redes fazem parte da Rede Cultura e Saúde, como o Projeto Pontos de Prevenção da Unesco e a Rede de Pontos de Cultura do Grupo Hospitalar Conceição, do Rio Grande do Sul.⁸⁶

5.1.2 Os conceitos orientadores do Programa Cultura Viva.

O Programa “Cultura Viva” é apresentado como um programa de gestão cultural compartilhada e transformadora, cujo conceito de política pública está em construção. Apostando na gestão em rede e nas potencialidades locais como um contraponto a uma globalização cultural, que uniformiza e pasteuriza, o Programa solicita aos Pontos de Cultura que suas ações dialoguem com os conceitos de ‘empoderamento; autonomia; e protagonismo social’.

⁸⁶ Responsável pela implementação da Rede Cultura e Saúde no Programa “Cultura Viva”, sinto-me autorizada a utilizar o mesmo texto do *site* do Ministério da Cultura, sobre a ação, criado por mim.

- *Empoderamento*

O conceito de ‘*empoderamento*’ é compreendido no Programa “Cultura Viva”, como um processo de transformação das relações de poder, potencializando o que já existe de criativo e inventivo nas áreas de exclusão, e ampliando e fomentando a respeitabilidade local pala sua produção cultural.⁸⁷

- *Protagonismo social*

Fazendo uma crítica às gestões públicas de cultura, pensadas nos marcos do liberalismo (“Cultura é um bom negócio!”) e do iluminismo (“levar luzes à inculta massa”), apontando que estas retiraram a autonomia e o protagonismo dos movimentos sociais, os idealizadores do Programa acreditam que o “protagonismo” dos movimentos sociais aparece na medida em que suas organizações são entendidas como sujeitos de suas práticas, que intervêm nas políticas de desenvolvimento social, nos hábitos da sociedade e na elaboração de políticas públicas.⁸⁸

- *Autonomia*

Em relação ao conceito de ‘*autonomia*’, esta deve ser entendida, no Programa “Cultura Viva”, pelo respeito à funcionalidade e à organicidade de cada Ponto, bem como pelo fomento a espaços de troca entre os Pontos/Pontos (Rede Cultura Viva), como pela interação com a autoridade (sociedade-Estado) e pela aquisição do conhecimento, incorporado ao patrimônio cultural.⁸⁹

⁸⁷ BRASIL.(BRASÍLIA). Ministério da Cultura. *Caderno Cultura Viva*. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004, p. 35

⁸⁸BRASIL.(BRASILIA). Ministério da Cultura. *Caderno Cultura Viva*. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004, p.34

⁸⁹ Idem

5.1.3 A Rede Cultura Viva: Pontos, Pontões e Teias

O Programa “Cultura Viva” – Pontos de Cultura tem como proposta fortalecer a solidariedade popular, por meio de intercâmbios de experiências e trocas de tecnologia social,⁹⁰ formando, assim, a Rede Cultura Viva. Esta deve ser entendida, segundo a proposta do Programa, como algo maleável, “menos impositiva na sua forma de interagir com a realidade, e por isso, ágil e tolerante como um organismo vivo”. Seu objetivo “é fazer uma integração dos Pontos em uma rede global que aconteça a partir das necessidades e ações locais” (Turino, 2004, p.15),⁹¹ e “desenvolver uma ação proximal dos Pontos, onde a troca, a instigação e o questionamento, elementos essenciais para o desenvolvimento da cultura aconteçam num contato horizontal, sem relação de hierarquia ou superioridade entre culturas”.⁹²

O Programa “Cultura Viva” aposta, através de suas ações e no fomento da diversidade cultural, numa ação local/global capaz de fazer um contraponto ao processo de globalização, alimentado pelo mercado que, segundo os gestores do Programa, continua impondo com mais força que o Estado, “a uniformização e a pasteurização de gostos e estilos artísticos, com o único motivo de maximizar lucros a partir da venda de produtos culturais em grande escala” (Turino 2004, p 5).⁹³

⁹⁰ Conforme Blass (2004, p.167), Tecnologia Social compreende várias “maneiras de fazer com” que surge na vida cotidiana, abrangendo produtos, métodos, processos ou técnicas criados a fim de enfrentar situações colocadas pela dinâmica da vida.[...] Todas as soluções concebidas como tecnologia social devem atender aos quesitos de aplicação fácil, simplicidade, custos reduzidos, eficácia para a prática e se multiplicarem em larga escala. [...] Neste contexto surgem desde a construção de brinquedos a baixo custo, uso de materiais alternativos na construção habitacional, plantações domésticas, culinária que busca reaproveitar sobras e ou resíduos vegetais como cascas, sementes, etc., até as propostas educacionais não-formais, ou de controle dos riscos ambientais, produção agrícola “orgânica” sem agrotóxico, entre outros.

Texto de Célio Turino – Secretário de Programas e Projetos Culturais – Coordenador da Cultura Viva. Brasil.(Brasília). Ministério da Cultura. *Caderno Cultura Viva*. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004, p 15.

⁹² Idem.

⁹³ Brasil.(Brasília). Ministério da Cultura. *Caderno Cultura Viva*. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004, p 38. *Caderno Cultura Viva* p. 38

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – “Cultura Viva” - Pontos de Cultura, é uma política cultural nova nos que diz respeito à gestão pública realizada até aqui no Ministério da Cultura. Como apresentado, o Programa vem com o objetivo de “potencializar o que já existe”, buscando fomentar a identidade cultural a partir da diversidade, apostando que as práticas culturais promovidas nos espaços de educação informal são capazes de promover e avançar na ideia de construção do “capital social”, reexaminando as relações entre cultura e desenvolvimento. Para isso, o programa envolve capacitação de jovens, inclusão digital e a formação da Rede Cultura Viva como espaço de trocas simbólicas e de suporte a uma nova e possível experiência de desenvolvimento econômico, sociocultural para as comunidades locais.

Os elementos que fomentam a Rede Cultura Viva na atualidade são: os Pontões de Cultura; as Redes de Pontos de Cultura; os Encontros Regionais dos Pontos de Cultura, atualmente, chamados de Teia Regional; e a TEIA Nacional, que é o Encontro Nacional de Pontos de Cultura.

- *Pontões de Cultura*

Os Pontões de Cultura têm caráter formativo. No segundo ano do Programa saiu o primeiro Edital de Pontões de Cultura. Com um aporte de recursos maior que de um Ponto de Cultura, os Pontões devem apresentar o domínio de uma tecnologia social no campo sociocultural, e no seu plano de trabalho deve oferecer aos Pontos de Cultura de sua região, um calendário de formação e de recursos. Os Pontões são mobilizadores da Rede Cultura Viva porque têm a capacidade de, em seus encontros de formação, aglutinar vários Pontos de Cultura, o que favorece o intercâmbio e a aproximação de identidades e ações culturais. Existem Pontões com atuação nacional, o Centro do Teatro do Oprimido – CTO é um deles. O CTO ofereceu à Rede Nacional de Pontos de Cultura, capacitação em Teatro Fórum, que é uma metodologia de teatro participativo, que promove o debate político a partir de um caso relatado. Esta metodologia foi desenvolvida por Augusto Boal entre 1960 e 1970.

Em 2007, o Programa ‘Cultura Viva’ abriu um Edital específico de Pontão para a ação da Cultura Digital. Esta iniciativa promoveu uma aproximação maior de alguns Pontos de Cultura com o pessoal que era da ação Cultura Digital, com os quais não havia mais possibilidades de contrato, em função dos tramites burocráticos. Assim, muitas das redes que já haviam se formado nas capacitações anteriores da ação da Cultura Digital se fortaleceram e se efetivaram na concretização de um projeto para concorrer ao Edital.

- *Redes de Pontos de Cultura*

A implementação das Redes de Pontos de Cultura foi uma alternativa do Programa, para realizar convênios com governos estaduais e municipais que tinham interesse em desenvolver a perspectiva do Programa em sua gestão de políticas culturais. No formato de Redes, um proponente recebe e replica o recurso para os Pontos de Cultura associados àquela rede. Inicialmente, as Redes surgiam de interesses de parcerias. Pode-se dizer que este formato já experimentado no início do Programa é que serviu de modelo para os novos convênios construídos pelas SAI e SCC, na implementação do Programa Mais Cultura, citado. As Redes são fomentadoras da Rede Cultura Viva, uma vez que uma das prerrogativas do Programa é proporcionar aproximação entre os Pontos. Dessa forma, além de as Redes de Pontos de Cultura terem de se inserir na Rede Cultura Viva local, elas devem fomentar a troca de experiências entre os Pontos de sua Rede.

- *TEIA - Rede de Cultura e Cidadania*

Um marco para o fomento da Rede Cultura Viva foi o Iº Encontro Nacional dos Pontos de Cultura. Identificado como TEIA - Rede de Cultura e Cidadania, o evento reuniu cerca de 500 Pontos de Cultura, e quase na mesma quantidade e também numa escala de participação nacional, as iniciativas da economia solidária. A parceria da realização deste primeiro encontro junto ao Ministério do Trabalho, a através do Programa Economia Solidária, teve como

objetivo não apenas fortalecer as relações interministeriais, ou os Pontos de Cultura que também já atuavam com projetos da Economia Solidária, mas aproximar as experiências para promover os intercâmbios e as trocas tanto culturais como econômicas numa perspectiva contra-hegemônica da produção capitalista, seja estética, cultural ou de produção e renda. Os *stands* eram organizados por Estado, e se misturavam em cada um exposições com material de Pontos de Cultura com as iniciativas de organizações de economia solidária.

A primeira TEIA foi realizada entre os dias 06 e 09 de abril de 2006 no pavilhão da Bienal de São Paulo. A ocupação deste espaço para os dirigentes do MinC teve um sentido especial; segundo eles, foi a primeira vez na história da cultura brasileira que a cultura popular, em escala de representação nacional, pôde ser o espetáculo, num espaço tão nobre e significativo da produção cultural do País. O encontro recebeu o título “*Venha se ver e ser visto*”.

A TEIA foi a grande oportunidade de reunir num só local, grupos, entidades que desenvolvem nas comunidades espalhadas pelo centro e periferias do país, práticas sociais transformadoras tendo na cultura seu elemento essencial. Estas entidades eram, em sua maioria, Pontos de Cultura conveniados ao Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Mas a Teia se alastra, assim como o Programa, de maneira extensiva a toda a sociedade, de forma a criar vínculos que unem e fortalecem a todos numa rede coesa e única.

O espaço consagrado das artes ditas cultas foi ocupado por todas as cores e contrastes do Brasil e pela produção estética de grupos que reivindicam aos seus uma legitimação equivalente àquela dada aos produtores da arte de elite.

Neste sentido, a escolha do prédio que abriga a maior exposição de arte internacional do Brasil foi mais do que estratégica, uma tentativa deliberada de reconstruir e resignificar o espaço para que ele não seja, como nos alerta Milton Santos, “o veículo das desigualdades sociais”.

Se a Teia teve por um lado, uma dimensão de celebração dos rituais de identidade, encontro de expressões e expressividades, desfiles de etnias, sotaques, gestos e modos que em festa exaltavam um multifacetado humanismo universal; por outro, teve uma dimensão de revolução, pois as mudanças na dinâmica social que a atuação destas entidades esta provocando em suas comunidades foram impulsionadas através de contatos e reflexões que transformam a Bienal num lugar de conhecimento e do reconhecimento. (Ferreira, 2007, p. 10)

Pode-se dizer que a primeira TEIA foi também a primeira iniciativa de fomento da Rede Cultura Viva. Até então, poucos, para não dizer quase raros,

Pontos de Cultura se conheciam. No encontro da Bienal, tiveram a oportunidade de se aproximar, conhecer e realizar trocas. Na programação do encontro havia seminários, oficinas, espetáculos das mais diferentes linguagens e, à noite, sempre *shows* com a participação de artistas consagrados. A primeira edição da TEIA foi financiada pela Petrobras e realizada por uma empresa de produção cultural. Mais de 5.000 pessoas circularam no encontro.

No ano de 2007, a coordenação da Secretaria, ainda denominada Secretaria de Programa e Projetos Culturais – SPPC sente necessidade de iniciar a proposta de Gestão Compartilhada do Programa “Cultura Viva”. Isto significava a construção de uma nova relação de diálogo com os Pontos de Cultura para, todos juntos, governo e sociedade civil, buscarem alternativas de melhor desenvolvimento do Programa “Cultura Viva” como um todo.

- *Encontros Regionais dos Pontos de Cultura- Teia Regional*

Nesse sentido, inicia-se um debate interno nesta Secretaria para implementar Fóruns Regionais de Pontos de Cultura. A partir de um percentual de números de Pontos conveniados por regiões, os Pontos de Cultura organizados em Fóruns elegeriam representantes para que, no IIº Encontro Nacional dos Pontos de Cultura – a II TEIA, fosse possível realizar o Iº Fórum Nacional dos Pontos de Cultura -FNPC. Durante o ano, as Representações Regionais do MinC, junto com os Pontos de Cultura e a SPPC, realizaram os encontros regionais que demandaram os primeiros representantes estaduais e regionais dos Pontos de Cultura. Estes Fóruns Regionais não tinham apenas um caráter político, foi também a primeira oportunidade de trocas e intercâmbios reais de experiências e tecnologias scioculturais. Como uma mini-TEIA, nesses encontros se realizam exposições, oficinas, debates, e apresentações. Pode-se dizer que é a partir da realização deste primeiro Fórum regional que se efetivam, mais tarde, o que vem sendo chamado, dependendo da abrangência, de TEIA Regional ou Estadual. As TEIAS Regionais ou Estaduais já se efetivaram no Programa, e desde então vêm recebendo um tipo de auxílio da SPPC para a sua realização.

- *A Região Sul*

Diferentemente das outras regiões, a Região Sul inicia um processo de constituição de seu Fórum, antes das iniciativas fomentadas pela Secretaria. Este processo parte da iniciativa de alguns Pontos de Cultura que, ao participarem do Fórum Mundial da Cultura, na cidade do Rio de Janeiro, em novembro de 2006, se encontram com outros Pontos de Cultura em atividades organizadas pelos Pontos e para os Pontos de Cultura. Nestas atividades, os Pontos do Sul conhecem a experiência dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro, que já haviam constituído o seu Fórum. O Fórum dos Pontos do Estado do Rio de Janeiro foi organizado, não ainda, na estrutura e na proposta apontada pela Secretaria no ano de 2007, porém, como um grupo de discussão de rede virtual e de pequenas parcerias de trocas entre os Pontos cariocas, que, aí sim, se fortalecia para ser, naquelas primeiras vivências de Fórum, um instrumento político de mobilização e de articulação de ação e política cultural.

Inspirados na experiência dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro, um grupo de agentes culturais dos Pontos de Cultura da Região Sul retornou do Fórum Mundial de Cultura disposto a criar uma mobilização entre os Pontos dos três Estados, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, a fim de constituírem o Fórum Regional dos Pontos de Cultura da Região Sul. Assim, na primeira oportunidade buscou-se junto com a Representação Regional do Ministério da Cultura possibilidades de articulação para a formação desta mobilização dos Pontos da Região Sul.

A oportunidade foi apresentada basicamente pela articulação de dois Pontos de Cultura do Rio Grande do Sul, que se encontram na metade sul do estado, o Ponto de Cultura Chibarro, da cidade de Pelotas, e o Ponto de Cultura Musicarte, da cidade de São Lourenço. Este último recém-conveniado naquele momento, e tendo como instituição proponente do Ponto de Cultura a própria prefeitura, propôs de realizar o Iº Encontro de Trocas Culturais na cidade de São Lourenço e, junto com esta atividade, o Iº Encontro do Fórum dos Pontos de Cultura na Região Sul. Nesta atividade do Iº Encontro de Trocas Culturais, a

Prefeitura de São Lourenço aproveitaria a oportunidade para também inaugurar o seu Ponto de Cultura.

Ao mesmo tempo, o Pontão de Cultura do Centro de Teatro do Oprimido-CTO,⁹⁴ do Rio de Janeiro, tinha como proposta, já demandada num encontro anterior realizado em fevereiro na cidade de Porto Alegre junto com os Pontos de Cultura da Região Sul, realizar em março o Iº Encontro de Formação na Técnica do Teatro Fórum. Assim, em parceria com Representação Regional, com a SPPC, com os Pontos de Cultura Chibarro e Musicarte, foi construída uma articulação, na qual os Pontos de Cultura da Região Sul participariam da formação na Técnica do Teatro Fórum durante o período de uma semana; e, após esta atividade, iriam todos para a cidade de São Lourenço, para participar dos Iº Encontro de Trocas Culturais e Iº Encontro do Fórum dos Pontos de Cultura.

A SPPC viu, nesta articulação, a possibilidade de, nesta atividade, realizar aquilo que já se discutia internamente na Secretaria: a formação do Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul. A proposta é que saíssem desta atividade os delegados que participariam em setembro do mesmo ano de 2007, em Belo Horizonte - MG, do Encontro de Organização do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, que se realizaria em novembro, na mesma cidade dentro do TEIA- Encontro Nacional dos Pontos de Cultura. Assim, entre diversas atividades que ocorreriam na TEIA, como Mostras Culturais dos Pontos de Cultura, de outros artistas, seminários, exposições, feiras, oficinas e encontros das redes e ações do Programa, também aconteceria o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura.

Pode se dizer que, num somatório de intenções e articulações, em março de 2007, entre os dias 02 a 06, foi realizado o Iº Encontro de Formação em Teatro Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul. E entre os dias 07 a 09, o Iº

⁹⁴ O Pontão de Cultura do Centro do Teatro do Oprimido – CTO tem uma característica diferente dos Pontões Regionais, como o FOCU e o Minuano. Sua abrangência na socialização de sua tecnologia social é de território nacional. O método do Teatro Fórum oferecido por este Pontão é de um teatro participativo. A partir de um tema-gerador que tem uma problemática, é desenvolvida a peça de teatro, mas o fim dela de fato não existe, existem possibilidades para resolver aquela situação que deve ser a do público-ator (definição de Augusto Boal – Criador do Teatro do Oprimido). Por isso, o nome de fórum, porque através das várias participações vai se questionando e ampliando o debate para o tema-gerador/problema.

Encontro de Trocas Culturais e o Iº Encontro do Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul. O Iº Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul foi um protagonismo dos Pontos de Cultura da Região. O objetivo do Fórum dos Pontos era para os seus idealizadores um marco inicial de aproximação e da formação da Rede Cultura Viva da Região Sul. Basicamente, foi neste Fórum que se aproximam de fato os Pontos de Cultura de todos os estados da região. Antes, embora houvesse já uma pequena articulação entre os Pontos, esta acontecia mais localmente, e articulada a encaminhamentos junto a Regional e a SPPC. A possibilidade da realização do Iº Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul ampliava, também, a possibilidade de encontro de Pontos de um mesmo Estado, a pensar a sua articulação regional/local, já que havia alguns Pontos de Cultura que nem conheciam outros Pontos do mesmo Estado.

Pela porcentagem de Pontos conveniados indicada pela SPPC – 10% do número de Pontos conveniados–, a Região Sul tinha a possibilidade de ter seis representantes com suplência para a organização do seu Fórum. Assim, a metodologia para construir esta indicação foi muito simples: foi decidido que cada Estado da Região indicaria dois representantes. Os Pontos de Cultura de cada Estado se reuniram e entraram num consenso entre eles. Os representantes indicados neste primeiro Fórum dos Pontos de Cultura da Região Sul foram: do estado do Paraná a Rede da Cidadania - 11 Pontos de Cultura – Londrina e Ponto de Cultura Malha Cultural e Cidadania – Cambe, de Santa Catarina os Pontos Ponto de Cultura Anima Bonecos – Rio do Sul e Ponto de Cultura Semente Cultural – Florianópolis, do Rio Grande do Sul o Ponto de Cultura Biblioteca do Fórum Social Mundial – Porto Alegre e Ponto de Cultura Chibarro de Pelotas.

Em agosto de 2007, no SESC Venda Nova de Belo Horizonte, foi organizado o Iº Encontro dos Representantes Estaduais dos Pontos de Cultura, a fim de construir o Iº Fórum Nacional dos Pontos de Cultura- FNPC e criar uma comissão organizadora para isto. Uma equipe do Instituto Paulo Freire foi mediadora do processo de organização e constituição do FNPC.

Os representantes regionais participaram do FNPC. O objetivo deste encontro era de eleger, a partir dos representantes de todos os fóruns regionais, uma comissão para a organização do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, que aconteceria em novembro no TEIA. Esta comissão, conforme os resultados deste encontro ficou composta por 01 representante de cada região, totalizando 05 representantes regionais e mais 04 representantes de Pontos. Ao todo, 09 representantes formaram a Comissão de Organização do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura. Para a indicação de cada representante regional, abriu-se um espaço para as regiões organizarem sua indicação. No caso da Região Sul, a escolha do representante para a Comissão de Organização do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura se deu novamente no consenso: entre os seis representantes qual deles teria mais disponibilidade de tempo para articular, viajar, participar de reuniões, construir materiais, mobilizar os Pontos etc. O Ponto indicado então da Região Sul foi o da Biblioteca do Fórum Social Mundial de Porto Alegre.

No mesmo ano, entre os dias 07 e 11 de novembro de 2007, ocorreu o IIº TEIA com o título “*Tudo de Todos*”, na mesma cidade de Belo Horizonte. Cerca de 100 mil pessoas participaram das diferentes atividades da TEIA, que se efetivou de forma mais descentralizada nos diversos espaços culturais da capital mineira. Na diversa programação de oficinas, seminários nacionais e internacionais, mostras, laboratórios, e outros, artistas e palestrantes consagrados, como Ariano Suassuna– que deu sua Aula Espetáculo da Cultura Brasileira–, estiveram presentes. Um destaque dentro desta segunda TEIA foi o fato de o Ministério da Cultura realizar o seu tradicional evento, a Ordem do Mérito Cultural. Foi com certeza uma das primeiras oportunidades de os Pontos de Cultura estarem junto a um Presidente da República num evento cultural.⁹⁵

Os debates do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura foram intensos. Cerca de 40 delegados da Região Sul participaram deste Encontro Nacional. Cada Ponto de Cultura tinha o direito de participar da TEIA com um delegado e

⁹⁵ Sugere-se entrar no site www.teia2007.com.br, para conhecer a programação e a dimensão do encontro.

um acompanhante. Os custos com passagem, alimentação e hospedagem ficaram sob a responsabilidade do Ministério da Cultura, parceiros institucionais. Parte do IIº Encontro Nacional dos Pontos de Cultura, IIº TEIA, foi financiada pela PETROBRAS e outras grandes empresas por intermédio da Lei Rouanet. A IIº TEIA foi organizada por uma produtora cultural, o Instituto Pensarte.

É a partir deste Fórum que se estrutura na plenária final a nova estrutura de representatividade dos Pontos de Cultura: a representatividade não é mais por região, e sim por Estado. No mesmo dia da plenária final, houve um espaço para os Pontos se organizarem rapidamente em reuniões estaduais e indicarem seus representantes. Nem todos os Pontos por estado decidiram ali, naquele momento o seu representante. Alguns estados preferiram, após o retorno da TEIA, se organizar localmente e discutir melhor esta representatividade. A plenária foi realizada no último dia do evento, e muitos representantes de Pontos de Cultura já estavam embarcando, realizando o retorno para as suas cidades.

Em relação à Região Sul, os Pontos do Estado do Rio Grande do Sul elegeram, ali mesmo no momento dado pela plenária, o seu representante, o sr. Paulo Tavares, do Ponto de Cultura da TV OVO e do novo Pontão de Cultura FOCU- cidade de Santa Maria. Os Estados do Paraná e Santa Catarina realizaram uma discussão na lista de *e-mails* estadual dos Pontos, e na lista houve candidatos e votação. Assim, o representante do Fórum dos Pontos de Santa Catarina, na época, foi José Severino, do Ponto de Cultura Memória e Identidade da Prefeitura Municipal de Itajaí; e Darlene. Kopinski foi a Representante do Fórum dos Pontos de Cultura do Estado do Paraná. Darlene é do Ponto de Cultura CEPIAC, da cidade de Londrina.

O diferencial importante da IIº TEIA foi a realização do Iº FNPC. Para os idealizadores do Programa, a constituição do Fórum dos Pontos de Cultura significava o exercício e um passo adiante no processo do empoderamento dos Pontos de Cultura. A intenção do Programa era, também, passar cada vez mais a gestão da TEIA para os próprios Pontos de Cultura. Na plenária foi indicado o

Ponto Invenção Brasileira, de Brasília, para ser a instituição âncora proponente da TEIA de 2008.

Na carta final do Iº Fórum Nacional de Pontos de Cultura vê-se registrado o reconhecimento dos Pontos de Cultura ao Programa, apontando que este “é fruto do reconhecimento por um governo democrático das lutas e conquistas históricas do movimento cultural popular”. E “tem beneficiado de forma inédita comunidades, municípios, diversos segmentos da sociedade antes excluídos e anteriormente não considerados produtores de cultura”.⁹⁶

No documento ainda registra-se a solidariedade dos Pontos de Cultura em relação às dificuldades na implementação do Programa, no que diz respeito aos enfrentamentos dos entraves burocráticos e legais, entendendo que estes últimos sempre estiveram a serviço das classes dominantes. Reforçam a necessidade de se construir de fato uma política de Estado, com a participação e o controle da sociedade civil. E, reconhecendo o Programa como um marco na história cultural brasileira, parecem compreender os Pontos de Cultura enquanto movimento social em processo de organização. Ademais, entendem que eles mesmos devem assumir de forma protagônica a luta por sua continuidade. Para avançar neste caminho, apontaram como demandas do resultado deste Iº Fórum, onze pontos, a seguir:

- 1) Aprovação da PEC 150/2003, que trata da vinculação da receita da União em 2%, dos Estados em 1.5% e nos Municípios em 1%, para a Cultura;
- 2) Garantir a sustentabilidade do Programa Cultura Viva no PPA 2008-2011 descontinuação das verbas de 2007;
- 3) A necessidade de construção a partir do debate com a sociedade de um novo marco regulatório e uma nova legislação que contemple as especificidades socioculturais do Programa Cultura Viva;

⁹⁶ [HTTP: /forumPontosdecultura.blogspot.com/](http://forumPontosdecultura.blogspot.com/) acesso 10 de junho- 2010.

- 4) Democratização dos meios de comunicação através da criação de uma legislação específica, a partir do debate com a sociedade que efetivamente garanta acesso das organizações socioculturais às tecnologias de Rádio, TV, Internet e outras;
- 5) Liberação do FUST (Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações) de forma descentralizada e horizontal para ser usado na Cultura Digital garantindo, dentre outras, o acesso à banda larga e/ou antena GESAC e novas tecnologias utilizando software livre;
- 6) Criação de um programa específico para a juventude que seja gerido diretamente pelos Pontos de Cultura sobre supervisão direta do MINC com ampliação e adequação de critérios para as suas diferentes demandas e especificidades;
- 7) Garantia de estrutura física, humana e tecnológica para a SPPC para atender a diversidade e a complexidade de demandas do Programa;
- 8) Maior articulação entre os Ministérios e Secretarias acolhendo de maneira transversal a cultura como fundamental na transformação da sociedade;
- 9) Fortalecer a diversidade do Programa Cultura Viva na perspectiva de gênero, etnia, classe social, orientação sexual e geracional;
- 10) Ampliar as parcerias com os municípios e Estados garantindo a concepção do Programa Cultura Viva na sua implementação.
- 11) Que o Programa Cultura Viva consiga garantir, nos próximos governos, sua permanência como política pública democrática.

Durante o ano de 2008, o Programa “Cultura Viva” apoiou os Encontros Regionais dos Pontos de Cultura e os encontros das diferentes redes que surgem no Programa a partir das ações deste. Em cada regional, foi organizado um

documento que serviria de base para o IIº Fórum Nacional de Pontos de Cultura, que ocorreu com a presença de 600 delegados. O Fórum ocorreu na IIIª TEIA, entre os dias 12 a 16 de novembro de 2008, na Capital Federal brasileira.

Com o título, “*Iguais na Diferença*”, a IIIª Edição da TEIA fez uma homenagem aos 60 anos da Luta pelos Direitos Humanos. No mesmo formato das TEIAs anteriores, com *shows*, oficinas, seminários, mostras artísticas e outros; pode-se dizer que nesta edição, os Pontos de Cultura tiveram maior participação na organização, em virtude da efetivação de uma Comissão Nacional de Pontos de Cultura, que estava à frente da realização do Encontro como um todo, junto com o Ponto de Cultura Invenção Brasileira. No dia 15 de novembro, foi realizado um cortejo cultural na Esplanada dos Ministérios, como um ato simbólico à Proclamação da República. O cortejo chamou-se “Re-Proclamação a República da Cultura”, e mobilizou todos os participantes.

O IIº Fórum dos Pontos de Cultura promoveu um debate mais intenso junto aos Pontos de Cultura nesta segunda edição. Os representantes da Região Sul para a Comissão Nacional dos Pontos de Cultura foram: José Severino, do Ponto Memória e Identidade de Itajaí, representando o Estado de Santa Catarina; Ricardo Oliveira, do Pontão Minuano de Porto Alegre, representando o Estado do Rio Grande do Sul; e Darlene Kropinski, do CEPIAC da cidade de Londrina, representando o Estado do Paraná. Foram organizados 24 Grupos de Trabalho temáticos, onde se discutiram temas transversais relacionados às diversas áreas de atuação dos Pontos de Cultura, como: legislação; culturas populares e patrimônio imaterial; matriz africana; cultura digital; juventude; artes cênicas; audiovisual; sustentabilidade; articulação em rede, entre outros. O IIº Fórum saiu com um resultado de 125 resoluções específicas, conforme as áreas de atuação, e 90 resoluções gerais sobre políticas públicas para a cultura. Ao olhar o documento final, a Carta do II Fórum Nacional dos Pontos de Cultura,⁹⁷ verifica-se que:

⁹⁷ Destaca-se que não é objetivo desta tese aprofundar as questões do Programa Cultura Viva como um todo, e sim descrevê-lo para ser compreendido. Neste sentido, não foram aqui estudadas e aprofundadas todas as resoluções apresentadas nos Fóruns dos Pontos de Cultura. A apresentação somente das cartas finais encaminhadas para os Ministros servem

- O apoio dos Pontos de Cultura junto ao MinC para a aprovação da PEC 150 e o incentivo à participação da juventude em políticas públicas de cultura, continuaram sendo uma bandeira de luta no IIº Fórum.
- Pode-se dizer que, em relação as outras solicitações, já apresentadas no Iº Fórum [itens 8), 10) e 11)], foram contempladas a partir deste segundo documento, na solicitação e o apoio da garantia da inclusão do Programa “Cultura Viva” no Plano Nacional de Cultura-PNC e na regulamentação e implementação do Sistema Nacional de Cultura-SNC.
- Reconhecendo o avanço das Políticas Públicas Culturais do País e confiando “na sinergia de propósitos entre as resoluções do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura e as prioridades do MINC”, a seguir, encontram-se as diretrizes gerais da Carta do IIº Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, encaminhada para o então o Ministro da Cultura, Juca Ferreira:

(a) Garantia da permanência dos Pontos de Cultura como política de Estado, com dotação orçamentária prevista em dispositivo legal, mecanismos públicos de controle e gestão compartilhada com a sociedade civil;

(b) Aprovação da PEC 236, que pretende acrescentar a cultura como direito social no Capítulo II, artigo 6º da Constituição Federal;

(c) Aprovação da PEC 150 que vincula 2% do Orçamento Federal, 1,5% do Orçamento Estadual, 1% do Orçamento dos Municípios para a Cultura;

(d) Garantia da Inclusão do Programa Cultura Viva no Plano Nacional de Cultura;

(e) Regulamentação e implantação do Sistema Nacional de Cultura em todos os níveis da federação com definição de suas atribuições, e ampla participação da sociedade;

(f) Revisão da legislação que rege os convênios entre a sociedade civil e o Estado, garantindo transparência, funcionalidade, e agilidade nos processos administrativos, regulamentando a transferência de recursos públicos para ações da sociedade civil com finalidades sociais e culturais;

(g) Reconhecimento pelo Estado brasileiro dos saberes e fazeres dos mestres e Griôs de tradição oral e da cultura popular, com a criação de

aqui mais como um panorama ilustrativo do processo dos Fóruns e das demandas dos Pontos de Cultura. <http://forumPontosdecultura.blogspot.com/2008/01/carta-da-comisso-nacional-de-pontos-de.html>

mecanismos permanentes de apoio e incentivo às redes de transmissão oral e seus vínculos com a educação formal, bem como suas práticas nos diversos grupos étnico-culturais que formam o povo brasileiro;

(h) Incentivo à participação da juventude nas políticas públicas de cultura, através do estímulo ao envolvimento da juventude em programas de formação, criação e atuação comunitária em atividades culturais, artísticas e de comunicação.

Com cerca de 2.500 Pontos de Cultura, 1.750 delegados e mais de 3.500 participantes, o IVº Encontro Nacional dos Pontos de Cultura – TEIA “*Tambores Digitais*”, ocorreu entre 25 a 31 de março de 2010, na cidade de Fortaleza. O título “*Tambores Digitais*” foi uma referência à fala do Mestre da Casa de Cultura Tainã, Ponto de Cultura de Campinas, que compara o instrumento usado como forma de comunicação entre as tribos à Internet: “Hoje em dia a cultura digital, com a Internet e a vida em rede, multiplicaram e ampliaram o som e o número de tambores das nossas tribos. Os Tambores Digitais dos Pontos de Cultura irão se encontrar no Cortejo da Cidadania, formando o primeiro Encontro de Tambores da Teia”⁹⁸.

O cortejo, característico das TEIAs, nesta edição, chamou-se “*Cortejo da Abolição da Cultura – Pela Cultura Livre!*”, que reuniu vários grupos artísticos de todo o País. O nome Abolição da Cultura é uma homenagem ao Ceará, que deu fim à escravidão quatro anos antes da Lei Áurea, e celebrava, 126 anos da abolição da escravatura.

Acompanhando alguns depoimentos desta última TEIA, na “*livestream.com*”, onde foi confeccionando um registro audiovisual do encontro, de forma colaborativa,⁹⁹ verifica-se que nos depoimentos de representantes de Pontos de Cultura sobre a TEIA, encontra-se a compreensão de que o Encontro Nacional de Pontos de Cultura é o ponto alto de tudo o que é feito, como Ponto de Cultura.¹⁰⁰ O TEIA “é um encontro de articulação dos Pontos de Cultura das

⁹⁸ <http://culturadigital.br/teia2010/>.

⁹⁹ Cerca de 70% dos Pontos de Cultura atuam no campo do audiovisual. Tem sido uma prática do Programa Cultura Viva, fomentar registros colaborativos, ou seja, o vídeo total é confeccionado por várias edições de grupos diferentes ligados aos Pontos de Cultura e outros parceiros do Programa .

¹⁰⁰ <http://culturadigital.br/teia2010/> - acesso agosto de 2010.

instituições, que é a pulsão a cultura no Brasil. É também “um momento importantíssimo para construir e fortalecer uma rede nacional de ações na área de cultura”. Para muitos, o TEIA representa o momento de argumentação a respeito da cultura como meio de transformação. É o espaço de publicização da diversidade cultural, integração, aprendizado e contribuição, já que “cada um vai passando pro outro um pouco daquilo que sabe”; e deve ser, principalmente, o momento para aproveitar para se articular, ver como os Pontos podem costurar tudo isso que vem sendo feito. A TEIA “representa a efetivação da explosão cultural que aconteceu nos últimos anos no Brasil”, é a [...] “coroação, do trabalho artístico, cultural, político, deste movimento de Pontos de Cultura, a Teia é então a coroação de toda essa luta da gente”.¹⁰¹

Conforme os registros no *site* do TEIA 2010, (<http://culturadigital.br/teia2010/>), no documento da carta de orientação de chegada para o IIIº Fórum Nacional de Pontos de Cultura, verifica-se que este é para os Pontos, “a expressão legítima e organizada deste movimento da cultura brasileira, que apresenta para o conjunto da sociedade sua produção artística, pautas políticas, práticas pedagógicas, manifestações e expressões culturais”. No documento, a comissão de organização do Fórum considera-o decisivo, e reafirma mais uma vez, que o Fórum seja instrumento de garantia que este processo construído até então como política pública de cultura deste governo, seja reconhecido como Política de Estado. Mais uma vez destaca-se que o Programa “Cultura Viva” deva ser incorporado ao Sistema Nacional de Cultura e “amparado em dispositivos legais que qualifiquem a gestão compartilhada de Políticas Públicas, como a proposta de construção da Lei Cultura Viva”. Os objetivos apresentados pela Comissão neste último Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, no governo Lula, são:

- Elaboração de propostas de Políticas Públicas de Estado para a Cultura no Brasil, em especial no que se refere aos Pontos de Cultura, ao Programa Cultura Viva e ao Plano Nacional de Cultura;
- Proposição de novos marcos legais que afirmem a cultura como direito de cidadania e dever do Estado, reconhecendo a autonomia e o

¹⁰¹ Não foi citado nomes dos depoimentos porque no registro do vídeo também não aparecem. Assim, fica a sugestão de visitar o site <http://culturadigital.br/teia2010/>

protagonismo cultural do povo brasileiro, como a Proposta da Lei Cultura Viva;

- Articulação e fortalecimento dos fóruns e redes estaduais de Pontos de Cultura;
- Articulação e fortalecimento dos fóruns e redes dos Grupos Temáticos dos Pontos de Cultura;
- Fortalecimento de ações transversais em rede entre Pontos de Cultura de todo o país;
- Diálogo sobre os desafios institucionais da gestão compartilhada das Políticas Públicas de Cultura entre o Estado e a sociedade civil;
- Eleição da nova CNPdc e construção de uma pauta política e de uma agenda de ações do movimento nacional dos Pontos de Cultura para o ano de 2010/2011.

Esta última edição do FNPC foi dividida em dois Grupos de Trabalho, os estaduais e os temáticos. Essa estrutura, segundo a organização,

foi construída para fortalecer as redes nacionais que articulam os pontos de cultura nas mais diversas formas de organização, expressão simbólica, atuação sócio-política e linguagens artísticas; buscando fortalecer a organização dos pontos em rede para além dos Fóruns e Redes estaduais/regionais (<http://culturadigital.br/teia2010/>)

Os grupos temáticos do IIIº Fórum Nacional dos Pontos de Cultura foram:

- Ação Griô;
- Artes Cênicas;
- Audiovisual;
- Criança e Adolescente;
- Cultura de Paz;
- Cultura Digital;
- Economia Solidária;
- Escola Viva;
- Estudantes;
- Gênero;
- Grupo Amazônico;
- Hip Hop;
- Juventude;
- Legislação;
- LGBT;
- Livro, Leitura e Literatura;
- Matriz Africana;
- Música;
- Patrimônio Imaterial, Culturas Tradicionais e Indígenas;
- Patrimônio Material;
- Pontões e articulação da rede;
- Rádios Comunitárias;
- Rede da Terra;
- Ribeirinhos; e
- Sustentabilidade

Curioso é o fato de até agora não haver nenhuma publicação do documento final da Plenária do Conselho Nacional dos Pontos de Cultura, desta última TEIA. O que se pode ver pelo *site*¹⁰² é que entre as demandas finais estão a pauta da ‘Sustentabilidade’ dos Pontos de Cultura; a ampliação da regionalização dos editais; e a criação de mecanismos para a comunicação e potencialização em rede. Esta última demanda ao Estado o seu apoio na circulação entre os Pontos de Cultura, formação dos seus gestores e dos gestores de políticas culturais.

Os representantes da Região Sul, se mantiveram os mesmos até a organização da IV° TEIA e do III° Fórum Nacional dos Pontos de Cultura. Beto Severino, de Santa Catarina, foi substituído por Adriana Niehues, do Ponto de Cultura TV Floripa, no meio do processo, em razão da mudança de Estado do representante até então. Foi nesta última TEIA que elegeram novas representatividades estaduais. A configuração ficou: Érico Massoli, do Pontão de Kuai Tema de Curitiba, do coletivo “Soy louco por ti”, do Estado do Paraná; Denilson Machado, do Ponto de Cultura Baiacu de Alguém de Florianópolis, de Santa Catarina; e Marly Cuesta, do Ponto de Cultura Voluntário, da cidade de Porto Alegre, representando o Rio Grande do Sul.

É interessante ver o fenômeno “Marly Cuesta”. Marly e sua entidade nunca foram selecionadas nos editais de Ponto de Cultura, mas sempre se fizeram presente em todas as atividades dos Pontos de Cultura e do Programa. Valorizando a importância do Programa enquanto política pública, Marly sempre se colocou muito próxima deste, atuando como Ponto de Cultura “Voluntário”, como sempre justificou. O Ponto de Cultura “Voluntário” de Marly se caracteriza como uma atuação dela, sempre fomentadora da Rede Cultura Viva. Marly é colaboradora do Programa, e entende que mesmo não sendo Ponto de Cultura, o importante é participar da nova política cultural de algum modo. Marly tanto atuou, incentivou e participou de forma horizontal junto ao Programa e aos Pontos de

¹⁰² <http://culturadigital.br/teia2010/2010/03/30/representantes-da-comissao-nacional-de-pontos-de-cultura-apresentam-propostas-no-3%C2%BA-dia-do-fnpc/>

Cultura, que parece ter recebido seu reconhecimento destes: na última eleição de representantes, ela se torna a Representante dos Pontos de Cultura no Rio Grande do Sul.

5.1.4. Sustentabilidade, Articulação e Mobilização: Editais de Premiação e Intercâmbios

Uma outra ação do Programa, que se inicia mais no terceiro ano, são editais de premiação, articulação e intercâmbios. Os editais de premiação servem ao Programa para mapear as iniciativas que vêm ocorrendo no Brasil, e que até então eram basicamente desconhecida do MinC. Exemplos deste tipo de edital são o primeiro Edital do Escola Viva e o Edital Cultura e Saúde. O primeiro serviu para mapear ações que vêm dialogando com as práticas culturais comunitárias e a escola. O edital de Cultura e Saúde serviu para mapear as iniciativas culturais que dialogam nestes dois campos de saber.

Nessa perspectiva de editais de premiação, há aqueles específicos para os Pontos de Cultura. O objetivo é tanto fomentar novos diálogos como também promover continuidade e sustentabilidade de algumas ações dos próprios Pontos. Estes editais mais direcionados aos Pontos de Cultura surgem a partir da percepção, durante o desenvolvimento do Programa, de novas necessidades e demandas dos Pontos de Cultura. Entre eles, podem-se destacar aqui os seguintes Editais de Premiação:

- “Tuxáua”;
- “Asas”;
- “Interações Estéticas”;
- “Pontos de Valor”;
- “Pontos de Midia Livre”; e
- “Bolsa de Intercâmbio Ponto a Ponto”, entre outros.

O Edital de Premiação “Tuxáua” tem como proposta premiar iniciativas

que apresentem propostas de articulação e mobilização em rede entre Pontos de Cultura. Tuxáua é uma expressão utilizada por algumas etnias indígenas, mais ligadas ao Centro-Oeste e Norte, que se remete a um articulador e mobilizador das comunidades.

O Prêmio “Asas” tem como proposta apoiar iniciativas de Pontos de Cultura que apresentem melhores práticas de implementação e execução de seus projetos, contribuindo para a divulgação dos meios mais efetivos de promoção do desenvolvimento autônomo de suas atividades e o avanço do processo cultural da rede de Pontos.

O edital de Premiação “Interações Estéticas” é uma parceria da SCC com a Fundação Nacional de Artes-FUNARTE, uma autarquia do Ministério da Cultura. O objetivo do edital é promover residências artísticas em Pontos de Cultura. O programa oferece a artistas de diversos segmentos artístico culturais a chance de desenvolver um trabalho integrado a ações dos Pontos de Cultura de todo o país.

Para aqueles que estão mais diretamente envolvidos com o Programa ‘Cultura Viva’, como gestores públicos e de Pontos de Cultura, entre outros, sabe-se que este apresenta uma série de dificuldades na sua implementação, ao mesmo tempo em que é muito favorável a uma política pública de cultura. A pesquisa do Instituto de Pesquisa e Economia Aplicada – IPEA da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, realizada em 2007, com cerca dos 550 Pontos de Cultura conveniados, e balizando os dados a partir de 390 questionários, apresenta e oficializa dificuldades e pontos favoráveis do Programa.

Uma das fragilidades do Programa, apontado desde o início, em reuniões internas ou junto aos Pontos de Cultura, é o mecanismo de convênio, o Fundo Nacional de Cultura-FNC. O FNC exige uma contrapartida de 20% dos conveniados, além de uma série de procedimentos burocráticos no processo de prestação de contas, entre outros. Como a SCC tem insuficiência de quadro de pessoal na equipe da Secretaria, já que muitos são terceirizados e a rotatividade

é grande, o que dificulta a ritualização de procedimentos e o processo de qualificação destes.

Os Pontos de Cultura, em sua grande maioria, são instituições da sociedade civil com baixo nível de institucionalização/organização, enfrentando também, para a firmação do convênio, um mecanismo tão rígido quanto ao formato da proposta do Programa, que a ação concreta do Ponto em sua localidade fica prejudicada, principalmente, porque o resultado de todas estas fragilidades se concretiza no atraso do repasse do recurso. É, pois, nesse sentido que as solicitações dos Fóruns dos Pontos de Cultura, de desburocratização do processo de convênios, e os convênios do MinC junto às Secretarias estaduais e municipais, vêm facilitar a emancipação do processo da implementação do Programa.

Entre vários pontos favoráveis apresentados pelo IPEIA, vale registrar que o Programa “Cultura Viva” tem legitimidade entre os agentes culturais, porque, além de priorizar, por parte do governo, a emergência de novos atores no campo da cultura, promove o surgimento de novas oportunidades às instituições, comunidades participantes. Isto se dá, conforme o resultado da pesquisa, porque o Programa potencializa o aparecimento de novas tecnologias e fomenta novas redes, onde as trocas de experiências, a comunicação e novas soluções colaboram e incentivam para circulação, qualificação e ampliação, destas iniciativas culturais locais.

Segundo os dados do IPEIA, o número de pessoas beneficiadas pelo programa, diretamente atendidas, chega a 87 mil, 59 mil da própria comunidade, e atendidas indiretamente 896 mil pessoas (IPEIA, 2009, p. 649). Ainda que sem estes dados, o Programa se tornou fonte de interesse de pesquisa acadêmica, de intercâmbios internacionais e modelo de aplicabilidade para políticas culturais no exterior.

5.1.5 Tecnologia Social e Política Pública em Construção: Programa “Cultura Viva”- Modelo de Política Cultural no Exterior

O processo de internacionalização do Programa “Cultura Viva” surge, inicialmente, com a tentativa de implementar Pontos de Cultura no exterior. As duas primeiras experiências-piloto, uma na França e outra nos Estados Unidos foram inviabilizadas pela dificuldade de remessa de recursos para o exterior, em função de nossa legislação. Mas o interesse pelo Programa fora do Brasil veio por meio de governos, políticas acadêmicas e entidades da sociedade civil, ligados às políticas culturais.

O primeiro país a adotar o modelo dos Pontos de Cultura foi a Itália. O projeto italiano chama-se *Officine dell'Arte*, é uma iniciativa da Câmara dos Deputados e da Administração da região do Lazio, cidade de Roma, e foi lançado em julho de 2006, com a presença do Ministro da Cultura, o então Ministro Gilberto Gil.

Officine Dell'Arte opera com oficinas de arte e cultura multimídia destinadas ao público jovem, em áreas urbanas deterioradas, como forma de desenvolvimento social e territorial. Por meio de uma parceria com a Universidade Romana La Sapienza, pesquisadores vieram ao Brasil conhecer a experiência dos Pontos de Cultura para levar à Itália.¹⁰³

A professora Candance Slater, coordenadora da cátedra Cultura e Literatura Brasileira, da Universidade de Berkeley, vem realizando junto com o Programa “Cultura Viva” intercâmbios culturais, entre seus universitários e as experiências de Pontos de Cultura do Ceará. Para a professora, a experiência dos Pontos de Cultura é para os seus alunos uma possibilidade de conhecerem a realidade concreta de ações, e poderem dialogar com aquilo que encontram na teoria, como uma forma de contraponto: “Os alunos vêm ao Brasil participar de alguma atividade dentro dos Pontos de Cultura e depois fazem um projeto falando

¹⁰³ (http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/ acessado em 12 de maio de 2010)

da experiência e vendo como as teorias, que são muito bonitas no papel, são executadas na realidade”.¹⁰⁴

Em julho de 2010, o Programa “Cultura Viva” abriu proposta de intercâmbio cultural junto às instituições britânicas, através da parceria com a ONG *People’s Palace Projects* – Queen Mary, London University – e o Departamento para Cultura, Mídia e Esporte da Grã-Bretanha.

A proposta de intercâmbio se encontra em sua segunda fase, e se concretiza no intercâmbio de representantes de Pontos de Cultura junto às instituições socioculturais do Reino Unido. Na primeira fase, 26 representantes de instituições culturais britânicas, entre gestores públicos, produtores culturais e artistas, estiveram no Brasil, participando de uma programação que incluiu a presença na TEIA Brasil 2010: *Tambores Digitais*, de 25 a 31 de março, em Fortaleza (CE), e na realização de residências artísticas e intercâmbio cultural de representantes de instituições culturais britânicas com Pontos de Cultura de todas as regiões do País durante o mês de abril.

Paul Heritage, que há cerca de 20 anos mantém convívio com a cultura brasileira, e é professor catedrático da Universidade de Londres e diretor artístico da ONG *People’s Palace Projects*, considera que o fundamental da proposta do Programa “Cultura Viva” é a capacidade de gerar fluxo e articular vários projetos dentro do País. Heritage, que teve a iniciativa de levar para Inglaterra, como proposta o modelo, denominou o projeto ‘Pontos de Contato’, e destacou que o mais interessante do Programa é a viabilidade de, com os recursos públicos, “apoiar energias populares de dentro pra fora”¹⁰⁵.

Para os gestores do Programa “Cultura Viva”

O projeto Pontos de Contato, produzido pela organização People’s Palace Projects (Queen Mary, Universidade de Londres), potencializa o processo de internacionalização da experiência dos Pontos de Cultura e

¹⁰⁴(http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/ acessado em 12 de maio de 2010).

¹⁰⁵ Idem

representa uma importante iniciativa no sentido de fortalecer laços de cooperação, colaboração e solidariedade entre os países. A proposta também contribui para que os Pontos de Cultura e o Programa Cultura Viva afirmem-se no contexto mundial enquanto experiência original e ousada de política pública desenvolvida em gestão compartilhada entre Estado e sociedade civil ¹⁰⁶.

Numa perspectiva diferente, encontra-se a parceria realizada entre o MinC e a Associação Afro- Brasileira de Dança, Cultura e Arte (ABRASA), com o objetivo de implementar o Ponto de Cultura Internacional Brasileiro na Áustria. O Ponto de Cultura recebe a chancela do MinC, mas não o recurso financeiro, que será proporcionado por parcerias locais.

Em setembro de 2009, foi realizada uma reunião de ministros da Ibero- América e da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa e do Caribe, e quinze nações assumiram a Declaração de São Paulo, na qual consta a decisão de submeterem à cúpula dos Chefes de Estado da Ibero- América uma proposta de criação de um programa nos moldes do “Cultura Viva”, nos 23 países da região.

O Parlamento do Mercosul (PARLASUL), também, apresentou interesse pela ação Pontos de Cultura. A senadora Marisa Serrano (PSDB/MS) propôs a disseminação do Projeto de Pontos de Cultura para todos os países do bloco econômico: “A iniciativa é um primeiro passo para a elaboração de uma legislação regional, que defina políticas articuladas entre os quatro países do bloco, com possibilidade de ampliação para todos os países associados”. ¹⁰⁷

¹⁰⁶ (http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/ acessado em 12 de maio de 2010).

¹⁰⁷ Idem

5.1.6 O Programa “Cultura Viva” como objeto acadêmico

O Programa “Cultura Viva”, também, despertou interesse para diversas pesquisas acadêmicas. Os gestores do Programa realizaram uma pesquisa e encontraram cerca de 20 pesquisadores no Brasil. Para construir uma aproximação entre o Programa, seus gestores, os Pontos de Cultura e os pesquisadores, realizou-se um seminário, em outubro de 2009, na Fundação Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro. O Seminário Programa “Cultura Viva” e Pontos de Cultura – Novos Objetos de Estudo, foi promovido pela Secretaria de Cidadania Cultura, pela Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB), e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir deste primeiro encontro, constituiu-se uma rede de pesquisadores do Programa.

Conforme observa Calabre (2009c, p.28), no Seminário foi visto que questões como: construção de novas formas de desenvolvimento local; possibilidade de implementação de políticas culturais inovadoras que propiciem gestões colaborativas e criem novos canais de relacionamento entre o Estado e a Sociedade; formação de jovens; experiência da cultura digital; autonomização local; arte digital; formação de comunidades em rede; participação social; preservação; e cultura popular, foram os temas mobilizadores para uma série de pesquisas nos campos da geografia; do turismo; da psicologia; educação; comunicação; do patrimônio; da administração, entre outros.

Expõe-se, a seguir, o olhar de algumas pesquisas sobre o Programa “Cultura Viva”, não apenas como uma forma de registrar o dispositivo que o Programa provocou no campo da academia, mas principalmente para apontar alguns registros e novos olhares sobre os diferentes fenômenos provocados pelo Programa. Os textos utilizados fazem parte da publicação *Programa “Cultura Viva” – Análises e Contribuições* (2009)¹⁰⁸, que serviu como um instrumento para

¹⁰⁸ Este material até a realização desta escrita da tese se caracterizava como um material interno

os debates e reflexões do Seminário Internacional do Programa “Cultura Viva” – Novos Mapas Conceituais, que foi realizado entre os dias 18 a 20 de novembro na cidade de Pirinópolis, o qual será comentado mais adiante.

Alba Lucia Marinho (2009, p. 30), do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), intitula sua pesquisa “*Pontos de Cultura e suas Tessituras*”. A abordagem de sua pesquisa se volta para as dimensões de análises de redes geográficas, de acordo com as propostas de estudos da geografia cultural que são compreendidas, segundo a autora, como um conjunto de localizações interconectadas tanto por ligações materiais quanto imateriais.

Estudando as redes, a pesquisadora observa que os conceitos do Programa ‘Cultura Viva’ voltam-se para a formação de uma rede geográfica social e cultural autônoma e geradoras de novos nós. E deixa em aberto para as reflexões do Seminário, qual o modelo de Teia que está se formando? Refletindo sobre os processos de estadualização do Programa, a autora ainda questiona: os integrantes ligados diretamente ao MinC formam uma rede social paralela e de nós mais sólidos do que aqueles ligados aos órgãos estaduais? Como garantir a horizontalidade desejada? E destaca que estas e outras questões são só possíveis nos dias atuais, já que a “cultura profunda que nutre os homens”, como sublinha a autora em Milton Santos, é a cultura tradicional e popular que estão tendo voz, neste período.

Deborah Rabello Lima (2009, p. 33), do Curso de Gestão Cultural da Universidade Federal Fluminense, apresenta como contribuição às reflexões do Seminário, a discussão: “O que vem primeiro? Autonomia, empoderamento, protagonismo ou ação em rede?”

Para a autora, estes conceitos são instrumentos importantes que corroboram com esta “re-armação de tessituras sociais”. Para além de uma ação governamental, destaca Lima, é preciso perceber o Programa como uma nova

forma de relacionamento com a política. Para a autora, autonomia, protagonismo, empoderamento e gestão em rede, também, devem ser percebidos como a

valorização da conversa e troca entre os diversos agentes, o reconhecimento de si no indivíduo que se apresenta, a percepção de sua centralidade no processo de construção ao Programa, o surgimento de uma solidariedade imaginária entre figuras distintas ou a possibilidade de balanceamento de energia, a troca de saberes. (2009, p.13)

Lima destaca que nenhum dos conceitos surge como um fato dado, ou um objetivo da política ou uma geração espontânea. Na verdade, são “resultados” que já se encontravam latentes, e são características que puderam e pode ser percebidas pela valorização de um “aprendizado em conjunto”¹⁰⁹.

Ester Marçal Fér busca, em sua pesquisa de Comunicação, pela Faculdade Cásper Líbero-SP (2009, p. 35), um diálogo conceitual com os conceitos freirianos e a cultura *hacker*, entre outros. Destaca Fér, no texto “Os Conceitos da Cultura Hacker na Rede de Pontos de Cultura” apresentado no Seminário, que a integração entre os conceitos freirianos de autonomia, protagonismo social e empoderamento e a cultura *hacker* é possível graças ao compromisso que os três conceitos possuem no processo de conscientização e libertação do indivíduo. Entre várias conclusões, a autora observa que os conceitos de Freire são encontrados na cultura *hacker* na comunicação em rede, nas práticas de produção colaborativa e na generosidade intelectual que se concretiza pelo compartilhar a informação.

“*Entre as fronteiras On/Off line*” foi o texto apresentado por Karina Cristina Sena Gomes (2009, p. 38), pós-graduanda de Comunicação pela Universidade Federal da Bahia–UFBA. O foco da pesquisa de Gomes está nas redes, e provoca o debate a partir do questionamento: o que marca ou caracteriza esse regime de circulação particular que as redes digitais possuem, e vêm trazendo, mais explicitamente à tona na contemporaneidade, e que envolve a

¹⁰⁹ Idem

todos de maneira tão fundamental? Em que medida estes novos paradigmas dizem respeito às culturas locais e, mais especificamente, aos Pontos de Cultura?

Os processos de encontro dos Pontos de Cultura, numa perspectiva colaborativa em rede, foram operados a partir do olhar da autora mais por múltiplos pontos de tensionamento e de negociação do que por uma assimilação passiva dos Pontos de Cultura por parte do Programa. Os tensionamentos e negociações, que se caracterizam não só na ênfase da velocidade e da colaboração e gestão do conhecimento coletivo na atualidade, colocam em pauta a liberação dos pólos de produção; a revisão dos regimes de proteção dos direitos autorais; e abalam, também, as relações sociais que os perpassam e os sustentam. Esses ambientes e aparatos comunicacionais deslocam e apresentam novas configurações para as diversas relações sociais: de gênero; raça; territorialidade; conhecimento científico; sabedoria popular; público e privado; modernidade e tradição; local e global.

A autora aponta como mérito do Programa “Cultura Viva”, o fato deste proporcionar o encontro de todos estes Pontos geograficamente dispersos em um espaço comum, e de prover uma série de meios para promover o encontro entre estes diversos, dispersos e até então anônimos atores. O Programa os reconhece no campo da produção cultural brasileira. Mas Gomes (p.40) destaca que a fase da rede emergente dos Pontos de Cultura venceu uma parte do processo que, para ela, é a distância física e a fragmentação territorial a que estes estavam submetidos. Um novo desafio para o Programa, na percepção de Gomes, está em vencer as barreiras do “*on-line*”, ou seja, a de se apropriar e transformar as experiências existentes de articulação em rede, construindo novas formas e laços de pertença entre esses diversos e heterogêneos grupos de atores.

“‘Cultura Viva’ e a Cultura da Participação: Por que avançar neste processo?”, é o tema de reflexão apresentado por João Luis Pereira Domingues (2009, p, 45), cuja pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, em andamento na UFRJ, repara que a materialização da diversidade cultural é uma das tarefas principais do Programa “Cultura Viva”. Ao mesmo tempo em que este enfrenta

vários desafios para a superação das desigualdades sociais, destaca o pesquisador que entre elas há uma relação tensa acerca da legitimidade do discurso sobre justiça social e do reconhecimento político das minorias.

O foco do texto, entre outros, no potencial do Programa como norma de justiça, com uma perspectiva universal e redistributiva. O autor destaca que o Programa colabora no rompimento da distribuição de recursos para a cultura, centrada no eixo Rio-SãoPaulo; promove e efetiva esta redistribuição de públicos, orientando as mais diversas expressões populares que explicitam, também, o foco da seleção dos seus destinatários.

Domingues destaca a ideia de gestão compartilhada do Programa “que expõe uma novíssima representação de uma cultura política para as políticas culturais” (p. 46), que historicamente (como apresentada no cap.1 desta tese) vem sendo executada no Brasil sob a responsabilidade de intelectuais poucos sensíveis às demandas populares.

Para ser eficaz o processo de participação, devem-se ter algumas premissas, como destaca o autor:

- necessidade de estabelecer mudanças significativas nas vidas dos participantes como forma de adesão normativa aos valores do processo participativo;
- não existe participação suficiente, sem conquista pré-acabada e sem obstáculos, e esta é uma responsabilidade direta dos Pontos de Cultura em avançar;
- não há como fugir ao fato de que uma política pública é sempre impositiva, por mais participativa que seja. Desta forma se planejar significa impor tecnicamente algo, se deve dar limites ao processo através de diálogos abertos com os interessados.

Domingues conclui, em relação ao Programa, que: a normatividade sugerida inclui os mais diferentes atores e suas gramáticas. Isto se torna para o Programa um enorme desafio para a operacionalização. A gestão compartilhada, destaca o autor, trata-se de um processo de pedagogia política. E os papéis dos Pontos e seus representantes devem ser cada vez mais amplos, reivindicando e ampliando sua participação, garantindo a continuidade em qualquer cenário. O autor finaliza, sugerindo que este modelo de processo, que se apresenta na experiência da Gestão Compartilhada do Programa “Cultura Viva”, deve ser ampliado para outras experiências de políticas públicas tanto na esfera estadual como municipal.

Sophia Cardoso Rocha (2009, p. 48), em pesquisa no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, pela Universidade Federal da Bahia – UFBA enfatizou em seu texto de contribuição para o Seminário Internacional do Programa “Cultura Viva”, a estadualização deste e seus desafios. A autora aponta a importância do Mais Cultura como política que promove a diversidade cultural, fomenta ações transversais e, assim, fortalece a construção e a implementação do Sistema Nacional de Cultura. E chama atenção do Programa a partir do conceito de descentralização de Jacobi (2005, p. 35),¹¹⁰ para o qual a distribuição territorial do poder implica delegação de autoridade.

A estadualização do Programa “Cultura Viva”, conforme destaca Rocha, é a possibilidade real para a sua reestruturação. Além disso, apresenta mais desafios para os órgãos estaduais de cultura co-responsáveis pelo Programa que terão que articular sua política com a de um outro órgão público, no caso o MinC, e aproximar a rede de Pontos já existente no Estado com os novos projetos conveniados.

¹¹⁰ Citado pela autora: JACOBI, Pedro Roberto. Políticas sociais e ampliação da cidadania. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

A inadequação do sistema jurídico brasileiro, anteriormente comentado, para o desenvolvimento de uma política pública de cultura como essa, não é compatível com projetos culturais, no modelo de Ponto de Cultura. Para implementar uma política pública de cultura no Brasil, finaliza a pesquisadora, “é necessário que o Estado reconheça a sociedade civil para quem servirá” (p. 49).

No mesmo programa, encontram-se, ainda, as pós-graduandas Alice Pires de Lacerda e Hanayana Brandão Guimarães Fontes Lima. Lacerda (2009, p. 55), que escreveu sobre a “Autonomia enquanto valor inalienável para uma nova cultura política no Brasil”, faz uma reflexão sobre a política do Programa; a autonomia dos projetos de Pontos de Cultura e os desafios para uma continuidade desta ação, sem fomentar um sentimento de tutela dos Pontos de Cultura; e os desafios para a continuidade desta ação, sem fomentar um sentimento de tutela dos Pontos em relação ao Estado. Sem que também, ao contrário, o Estado promova uma relação de tutela com a instituição conveniada. O artigo apresentado pela autora se concentra no questionamento sobre os Pontos de Cultura em relação ao resultado apresentado na pesquisa do IPEIA. Lacerda questiona se as respostas dos Pontos de Cultura às questões apresentadas pelo IPEIA não podem ser o resultado de uma empolgação do gestor, ou podem ser respostas produzidas por um sentimento de intimidação, já que a pesquisa é realizada por encomenda do próprio Programa.

Destacando a importância da pesquisa do IPEIA, a autora chama atenção para os gestores do Programa sobre os elementos que podem ter motivado os sentimentos em relação à pesquisa e o resultado dela, e sublinha que “sem autonomia, as noções de empoderamento, protagonismo e gestão em rede tornam-se fora de propósito em qualquer projeto político emancipatório” (p. 56).

Hanayana Brandão Guimarães Fontes Lima (2009, p. 58) disserta sobre a “Ação da Cultura Digital e desafio da gestão em rede”. Assim como a pesquisadora Fér (2009), Lima aponta a ação da cultura digital em consonância com a cultura *hacker*. Associando a cultura digital à TEIA, a autora afirma que os dois mecanismos ampliam trocas, potencializam ações individuais e

colaborativas, entre tantas outras possibilidades. Destaca que as redes digitais potencializam a desestabilização dos tradicionais operadores da difusão cultural, e, por isso, chama atenção dos gestores do Programa, lembrando que

toda a rede social, por melhor uso de tecnologias que faça, são perpassadas pelas mesmas dinâmicas que permeiam o tecido social, ou seja, o poder hegemônico também possui suas estratégias de infiltração e gerenciamento em ambiente de rede, podendo, inclusive, se estabelecer, mais uma vez, enquanto discurso e prática dominantes. (p. 60)

Liliana Souza e Silva (2009, p. 63), doutora pela Escola de Comunicações e Artes-ECA, da Universidade de São Paulo-USP, disserta no texto “Considerações sobre os conceitos do Programa ‘Cultura Viva’” de contribuição para o Seminário Internacional do Programa, sobre os conceitos do próprio Programa. A autora faz um encontro entre os conceitos de ação cultural e empoderamento, entre outros do Programa “Cultura Viva”. Aponta as diversas formas com que o programa pode fortalecer grupos e indivíduos que atuam no universo das artes e da cultura, a qual considera uma das maiores contribuições do Programa.

Silva destaca que a ação cultural é um processo que se inicia com um sentido claro, específico, mas que não tem um fim previsível e não se pode controlar. Desse modo, a ação cultural deve ser uma provocação de criação, apropriação, tensões, enfrentamentos que surgem na práxis. Com base nesta perspectiva conceitual de ação cultural, a autora sugere que seja incorporada ao Programa, como um dos seus princípios norteadores que fortalecem os grupos e indivíduos que atuam no universo das artes e da cultura, a criação de condições para que as pessoas inventem seus próprios fins culturais (64).

Juliana Lopes (2009, p. 100), mestranda no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, apresenta a tensão entre Estado e Sociedade Civil, em seu texto “Interações Contemporâneas entre o público e o privado: a gestão compartilhada e em rede na Ação Griô”. A ação Griô nasce no Programa “Cultura Viva”, a partir da experiência da Ong Grão

de Luz e Griô. A pedagogia Griô desenvolvida pela Ong foi em parte incorporada pela ação.

A abertura do Estado, concretizada na parceria de implementação de uma tecnologia social específica do terceiro setor, é o resultado, para a autora, da própria crise do Estado, que entre os aspectos apresentados por Lopes, destaca a “derrubada do arcabouço de produção e serviços do Estado e bem-estar social”¹¹¹.

A gestão em rede da Ação Griô, atualmente, é vivenciada por 130 organizações da sociedade civil; 650 Griôs e mestres de tradição oral; 600 instituições de educação e cultura; e 130.000 estudantes, que são proporcionados ao encontro presencial entre seus agentes em âmbito regional e nacional. Com a perspectiva da estadualização do Programa, a rede da ação Griô enfrenta maior desafio em garantir maior autonomia regional. Para garantir esta autonomia, é necessário, segundo Lopes (p.66), autofinanciamento, sustentabilidade e mobilização da Lei Griô¹¹², com o objetivo de produzir impacto na esfera pública, que valorize os saberes da tradição oral em espaços de educação formal.

“Turismo Cultural e Pontos de Cultura – Onde se encontram?” É o texto apresentado por Sofia Araújo de Oliveira, mestranda em Turismo e Cultura da UFBA. A autora apresenta a proximidade e o lado intrínseco entre cultura e turismo, destacando que indiferentemente do turista, o contato com a cultura local é inevitável, uma vez que ela se expressa nas edificações, costumes, labirintos, organização social e econômica. O turismo cultural se distingue porque o foco é, justamente, no interesse de novas informações, conhecimento dos costumes, tradições, eventos e patrimônio cultural. Provoca mais interação social do turista com a realidade do lugar.

¹¹¹ Idem

¹¹² Foi registrado no Cartório do Registro de Pessoas Jurídicas da Comarca de Lençóis (BA), no Livro A-03, nº 215, o Projeto de Lei de iniciativa popular Lei Griô Nacional – uma política de transmissão oral do Brasil, em novembro de 2009. O projeto ainda busca o engajamento da população e encontra-se no período de mobilização de assinaturas.

Nesse sentido, a autora entende que a ação dos Pontos de Cultura, que têm como princípio a autonomia, o empoderamento, o protagonismo e a sustentabilidade, fortalecem grupos tradicionais que tenham vocação turística. O turismo cultural pode ser uma alternativa para os Pontos de Cultura que apresentam dinâmicas próprias de organização, e pode ser um caminho para a sustentabilidade e difusão cultural próprias.

Vitor Neves de Souza (2009, p. 69), da Escola de Serviço Social da UFRJ, levanta um questionamento importante no seu texto de contribuições para o Seminário Internacional, pautando a atenção ao desenvolvimento histórico processual do Programa “Cultura Viva”. Chama atenção para os discursos neoliberais que fomentam a parceria entre o público e o privado e da possibilidade de manifestação de uma tendência de engessamento e institucionalização dos Pontos de Cultura, tornando clientes tendencialmente, do MinC, potencializando cada vez mais a política de autonomia dos Pontos.

Eduardo Gomor dos Santos (2009, p. 70), mestre em Administração Pública e Governo pela Fundação Getulio Vargas - FGV, observa que o Programa, ao articular de forma inovadora a cultura, como uma nova manifestação das subjetividades, respeitando as dimensões simbólicas e de cidadania e valor agregado, entre outros, induz a que os Pontos de Cultura possam ser chamados de “Pontos de Catarse”, em busca de formação de novos “aparelhos públicos de hegemonia”, a partir da práxis dos sujeitos históricos envolvidos com o programa.

Como já citado, em novembro de 2009, na cidade de Pirinópolis, foi realizado o Seminário Internacional do Programa “Cultura Viva” – Novos Mapas Conceituais. A realização do Seminário teve como objetivo compreender a experiência social fomentada pelo Programa, a partir do aprofundamento da discussão de seus conceitos e diretrizes estruturantes, sobre os diversos olhares que as pesquisas acadêmicas revelaram junto com outros tantos diversos olhares, como de gestores do Programa e do Ministério da Cultura, olhares dos fomentadores e representantes das parcerias internacionais de intercâmbios, dos

gestores de Pontos, entre outros. Para os gestores do Programa, registrado no texto de abertura da publicação (2009 p. 2) do Seminário, assinada por Antônia Rangel – Chefe de Gabinete da SCC, o resultado do Seminário apresenta a reafirmação do Programa e significou as diretrizes conceituais do mesmo, que se encontram num “campo semântico amplo e bem heterogêneo que mostra que a polissemia faz parte do discurso dos Pontos de Cultura”. O Seminário apontou que são diversas as orientações teóricas e ideológicas que buscam compreender como o Programa, como um todo, aponta um novo para as políticas públicas de cultura, entre outros.

No Seminário, o então Secretário da SCC, Célio Turino, apresentou a proposta de um Conselho Consultivo do Programa e seus integrantes. O Conselho é formado por gestores do MinC, gestores de cultura, coordenadores ou participantes de Pontos de Cultura e acadêmicos. Entre eles:

- *Américo Córdula* - Secretário da SID, do MinC;
- *Bernd Flechtner* - Titular na Universidade de Siegen/Alemanha;
- Candance Slater - Universidade de Berkeley
- *Guiseppe Coco* - Titular da UFRJ;
- *Maria Benites* - Coord. do INEDD, da Universidade de Siegen (AL.),
Diret. do Instituto Vigotski, SP;
- *Paul Heritage* - Universidade de Londres e diretor artístico da ONG *People's Palace Projects* ;
- *Lia Calabre* – Fundação Rui Barbosa;
- *Claudia Leitão* - Prof. Pesq. Políticas Públicas e Sociedade da UECE;
- *Antonio Rubim* - Titular e Dir. Inst. de Human. Artes e Ciências da UFBA;
- *Mestre Lumumba* - de São Paulo,
- *Mãe Lúcia de Oyá T' Ogún* - de Pernambuco,
- Mestre Lumumba¹¹³, entre outros.

¹¹³ Cabe destacar que não existem créditos institucionais para *Mestre Lumumba* e *Mãe Lúcia de Oyá T' Ogún*, porque são mestres populares. Para o Programa Cultura Viva ser mestre já é uma

Para o Secretário, o Conselho Consultivo do Programa é

um espaço de encontro para a troca de saberes que busca reunir representantes do Estado, dos Pontos de Cultura, acadêmicos, mestre de tradição oral e pessoas cujo o 'saber fazer' vem nos ensinando e revelando diferentes dimensões de uma cultura que é viva, fluida, que transforma a comunidade e por sua vez é por ela transformada. (TURINO, 2009a, p. 16)

Entre os “Novos Mapas Conceituais” sobre o Programa “Cultura Viva”, proposta do Seminário realizado em Pirinópolis, destacam-se as observações de Fichtner (2009) que, ao refletir sobre Educação e Diversidade em diálogo com a experiência dos Pontos de Cultura e as propostas do Programa “Cultura Viva”, se debruça na importância da perspectiva sistêmica para se compreender vida cotidiana e sociedade, e aborda questões importantes sobre educação, suas crises e seu modelo, que no atual contexto da globalização, segundo ele, não tem sobrevivência. Assim, a Escola neste modelo atual é um fenômeno histórico e transitório. Para o autor, uma nova razão política de educação se apresenta na prática dos Pontos de Cultura, que é, para ele, uma das possibilidades de “romper com a natureza da mercadoria como união entre valor de uso e valor de troca que determinou os níveis da educação pública e sua realidade” (p. 23).

Para compreender o caráter revolucionário que Fichtner imprime aos Pontos de Cultura, o pesquisador se centra na prática destes como um novo paradigma da relação do ensinar e apreender, que questiona as formas tradicionais de educação. Essa nova relação de ensino e aprendizagem provocada pelos Pontos de Cultura, conforme o pesquisador, se constitui na potencialidade de uma imaterialidade cultural, que é, segundo ele, resultado de uma importância do corpo humano como um “médium” “onde os sujeitos desta prática são um só corpo” e do caráter performático das práticas culturais dos Pontos de Cultura, através dos ritos, das expressões, das plasticidades, habilidades experimentadas nesta relação. Assim, é neste fazer prático dos

representação, uma representação das mais importantes. Desta forma não há citação de crédito nos documentos porque não existe, o crédito é ser mestre mesmo.

Pontos de Cultura, que se encontra uma nova perspectiva de educação e diversidade cultural, porque, segundo Fichtner, as práticas educativas nos Pontos de Cultura não se reduzem às definições atuais de raça, gênero e etnia, ou outras diferenças entre os seres humanos, uma vez que, utilizando uma expressão de Turino na abertura do Seminário já citado (2009), o pesquisador descreve que “o que há de menor distância entre um Ponto de Cultura e outro é a cultura” (p.23).

É óbvio que temos Pontos de Cultura que atuam numa certa perspectiva de recorte de público, mas é compreensível a observação do olhar estrangeiro sobre a experiência dos Pontos de Cultura no Brasil. Na maioria deles, como se atua em comunidades de periferia das cidades, há uma diversidade de público e as oficinas se tornam elementos transversais de potencialização da experiência estética, artística e cultural daquele grupo. Quanto à observação de que há menor distância entre um Ponto de Cultura e outro, é justamente pela cultura, e isso se dá em razão desta potência transversal das atividades artísticas e culturais, que acabam no encontro com um outro Ponto, aproximando-se não só das linguagens, mas das tecnologias sociais criadas ao longo destes anos na metodologia e abordagens da educação informal no campo das artes, como também de uma identidade coletiva que se encontra entre os Pontos de Cultura não só neste “saber fazer”, mas principalmente por uma potencialização do encontro destes pares, que se realiza nos fóruns, nas Teias e nas diversas formas de troca. A rede Cultura Viva, horizontal e orgânica, difícil de medir pela sua prática libertária, vem proporcionando as trocas e aproximações destes, e a cultura é, sim, o que mais os aproxima.

Fichtner ainda chama atenção sobre a prática dos Pontos de Cultura quanto ao que significa um mediador entre singularidade e multidão, visto que observa que esta prática abre um espaço antropológico, no qual o universal da cultura aparece como algo individual, que se entrelaça nesta experiência dos Pontos de forma particular (p. 28). Esta prática dos Pontos é vista pelo pesquisador como um dispositivo de elaboração de um novo conceito de cultura e como reconquista e desenvolvimento da categoria de social. Esta última entendida pelo autor, como algo autônomo e também direcionada às relações

reais. Para Fichtner, a categoria social permite contestar e questionar a categoria do econômico como norteador das práticas sociais. “A prática dos Pontos de Cultura coloca a força e o caráter emancipatório das práticas da vida cotidiana na periferia, na vida dos marginalizados, subalternos, e excluídos” (p. 29).

Slater (2009) parece se surpreender com uma “tradução” política e poética dos Pontos de Cultura a partir de suas práticas. Destaca as palavras “resgate” e “cidadania cultural” como uma forma de compreender essa tradução, e observa que “resgate” pode se expressar na prática como “os mais velhos ritmos brasileiros tocados em tambores novos de aço”, bem como, cidadania cultural expressa num cartaz, com fotos de uma floresta ou de uma favela, em que crianças em idade escolar ficam juntas em grandes mapas do Brasil (p.30).

Leitão chama atenção para a metáfora da alteridade e diz: “não conseguimos ainda hoje, esboçar um modelo de desenvolvimento que leve em conta a nossa diversidade” (2009, p. 31). Entre as causas desta dificuldade, destaca a ausência de políticas públicas de cultura no País, que é o resultado de uma compreensão reduzida dos significados da cultura, e o fato de na agenda de desenvolvimento a cultura nunca ter sido traduzida em políticas de Estado, que definissem programas ou diretrizes contemplando uma concepção mais ampliada do fenômeno cultural, no que se refere à qualidade de vida e desenvolvimento humano.

Com referência em Chauí (2007),¹¹⁴ Leitão adverte que, para a implementação da democracia cultural é necessária uma nova democracia política. A ausência de acesso aos bens e serviços culturais provoca, para Leitão, “marginalidades imensuráveis”. Entre elas destaca o afastamento humano de sua capacidade de criar, imaginar, conhecer, partilhar, experimentar, intervir e pertencer. Para a pesquisadora, o grande desafio das políticas culturais é ampliar o conceito de cidadania cultural. Isto é, afirmar os direitos e deveres dos

¹¹⁴Cf. Obra citada por Leitão: CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. Coleção Cultura é o quê? Salvador, Governo da Bahia, Prefeitura de Salvador, 2007.

indivíduos face as suas culturas e as demais culturas, e determinar os direitos e deveres de uma comunidade cultural frente às demais comunidades culturais.

Só se pode construir uma política cultural, quando é garantida a livre expressão de indivíduos e comunidades, assim como os meios para que esses estabeleçam objetivos, elejam valores, definam prioridades, controlando, enfim, os recursos disponíveis para alcançar seus objetivos, a partir de suas crenças e valores (Chauí 2009 apud Leitão, 2009, 45).

O Programa “Cultura Viva”, para a autora, é uma política de cultura que vai além do fomento às artes. Através das práticas dos Pontos de Cultura é possível potencializar a “educação para a sensibilidade”, e o cultivo da “razão sensível”, que dá materialidade ao imaterial, e é capaz de fomentar a alteridade.

O Programa “Cultura Viva” é percebido pela pesquisadora como uma metáfora da alteridade brasileira. As práxis dos Pontos de Cultura, segundo ela, contribuem para decifrar estruturas simbólicas que, de maneira própria, apresentam a forma como os brasileiros se relacionam ética e esteticamente com o mundo. Para Leitão, nas práticas dos Pontos de Cultura, experimenta-se a resistência cotidiana, que se vivencia tanto a partir da ritualização, da teatralidade dos ritos como pela força de expressões artísticas culturais. Os Pontos simbolizam essas ritualizações do renascimento, da regeneração, do domínio sobre o tempo e o reencantamento do mundo. A ritualização do cotidiano, potencializada pelos Pontos de Cultura, segundo Leitão, resgata os sentidos primordiais das palavras estética e ética. Estética como *esthaisis* grega-compartilhamento de sentido com o outro; e ética como criadora de sociabilidades e solidariedade (p.33).

Leitão afirma, ainda, que o “Cultura Viva” produz constrangimentos, suscita paradoxos, cria impasses e desencontros para aqueles que insistem na lógica instrumental do Estado. Isto porque para a autora é mais percepção da ideia, mais experimentação do que produto, mais caos do que ordem, mais sonho do que gestão de recursos, mais solidariedade do que metas definidas por planejamento. O Programa “Cultura Viva” é, para Leitão, o nascimento de uma nova concepção de Estado e um novo processo de construção de política pública.

Cocco (2009, p. 34), em seu texto “Os Pontos de Cultura: um novo léxico para uma política dos pobres e do amor”, diz que o que lhe parece mais expressivo no Programa ‘Cultura Viva’ é ser ele, uma política e gestão cultural que não visa fomentar ou produzir cultura, mas que reconhece a produção cultural já existente. É o instrumento do serviço público posto à disposição dos movimentos culturais para que eles possam dar continuidade e estabilidade às suas próprias dinâmicas de criação, entre outros.

A política dos Pontos de Cultura é, para Cocco, “uma política do comum, que reconhece a multiplicidade dos movimentos culturais. A política do comum é voltada para o reconhecimento da política do amor, que é, para o autor, a própria dinâmica da produção cultural como produção de sentido e alegria”. Na política do comum os pobres apresentam sua potência em dervir - Brasil do mundo. Esse dervir é, para Cocco, uma possibilidade de dervir pobre do mundo, “uma produção de riqueza cujo sentido é imanente às formas de cooperação e conhecimento (amor) entre as singularidades que se mantêm tais (p. 35).

Benites e Flichtner (2009, p. 39) comentam a respeito das suas reflexões, provocadas a partir da vivência no Seminário de Pirinópolis sobre três qualidades do Programa que, geralmente, nunca vêm juntas, que é uma proposta política estatal ou pública clara e consistente, real colaboração entre comunidade e Ministério da Cultura, respeito profundo à diversidade cultural religiosa, étnica e social.

Buccieri (2009, p. 40)¹¹⁵ também apresenta suas reflexões sobre o Programa, a partir de sua experiência no Seminário, destacando o processo de diversos “deslocamentos” subjetivos que viveu desde a saída da Europa; a passagem por Brasília, uma cidade sem centro; a estada em Pirinópolis, uma cidade colonial; e as relações de horizontalidade na troca de saberes proposto na vivência do Seminário. Esta sensação de “deslocamentos” provocou Buccieri a refletir sobre as diferenças entre o Brasil e a Europa, e a colocar que, na Europa, com todos os espaços culturais e a disponibilidade de espetáculos e ações de

¹¹⁵ Antropólogo, presidente da Associazione ZOE Onlus. Tradução: Mônica Trigo.

políticas públicas, a “diversidade étnica e cultural [ainda] é rejeitada e relegada às margens da ilegalidade; naquela Europa que ainda é muitas vezes vista como berço da cultura, da civilização, do conhecimento e da prosperidade” (p. 42). E pergunta: “Qual o limite e quais vínculos têm impedido a Europa de realizar esta tarefa no sentido do reconhecimento da diversidade? Qual o impedimento conceitual e mental que impossibilita de aproveitar o imenso potencial que reside na valorização das culturas, dos povos, das línguas, das religiões e de todas as expressões que possam surgir com isso?” (p.42).

O tema é complexo. E baseado nas reflexões do antropólogo americano James Clifford, aponta que uma das questões que perturba a consciência européia (e norte-americana) é aquela de defesa e da conservação dos valores culturais. Para Buccieri, o futuro é aqui, no Brasil, já que entende ele, que é aqui que a promoção da diversidade tem seu objetivo mais nobre (p. 49).

Heritage (2009, p. 50), na mesma perspectiva de Buccieri, destaca a ousadia da gestão política de cultura no Ministério da Cultura do Brasil, fazendo uma breve comparação com a realidade das iniciativas culturais estatais ou de empresas que se propõem a trabalhar com as ações culturais em comunidades vulneráveis marginais na Europa, aproximando-se da proposta de uma ação para o respeito à diversidade cultural. Heritage, que já acompanha experiências e projetos no Brasil, diz que na experiência de intercâmbio com o Programa “Cultura Viva” reconhece que a força deste é a sua própria impermanência e superficialidade. Isto é, quando o Programa apoia iniciativas culturais das mais diversas, e que já existem, sabe-se que o incentivo de recursos dá um suporte que pode gerar ou não o fortalecimento e a qualidade daquela ação, até porque, como destaca, a aderência dos Pontos de Cultura às suas atividades não é necessariamente econômica. Desse modo, alerta que qualquer destas manifestações são produzidas fora do seu ciclo, “sua visão de mundo original”, se forem cooptadas pelo Estado, para servir às suas agendas, ou ainda, produtos dos resultados da ação cultural circularem na perspectiva de um intercâmbio econômico diferente, “haverá um choque de mundos e uma re-significação dos sistemas de produção” (p. 46).

O colaborador afirma aquilo que já se sabe, que o Programa acaba apoiando iniciativas onde o Estado é e foi ausente, e a visibilidade de um setor estatal, no caso, aqui, do Ministério da Cultura, através do Programa juntos aos Pontos, “não parece equilibrar a escuridão em que as comunidades permanecem para outras partes do governo” (p. 45). Este desequilíbrio que não foi tratado como uma pauta no Seminário, segundo o colaborador, mas que se reiteirou nos textos e grupos de discussão, aponta para a importância da autonomia individual e coletiva como um sucesso inicial e contínuo de cada um dos Pontos de Cultura. Dessa forma, destaca que se o Programa pode ser definido, é pela sua “capacidade de aumentar o potencial destes Pontos para serem poderosos agentes dentro de seus próprios termos” (p.45).

Assim, para Heritage, o Programa serve e produz na tensão ambivalente, mas ao mesmo tempo fascinante, entre o intervencionismo e o protagonismo, entre direitos e responsabilidades. Na perspectiva da transversalidade do Programa, da proposta de gestão compartilhada, o Cultura Viva é, para Heritage, um esforço consciente para construir um “capital social” mais forte no Brasil. Para o colaborador, o Programa “Cultura Viva” reconhece que qualquer resposta da crise brasileira dependerá, em última análise, da re-construção das relações sociais com e entre as comunidades em risco ou em vulnerabilidade social, devastadas pela pobreza e a violência.

É nesta perspectiva que Heritage vê uma potência no Programa “Cultura Viva”, quando os Pontos de Cultura embutidos nestas comunidades possibilitam gerar um novo capital social necessário para tal reconstrução. Ao ver a possibilidade de intercâmbio da experiência dos Pontos com outras iniciativas estrangeiras, que encontram dificuldades de atuação, na perspectiva das trocas e horizontalidades, Heritage vê, também, a possibilidade de “começar a sonhar com um mundo em transformação” (p.46).

6. 1.7. Pequenas Avaliações De Fim De Gestão

Célio Turino em 2009, no seu último ano de gestão do Programa, lançou o livro *“Ponto de Cultura - O Brasil de Baixo pra Cima”*. O título faz referência a Milton Santos¹¹⁶ e, além de apresentar alguns Pontos de Cultura, Turino com uma narrativa muito pessoal faz um balanço do Programa até então, entre outros temas que se cruzam, como sua caminhada política e profissional. Turino, se afastou do cargo de Secretário da SCC na última TEIA, realizada em março de 2010, em razão de sua candidatura à deputado estadual pelo PC do B de São Paulo.

Diferente daquilo se que observou no primeiro capítulo do presente trabalho– que nas publicações sobre políticas públicas culturais, hoje, geralmente, não se encontram referências políticas de acadêmicos, intelectuais–, no livro de Turino são encontradas as referências e/ou citações do geógrafo Milton Santos; de Marx; Castells; Paulo Freire; Gramsci, entre outros. Sabe-se que esta é uma prática daqueles intelectuais orgânicos que pertencem a um grupo que se identifica com o pensamento da esquerda política brasileira.

Particularmente, apesar de conhecer todas as dificuldades de implementação do Programa, já que participei da gestão e implementação do mesmo por cinco anos, vejo-o inovador não só pelo rompimento com a lógica de investimento público cultural vigente até então, que se executava basicamente na estrutura da Lei Rouanet, mas principalmente porque ele proporcionou que estas iniciativas, que atuavam isoladamente, conhecessem seus pares. Acredito que a proposta de Rede apresentada pelo Programa e sua potencialização, a partir de uma perspectiva de ação cultural implementada por este, proporcionou empoderamento a uma identidade coletiva de um fazer cultural, sempre deixado à margem, na invisibilidade. O resultado disso se concretiza na organização política dos Fóruns estaduais, regionais e nacional. E, na conquista da possibilidade daquilo que é um Programa hoje, ser viabilizado como política pública de cultura nacional, no decorrer dos próximos anos, devido à implementação do Sistema Nacional de Cultura.

¹¹⁶ Do livro: SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Mas cabe destacar as observações de (Turino 2009b) que as experiências de descentralização ou a implementação do Programa, através do Sistema citado, faz com que haja: “o risco das incompreensões conceituais, da cooptação política, novos e localizados problemas de gestão, a tentação do controle e enquadramento dos Pontos de forma única, a redução da ação dos Pontos a uma mera transferência de recursos, os micropoderes” (p.46).

Isto de fato já vem se observando, a partir de vários fenômenos, entre eles: o pouco investimento ou quase nenhum dos governos estaduais na fomentação de formação da Rede Cultura Viva de seus Pontos de Cultura conveniados; a diferença de compreensão do Programa que se percebe no encontro entre Pontos de Cultura vinculados diretamente ao Ministério da Cultura e dos vinculados aos governos estaduais e municipais; e o entendimento dos conceitos-chave do Programa. Este último verifica-se no retorno dos questionários encaminhados em dezembro de 2009, para a realização desta pesquisa. Sem nenhuma crítica ou engessamento a uma compreensão única dos conceitos do Programa, que deveriam, de certa forma, traduzir-se na compreensão do Ponto do Programa a que está vinculado e a forma de como elabora isso na sua práxis; o que se observa é que a maioria dos Pontos dos novos convênios deixou as questões sobre os conceitos do Programa em branco. Nos primeiros editais vinculados ao Programa “Cultura Viva”, uma das avaliações importantes para a comissão estava, justamente, na expectativa de o projeto candidato ao convênio apresentar a compreensão dos gestores da instituição; o que entendiam dos conceitos básicos do Programa; e como vinculavam a sua proposta de ação cultural. O que se sabe é que houve entre os editais construídos, a partir dos convênios estaduais, em nível nacional, alguns que não priorizaram este tipo de esclarecimento.

Para os 26 Pontos que responderam à questão “Como a coordenação do Ponto de Cultura acredita desenvolver e fomentar, a partir da sua ação cultural, os conceitos básicos do Programa “Cultura Viva”: “empoderamento, autonomia e protagonismo?” verificou-se que os sentidos dos conceitos ora estavam mais

próximos de uma interpretação do próprio conceito ora representavam como através de sua práxis poderiam torná-los viáveis na experiência vivida. Dessa forma, o que se revela aqui é que entre as diversas possibilidades de olhares narrados pelos Pontos de Cultura participantes da pesquisa, empoderamento significa:

Pontos de Cultura e Empoderamento - Significados

- a inclusão no mercado de trabalho;
- a qualificação de técnicas artísticas e artesanais;
- o reconhecimento por parte da comunidade da produção estética, artística e cultural do indivíduo participante do Ponto, como da ação coletiva cultural deste;
- a compreensão de que o fazer estético, artístico e cultural faz parte da identidade do indivíduo e, por isso, o papel do Ponto é fomentar o encorajamento para a criação;
- apropriação de tecnologias, saber formular estratégias de difusão, distribuição de produtos de cultura nas mais diferentes redes;
- ser desejante de fazer cultura e ter voz e vez neste fazer, de forma individual, coletiva e compartilhada;
- -compreensão que o exercício da criação pode ser um elemento de promoção de autoestima, por isso, se torna fundamental ao indivíduo;
- apropriação da comunidade sobre o Ponto de Cultura e de suas ações culturais, de forma democrática, participativa, colaborativa e compartilhada, promovendo um engajamento local de intervenção cultural;
- promover a cidadania cultural, que aqui significa acesso à fruição, produção e difusão estético-artístico-cultural, bem como ter consciência crítica sobre as cadeias produtivas da cultura, da indústria cultural e de massa, e compreensão e criticidade sobre os processos e manifestações da cultura local e sua relação no seu contexto, e nos contextos nacional e global.
- participando e construindo através da ação coletiva um momento novo no sentido de se engajar a outros movimentos sociais e fortalecer o movimento cultural participando da rede de Pontos de Cultura.

Em relação à perspectiva de autonomia, percebe-se uma maior tradução do conceito associado à práxis do Ponto. Dessa forma, os Pontos de Cultura compreendem que promovem ou fomentam a autonomia, a partir de:

- *Pontos de Cultura e Autonomia- Promoção*

- na quebra de hierarquias, efetivando uma relação horizontal de gestão, comprometendo assim a todos (comunidade e participante das atividades do Ponto), para a participação e o compartilhamento do Ponto de Cultura;
- despertando o sentimento de pertencimento cultural, fortalecendo sua identidade social, através de ações e metodologias que ampliem a consciência crítica, expressando suas ideias no encorajamento vivido na experiência da vivência cultural;
- através das atividades, proporcionando a liberdade de criação e aquisição de habilidades que favoreçam descobrir suas potencialidades e capacidade de mudança, a construção de novos caminhos e, para alguns, ao mesmo tempo que fomente o compromisso com o coletivo, compreendendo que na força coletiva há maior possibilidades de construção de um novo;
- sustentabilidade: auto-sustentabilidade a partir do trabalho da arte, de forma individual e coletiva, da divulgação das ações do Ponto como forma de sensibilizar parceiros apoiadores, no sentido de manter financeiramente do Ponto de Cultura;
- ofertando conhecimentos que auxiliem no caminho da profissionalização;
- -na opção do Ponto de Cultura atuar em regiões onde não há investimento socio-cultural;
- proporcionar a realização cultural ampla: a possibilidade de ser artista, trabalhador da arte, isto é, gerar trabalho e renda, e ser feliz por isso;
- apropriação de tecnologias digitais livres, ser usuário e multiplicador desta concepção.

Em relação ao Protagonismo, os Pontos de Cultura revelam que, como e quando ele ocorre:

Pontos de Cultura e Protagonismo - Ocorrências

- na força da criação e fruição estética, artística e cultural;
- torna-se autor, desenvolve a produção artística e a socializa na comunidade;
- se potencializa a crítica cultural e fomenta a interação na rede, que deve ser entendida como um espaço de potência para o exercício do protagonismo;
- realiza-se um trabalho extremamente novo no seu campo de linguagem estética artística cultural.
- criam-se possibilidade e condições de realização nas ações culturais;
- se exerce na participação da gestão do Ponto e de outros setores e instituições comunitárias;
- o Ponto torna-se referência a partir de seu objeto de atuação artística-cultural;
- o Ponto tem sustentabilidade a partir de apoios da comunidade e de órgãos públicos, como o MinC, por ex.;
- ao fortalecer a consciência crítica do processo histórico da sua condição social e de sua comunidade, se torne um sujeito ativo nos processos de mudança que primam pelas conquistas da cidadania.

É interessante que a perspectiva da ação cultural executada pela SCC na implementação do Programa “Cultura Viva”, como um todo, é que mobilizou a organização da sociedade civil. Ou seja, o Estado foi sim o responsável pelo o que hoje (Turino 2009b) questiona: “um movimento social dos Pontos de Cultura?” Do qual alerta, que não deverá “se perder nas velhas formas de fazer política, os interesses se sobrepondo a valores, a reivindicação se sobrepondo à construção de sentidos e a excessiva institucionalização aprisionando a vida” (p.47).

Acredita-se que novas pesquisas sobre o Programa “Cultura Viva” virão. E, talvez, algumas delas busquem investigar este processo político do avanço ou não, das pautas dos Pontos de Cultura nas políticas culturais nas três esferas do

poder público. Outras, talvez, apontem, entre as inúmeras possibilidades de pesquisa que o Programa oferece, o processo de encontro, suas diferenças e perspectivas entre os Pontos de Cultura que foram conveniados pelo MinC e os que vêm de convênios estaduais. O rumo que será dado ao Programa, a partir da participação política dos Pontos; se haverá um movimento político dos Pontos de Cultura no que diz respeito à formação de um movimento sociocultural, o tempo é que dirá. O que se sabe é que a disputa por alguma hegemonia acontecerá. Talvez, não haver, até a data de hoje,¹¹⁷ a publicação da Carta final do Conselho Nacional dos Pontos de Cultura com as demandas encaminhadas no Fórum Nacional dos Pontos de Cultura da última TEIA, ocorrida em março de 2010, já seja um fenômeno novo. Este fenômeno apresenta um processo de esvaziamento político dos Pontos de Cultura até aqui?

No último ano do governo, em entrevista à revista *Caros Amigos*, abril de 2010, o Ministro Juca Ferreira avalia a experiência dos Pontos de Cultura como algo inédito no Brasil, afirmando que nunca o Estado brasileiro considerou a existência destas atividades culturais, “que estão nos ambientes mais precários, promovendo deleite estético, sentimento de pertencimento e qualificação nas relações humanas” (p.15). Para Turino (2009b, p. 15), os Pontos de Cultura potencializam processos de mudança por expressarem a cultura em suas dimensões ética, estética e de economia. “Ponto de Cultura é um conceito. Um conceito de autonomia e protagonismo sociocultural, que busca sofisticar o olhar, apurar os ouvidos, ouvir o silêncio e ver o que não é mostrado” (p.15).

Para os adolescentes dos Pontos de Cultura entrevistados para esta pesquisa¹¹⁸, o Ponto de Cultura é um espaço de intercâmbio, aprendizado e formação. Lugar de descoberta de vocações e transformações da vida das pessoas. É um lugar de acolhimento, identificado por alguns como segunda família ou segunda casa. O Ponto de Cultura é a oportunidade das pessoas

¹¹⁷ 04/12/2010.

¹¹⁸ Como já apontado na introdução deste trabalho, foram entrevistados adolescentes que fizeram a formação do Agente Cultura Viva, dos Pontos de Cultura TV OVO e CEPIAC. O resultado das entrevistas aparecem distribuídos neste trabalho. As entrevistas ocorreram em julho e setembro de 2010.

estarem mais próxima da cultura vivendo ela dia-a-dia. É um espaço de narrativa daquilo que já existe dentro de cada um como potencia de criação e imaginação.

Apesar de reconhecerem as dificuldades do Programa Cultura Viva, os adolescentes o consideram uma ótima iniciativa do governo. O Programa é a possibilidade de transformação de suas vidas, ampliando conhecimentos das mais diferentes formas. O Programa ofereceu recursos para desenvolver trabalhos culturais tanto no campo da estética pessoal até no campo de sensibilização e engajamento para um compromisso de atuação comunitária em prol do bem comum e da cidadania. Ampliou os territórios de atuação, onde para a grande maioria dos entrevistados era então a sua comunidade o único lugar de interação. O Programa é a efetivação de muita gente, que produzia há muito tempo, e que até então não tinha um espaço para a criação e um espaço para poder se enxergar nela.

Em relação aos conceitos orientadores do Programa, observa-se que os adolescentes não têm a princípio uma compreensão dos mesmos, mas identificam os mesmos nas suas vivências. Entendem o protagonismo é estar engajado, atuando junto com a comunidade e “batalhando” por melhorias para o bem comum. A ampliação do conhecimento e da criticidade, vivenciadas e construídas a partir das diferentes atividades desenvolvidas no Ponto de Cultura é identificadas com emancipação. Empoderamento esta na coragem de se colocar, participar e mobilizar para transformar.

Um pouco da realidade dos Pontos de Cultura e um recorte de perfil e de atuação de ação cultural, bem como perspectivas do Programa, a partir da Rede Cultura Viva da Região Sul, serão apresentados a seguir.

5.2. Perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul

Para construir um perfil dos Pontos da Região Sul, objetivo de meu primeiro Produto como consultora do Programa Cultura Viva na região sul via convenio com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD, realizada em maio de 2007, utilizei de dados do primeiro questionário do Programa Cultura Viva, elaborado pelo Laboratório de Políticas Públicas – LPP da UERJ¹¹⁹. Entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010 reapliquei o mesmo questionário, com o objetivo de atualizar dados e verificar alguma transformação ocorrida entre a primeira pesquisa de 2007 à segunda pesquisa de 2010. Assim para facilitar a leitura, vou denominar a primeira pesquisa citada, construída para realizar o Produto 1¹²⁰ do PNUD como pesquisa A, a segunda, que teve como objetivo atualizar os dados, pesquisa B. Os cinco eixos indicadores, construídos a base do questionário do LPP, que orientaram a investigação são :

- Indicador 1–Localização, Infraestrutura do Espaço Físico do Ponto e Infraestrutura da Comunidade.
- Indicador 2–Perfil da Instituição Proponente.
- Indicador 3 –Perfil do Público Atendido.
- Indicador 4–Perfil da Ação cultural do Ponto.
- Indicador 5–Articulação e Comunicação – Rede Cultura Viva.

¹¹⁹ Como citado na introdução deste trabalho, a primeira pesquisa realizada para mapear o perfil dos Pontos de Cultura a nível nacional, foi encomendada pelo Ministério da Cultura, ao Laboratório de Políticas Públicas – LPP da UERJ. A pesquisa foi coordenada pelo Emir Sader, e realizada ao longo de 2006. Como consultora do Programa Cultura Viva, via a parceria do mesmo com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento –PNUD, tive que apresentar seis produtos. O primeiro produto tinha como tema Perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul, e foi realizado em maio de 2007. A segunda pesquisa onde busquei um aprofundamento de dados em função da atualização dos mesmos. Esta foi realizada entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010.

¹²⁰ Produto 1: Mapeamento do perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul

5.2.1 Indicador 1. –Localização, infraestrutura do espaço físico do Ponto e Infraestrutura da Comunidade

Neste indicador encontram-se a localização do ponto e a sua área de atuação; a condição da sede e de seu espaço físico. Apresenta-se um breve estudo das instituições públicas do entorno do Ponto, com o objetivo de mapear as possibilidades não só de acesso à cultura ou à produção cultural da própria comunidade, mas de possíveis espaços de articulação e parceria do próprio Ponto, com o objetivo de qualificar o seu trabalho. Através do mapeamento da quantidade de computadores e da qualidade de acesso à rede virtual, pode-se também avaliar a relação de comunicação dos Pontos de Cultura, através desta tecnologia.

Conforme os dados em anexo relação à localização, infra-estrutura do espaço físico do Ponto e infraestrutura da comunidade, a partir dos dados apontados nas duas pesquisas A e B, pode-se afirmar que os Pontos de Cultura da Região Sul concentram suas ações na área urbana, articulando uma relação entre a cidade e o bairro onde se localiza o Ponto, e permitindo nesta relação que sua política de ação cultural não se limite apenas ao, embora em grande maioria, público local da comunidade onde está localizado, mas também a outros públicos, promovendo na extensão desta ação intercâmbios culturais. Na pesquisa B, os Pontos parecem atuar de forma mais ampliada em uma parte da região do Estado. Talvez, esta diferença se dê em virtude da participação dos Pontões na pesquisa B, que hoje se encontram em maior número no Programa, do que no ano de 2007. Ou ainda, pela própria vivência das redes e nos seus intercâmbios, os Pontos terem ampliado suas ações. A atuação fora do País, também, é um dado novo apontado pela última pesquisa B.

Os Pontos da Região Sul têm uma boa infraestrutura, no que diz respeito à água e à luz, quantidade de computadores e utilização de banda larga, que permitem a conexão integral no período de funcionamento do Ponto. Em relação ao espaço, verifica-se que o espaço dos Pontos se apresenta apropriado, e se

não apropriados, são suficientes para a realização de suas atividades. Na última pesquisa, apresentam-se, numa porcentagem baixa, Pontos que admitem não terem espaços apropriados para o desenvolvimento de suas atividades.

Há fragilidade em relação à manutenção do espaço da sede do Ponto. A porcentagem de Pontos que se encontram em espaços cedidos, alugados, e entre outros, na própria casa do proponente, é alta em relação aos Pontos que se localizam em suas próprias sedes. Estes últimos apresentam uma maior possibilidade de manutenção de uma relação de identidade, de referencial e de continuidade de seus projetos culturais, já que sofrem menos o risco de fechar suas portas em razão de falta de recurso para aluguel ou de uma possível solicitação do espaço cedido para outros fins. Apesar desta vulnerabilidade, a maioria dos Pontos de Cultura encontra no seu entorno uma grande possibilidade de parceiros, no que diz respeito a espaços públicos ou privados que, também, trabalham em prol da difusão e produção cultural. A porcentagem que representa a possibilidade de parcerias com cinemas, auditórios, escolas, bibliotecas, espaço de praças, espaços expositivos etc. é muito maior do que a dos Pontos que se encontram basicamente isolados quanto à possibilidade de articulação e formação de redes de parceria e de trabalho, pois apontam que não existe nenhuma opção de espaço público próximo ao seu entorno.

5.2.2. Indicador 2 – Perfil da Instituição Proponente

Com o objetivo de mapear o perfil da instituição proponente, acreditando que ao fazê-lo seriam encontrados indicativos que nos auxiliassem na compreensão e mapeamento do perfil dos Pontos de Cultura desta Região, foram destacadas, no questionário do LPP, questões que apontam a experiência da instituição na realização de projetos sociais e culturais; as principais motivações das instituições proponentes em participar do edital do Programa “Cultura Viva”; e objetivos mais importantes do projeto do Ponto de Cultura. As formas de organização política, presentes na comunidade, e as articulações do Ponto de Cultura; o grau de escolaridade e a capacitação do quadro de pessoal e dos trabalhadores do Ponto de Cultura; o número de profissionais que trabalham de

forma remunerada e voluntária; os critérios de seleção usados na definição da equipe do Ponto; e a forma de tomadas de decisão no Ponto de Cultura, também, foram indicativos para o mapeamento a seguir.

Em relação ao perfil das instituições proponentes dos Projetos dos Pontos de Cultura, estas apresentam tradição e experiência no que diz respeito à elaboração de projetos na área social e cultural, contando com diversos atores e redes colaborativas, tanto para a confecção como para a realização dos projetos. É interessante registrar que um dos motivos mobilizadores de participação no Edital do Programa “Cultura Viva” é participar de uma política pública de nível federal e dar continuidade às suas ações culturais. Ao participar do Programa “Cultura Viva”, os Pontos desta Região na pesquisa do LPP (2006) acreditam que estão, também, valorizando a iniciativa da política pública e, de certa forma, apostam na sua contribuição para qualificar a ação do Estado, também, a partir da continuidade de seus projetos ou através da implementação de suas ações. Na pesquisa A, com uma diferença pequena de porcentagem dentro do recorte de cada uma delas, vê-se que há uma maior intenção das ações culturais dos Pontos, no que diz respeito à preservação das tradições, ao acesso à cultura, à questão da cidadania e dos direitos. Um menor investimento na perspectiva do empoderamento, conceito do Programa, pode se dar pelo que foi comentado por Darlene (junho de 2010): os novos Pontos de Cultura, talvez, estejam mais distantes das primeiras propostas conceituais do programa.

O fortalecimento da identidade, na lógica da diversidade cultural, se apresenta nas duas pesquisas já citadas como um elemento importante da ação cultural dos Pontos de Cultura da Região Sul. As diferenças, poucas, entre um e outro grupo participante das pesquisas estão na promoção do acesso à inclusão digital. Isto talvez seja um fenômeno tanto dos processos econômicos de aquisição dos equipamentos de cada instituição, como também de suas próprias condições. A cada ano que passa, sabe-se que com o desenvolvimento tecnológico e a necessidade do uso faz com que equipamentos mais simples se tornem mais acessíveis. Outro fator, está também no próprio critério de seleção

das comissões dos Pontos de Cultura. No início do Programa, uma das atenções especiais era valorizar aquelas iniciativas que tinham um trabalho importante e qualificado para aquela Região mesmo quando a estrutura se apresentava precária. Nesse sentido, os *kits* multimídias do Programa tinham além de proporcionar o acesso à tecnologia e o incentivo ao uso da Internet de participação nas redes, também o objetivo de equipar estas instituições. Já no caso das novas comissões, este critério informal não foi utilizado ou não foi necessário, conforme os candidatos apresentados. Nesta segunda pesquisa B, parece que os Pontos de Cultura têm uma menor relação de valorização de seu papel, no que diz respeito a incentivar políticas públicas e apoiar as atividades escolares através de sua ação cultural. Mas a intenção de que seu trabalho seja um instrumento de estímulo para minimizar a violência se torna destaque.

Embora, como se observam nas pesquisas citadas, as formas de organização política mais presentes nas comunidades sejam as associações comunitárias e os movimentos sociais, é com as escolas públicas o maior percentual de articulação institucional, e como segunda opção os movimentos sociais. Este percentual alto em relação às escolas públicas, com certeza, indica várias parcerias, que devem se caracterizar tanto pelo empréstimo e uso do espaço escolar para desenvolvimento de atividades do Ponto, restrito aos participantes do Ponto; quanto pela possibilidade de o Ponto desenvolver atividades com toda a comunidade escolar, multiplicando e socializando seus conhecimentos e fortalecendo e qualificando os trabalhos educativos da Escola. Ainda, as escolas devem ser também parceiras do Ponto, a fim de mobilizar seus alunos a participarem das atividades do Ponto de Cultura, divulgando-as na escola. Os partidos e sindicatos parecem estar mais presentes nas comunidades dos Pontos de Cultura da segunda pesquisa B.

Em relação ao perfil dos trabalhadores do Ponto de Cultura, as pesquisas apontam um maior índice de privilégio e interesses dos moradores da comunidade e que já foram público da atividade do Ponto. Sabe-se que isto pode significar também público de outras atividades da instituição proponente, antes se tornar um Ponto de Cultura. Um índice relevante apresenta o envolvimento de

trabalhadores voluntários junto às ações culturais dos Pontos, e também um índice expressivo de trabalhadores remunerados. Embora haja um índice grande na soma de trabalhadores dos Pontos de Cultura com formação em nível superior completo, ou em processo de formação, ou ainda, que já tiveram vínculos com a graduação, os Pontos também apresentam outros dados, os quais sinalizam, a partir de uma porcentagem maior, que há um grande número de trabalhadores incapacitados para o desenvolvimento das atividades dos Pontos de Cultura. Já é sabido que nem sempre uma formação em nível superior significa que o trabalhador seja capacitado para aquele perfil de trabalho, desenvolvido na política de ação cultural do Ponto e ou do perfil de trabalho comunitário. Como apontado anteriormente, é interessante registrar que entre os critérios para o processo de seleção dos trabalhadores dos Pontos de Cultura, a formação acadêmica aparece como uma terceira opção na primeira pesquisa A.

Anteriormente a esta destacam - se a importância da experiência prévia, e com uma porcentagem bem mais significativa, o critério de possuir habilidades. Assim, cabe aqui perguntar, se há um índice alto de escolaridade e um índice significativo de “incapacitados” para o trabalho do Ponto de Cultura? E se, para ser um trabalhador do Ponto de Cultura, é necessário primeiro ter habilidades; qual o tipo de formação necessária que, tanto trabalhadores como coordenadores e gestores do Ponto de Cultura, devem investir para capacitar seu quadro profissional? Se há um grande número de trabalhadores do Ponto que vieram do próprio Ponto, significa que o Ponto está fazendo escola, no processo de socialização, capacitação e multiplicação de conhecimentos? Ou se faz necessário que, neste perfil de trabalho que envolve ação cultural nas comunidades, a postura de engajamento do trabalhador cultural seja mais valorizada que uma capacidade profissional em si? É interessante observar a porcentagem da segunda B, que valoriza a importância de ser o trabalhador do Ponto de Cultura, da própria comunidade. Acredita-se que isso seja reflexo do fomento do sentimento de engajamento coletivo para a transformação da realidade comunitária, da perspectiva da valorização da localidade - influenciada pelas concepções de produção de economia solidária e da cultura e sustentabilidade local.

Em relação à forma de tomada de decisão dos Pontos de Cultura desta Região, destaca-se um índice alto que aponta que há uma centralidade na diretoria e/ou na administração do Ponto e da entidade proponente. As decisões devem ser o resultado de um diálogo entre as duas diretorias. E a participação da comunidade ou dos participantes, talvez, na perspectiva de implementação e parceria na execução de novas atividades, com as porcentagens apresentadas, podem ocorrer de forma mais informal. O que há de fato é uma distância significativa da proposta da política de gestão compartilhada, apontada pelo Programa. Se as decisões estão centradas mais nas diretorias do Ponto ou da instituição proponente, e há uma participação da comunidade com suas representações variadas de forma mais informal e com menor valor decisório, pode-se dizer que a perspectiva da criação de um Conselho do Ponto de Cultura, com representação das diferentes instituições da comunidade, das instituições governamentais, e dos representantes, talvez, de forma mais sistematizada, ainda não seja uma realidade dos Pontos da Região Sul.

5.2.3. Indicador 3 –Perfil do Público Atendido

Mapear o perfil do público atendido pelos Pontos de Cultura, também, revela parte da realidade encontrada, as motivações e os objetivos da política de ação cultural de cada Ponto. Dessa forma, verificar um indicativo do perfil, da quantidade de pessoas atendidas diretamente e indiretamente pelas atividades oferecidas pelo Ponto de Cultura, a faixa etária do público-alvo atendido, a renda média familiar, a escolaridade do público-alvo, as questões de gênero, cor, os critérios para selecionar as pessoas que participarão das atividades do projeto de cada Ponto de Cultura, e o tempo de permanência do público no projeto, são as questões do LPP, que colaboram na visualização deste perfil do Público atendido para se compreender um perfil mais geral dos Pontos de Cultura da Região Sul.

É interessante verificar nas pesquisas A e B realizadas em 2007 e 2010 que, ao mesmo tempo em que se tem um percentual indicativo que sinaliza que a maioria dos Pontos de Cultura atendem diretamente cerca de 50 a 100 pessoas,

tem-se um segundo indicativo que aponta que os Pontos ultrapassam a barreira dos 1.000. Mas na soma das outras porcentagens, verifica-se que há um percentual significativo indicando que é possível que o público dos Pontos desta Região se concentram entre mais de 100 e menos de 1.000. Como já nos mostraram os dados, parece não haver nesta Região Pontos que atendam menos que 50 pessoas. Os dados apresentam um número significativo de pessoas que se beneficiam indiretamente do Ponto, principalmente como espectadores. E se na primeira pesquisa ficou apontado o uso dos equipamentos digitais e o acervo do Ponto com a segunda e terceira porcentagem mais significativa de uso e benefício indireto da comunidade no Ponto de Cultura; na última pesquisa o uso da biblioteca parece ser mais interessante do que o uso dos equipamentos digitais. Esta diferença pode se dar pelo fato de que nos últimos anos criaram-se não só condições econômicas diversas para o consumo, assim como, outros projetos, também, ligados aos governos, promovem acessibilidade à cultura e aos equipamentos digitais. Um exemplo é o Programa Casa Brasil do Ministério da Ciência e Tecnologia.

Quanto ao perfil das pessoas atendidas pelo Ponto, destacam-se com maior porcentagem: estudantes da rede pública; mulheres; afrodescendentes; e pessoas em situação de risco social. Em relação à faixa etária do público-alvo atendido, pode-se afirmar que os pontos da Região desenvolvem suas ações culturais atingindo desde a infância até a terceira idade, mas da pré-adolescência ao jovem, são os períodos que mais se destacam.

Importante destacar que, de certa forma, há um índice de qualidade na escolaridade do público-alvo dos Pontos desta Região, as porcentagem citadas no somatório das indicações de ensino médio, ensino fundamental, ensino superior e educação infantil fazem uma diferença considerável em relação aos dados que apontam os sem escolaridade. Mas, mesmo com este índice de escolaridade, e com os dados da segunda pesquisa, que apontam em relação ao anterior, um recorte de um grupo participativo dos Pontos com um poder aquisitivo um pouco melhor, pode-se dizer que é baixa a renda média familiar das pessoas atendidas pela maioria dos Pontos da Região Sul.

Como já foi também apontado, em relação a questões de gênero pouca diferença se vê entre a pesquisa A e B em relação a maior participação masculina ou feminina nas atividades dos Pontos, já que a porcentagem de diferença entre a pesquisa A e a B se apresenta baixa, em relação a maior presença feminina, que se expressa na pesquisa B. Em relação a cor não há diferença entre as duas pesquisas, predominando como público alvo dos Pontos de Cultura da região sul, pessoas de cor branca. A única diferença esta que na pesquisa A apontou que a segunda maior população atendida pelos Pontos era parda e na pesquisa B, este lugar ficou para a população negra. Como se sabe, não é que não se tenha muitos negros no sul, mas é que encontramos muitos brancos nas periferias destas regiões.

Destaca-se que a permanência do público participante dos Pontos de Cultura da Região, em sua grande maioria mantém um vínculo com o Ponto, por cerca de seis meses a, no mínimo, um ano. E os três critérios mais importantes para selecionar as pessoas, para participar das atividades oferecidas no projeto dos Pontos de Cultura, na primeira pesquisa foram o interesse no assunto, o vínculo com ensino formal e a situação de maior risco. Esta última opção parece ter sido a primeira, para o grupo participante da segunda pesquisa.

5.2.4 Indicador 4 –Perfil da Ação Cultural do Ponto

Para construir o indicador do perfil da Ação Cultural do Ponto, dentre as questões do LPP, selecionamos aquelas que apontam: as atividades e linguagens desenvolvidas; os meios; a formação; de que forma surge a iniciativa de ser Ponto de Cultura; os objetivos propostos pelo Ponto de Cultura e se estes estão sendo alcançados; e se o Ponto desenvolve projeto de geração de renda.

Se a primeira pesquisa aponta que o projeto apresentado ao MinC, pela maioria das instituições proponentes, foi para a implementação de uma atividade nova, vê-se que na segunda pesquisa, onde se tem uma participação menor dos

Pontos de Cultura, dar continuidade às atividades que já ocorriam na instituição parece ter sido a prioridade dos proponentes. A principal motivação foi a falta de acesso a bens e produtos culturais das comunidades atendidas.

Em relação às atividades desenvolvidas, há uma maior aposta dos Pontos de Cultura em sua ação cultural a colaborar na promoção da difusão cultural. Se na primeira pesquisa, a formação/capacitação/educação-artística de forma lúdica/amadora aparece como uma segunda opção, no segundo mapeamento, é a atividade de produção que se destaca. Mas uma parcela significativa de Pontos, apresentada nos dois mapeamentos, aposta que sua ação cultural proporciona uma formação/capacitação/educação-artístico-profissional. Em relação a como se dá esta formação, a abordagem metodológica utilizada destaca com predominância, nas duas pesquisas, as oficinas; depois vêm cursos e palestras. Entre as quatro principais linguagens desenvolvidas, tem-se como uma indicação primeira o audiovisual; depois música, teatro, na pesquisa realizada em 2007. Na pesquisa realizada em 2009/2010, é a música a atividade que se destaca, ficando o audiovisual na terceira opção. O equipamento multimídia é meio utilizado que se destacou entre os Pontos de Cultura desta Região.

Embora não seja uma característica dos Pontos da Região Sul ter um maior investimento nas ações de geração de renda, todos os Pontos da Região Sul acreditam que fazem algum tipo de formação. Entre elas, com um percentual de destaque, está em primeiro lugar o apoio à produção cultural local, e em seguida as atividades artísticas, no primeiro mapeamento. No segundo, as atividades artísticas e a criação de produtos são mais representativas, mas a formação de cidadania parece ser fundamental em todos os Pontos. Dessa forma, é aqui que se registra a transversalidade dos processos educativos de fortalecimento da cidadania, atravessados no fazer da experiência estética como um todo.

Em relação a se as atividades propostas pelos Pontos para o Programa Cultura Viva estão sendo efetivadas, viu-se uma oscilação entre um mapeamento

e outro. Ao mesmo tempo em que se tem um índice relativamente maior registrando que todas as atividades propostas pelos Pontos de Cultura da Região estão sendo executadas, de forma geral, é necessário aprofundar a pesquisa sobre os Pontos, verificando quais são as suas dificuldades para efetivarem seu plano e projeto de trabalho. A referência mencionada ajuda a compreender a baixa porcentagem de Pontos da Região que afirmam que todos os seus objetivos vêm sendo alcançados; do mesmo modo que, ao indicarem com um alto índice percentual que estes objetivos vem sendo amplamente alcançados, parecem sinalizar que há certo sucesso na execução e no retorno do público-alvo do Ponto em relação às suas atividades.

5.2.5 Indicador 5 –Articulação e Comunicação – Rede Cultura Viva

Neste último indicativo do questionário do LPP, destacaram-se as questões que apontam a participação dos Pontos na gestão do Programa Cultura; os contatos estabelecidos; e as atividades realizadas em conjunto com outros Pontos.

Sabe-se que a perspectiva de fomentos de trocas entre os Pontos de Cultura, que se concretiza na perspectiva da gestão pública do Programa, a partir da constituição das redes; dos fóruns; do conceito de Pontões; da possibilidade de participar de editais de intercâmbios; do uso das tecnologias e do *software livre*, entre outras, potencializa a troca entre os Pontos, com o objetivo de ajuda mútua, colaboração, e busca de caminhos para a sustentabilidade cultural. Dessa forma, é na própria rede entre os Pontos de Cultura que existe a possibilidade de troca, conhecimento e aprofundamentos sobre as mais diferentes necessidades dos Pontos de Cultura, como: conhecimentos digitais e *software livre*, equipamentos, capacitação de recursos humanos, trocas de novas tecnologias sociais, capacitação em prestação de contas, oficinas de artesanato, de produção e *marketing* cultural, edição e produção de vídeo, aperfeiçoamento em áudio, entre outros.

Um dos grandes desafios do trabalho na Representação Regional do Ministério da Cultura entre o período de 2005 a 2008 era justamente o de

mobilizar um maior número de Pontos para participar mais das diferentes atividades da rede e do Programa “Cultura Viva”. As atividades que poderiam ser reuniões na Regional do MinC, eventos, atividades em outros Pontos de Cultura, auxiliavam na aproximação entre os Pontos, no exercício de gestão compartilhada, e de certa forma fortalecia a ideia de Rede do Programa.

Na pesquisa A, destaca-se que já existia uma comunicação e articulação dos Pontos na Região, a Internet predominava na relação de contato, e em segundo lugar os encontros presenciais, representados nos encontros dos Pontos de Cultura promovidos pela SCC, Pontões que promovem capacitações, as atividades da ação Cultura Digital e as reuniões da Representação Regional. Na pesquisa B, vê-se que a comunicação e articulação dos Pontos está mais direcionada via *e-mail*, telefone, listas de discussão. Os encontros presenciais, que na pesquisa anterior apresentaram-se como um dispositivo importante para a relação e contato entre um Ponto de Cultura e outro, ao aparecerem na segunda pesquisa como uma quarta opção, pode significar que a aproximação e a articulação entre os Pontos de Cultura se ampliaram. Isto é, a uma maior articulação e fluxo de agilidade representada no uso do fone e listas de discussão, do que as relações que dependiam dos encontros provocados ou financiados pelo Programa.

A divulgação do trabalho e produção do Ponto e a vontade de conhecer outros trabalhos e produções, desenvolvidos pelos outros Pontos de Cultura, são os grandes mobilizadores desta articulação em rede. A rede vem sendo, também, um espaço de ajuda mútua no que diz respeito à solução de dúvidas e problemas tanto na troca de experiências de gestão do Ponto de Cultura e a sua relação com o Programa, quanto de outros mais gerais. E é a difusão cultural e a formação/capacitação/educação-artística (lúdica, amadora e lúdica-profissional) que se destacam como ações conjuntas realizadas entre os Pontos. A proximidade geográfica entre os Pontos, a identidade em relação ao desenvolvimento das mesmas atividades e as alternativas de trabalharem com público semelhante e/ou já ter conhecimento prévio do Ponto, são os motivos principais que favorecem esta rede de trocas e parcerias.

Cabe registrar que, depois da constituição do Iº Fórum dos Pontos da Região Sul, que ocorreu no mês de março de 2007, na cidade de São Lourenço, os pontos de Cultura da Região Sul vêm produzindo articulações mais intensas e organizando mais trocas e parcerias. Cada estado já tem uma lista de discussão e há uma outra lista de todos os Pontos da Região Sul. Com o mapeamento utilizado para a realização da pesquisa desta tese, a equipe da cultura digital já construiu uma página de Wiki, que apresenta os Pontos da Região. Até 2008, podia-se dizer que os Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul eram os mais articulados, realizavam reuniões com mais frequência e a troca de informações na rede era mais intensa. O desafio era para a Representação Regional naquele período, da mobilização no Estado do Paraná. Atualmente, pode se dizer que os três estados, além de mais integrados entre si, estão mais participativos e engajados com a Rede Cultura Viva da Região Sul.

Neste capítulo que apresenta o Programa Cultura Viva temos a dimensão do que foi construído na política da Secretaria de Cidadania Cultural, na gestão do Secretário Célio Turino e sua equipe.

O Programa Cultura Viva que iniciou fomentando ampliação e a sustentabilidade das instituições conveniadas junto as suas comunidades e que se tornaram Ponto de Cultura a partir de um primeiro convênio com repasses de recursos, continuou qualificando e fomentando o trabalho dos então Pontos de Cultura, a partir da política de novas ações e novos editais de premiações e intercâmbios e da diversa mobilização e fomento de redes.

Os conceitos orientadores do Programa, como vimos, parecem se encontrar identificados nas práticas e propostas de ação cultural dos Pontos traduzidos de formas diversas e que também representa de certa forma a política de fomento à diversidade cultural do Cultura Viva.

É inegável que a experiência de gestão compartilhada que se estruturou, mesmo com fragilidade neste período e que resultou nos Fóruns regionais e

nacional dos Pontos, no movimento nacional de Pontos que ainda se mobiliza em busca da aprovação da Lei Nacional de Pontos de Cultura, representa um caminho de aproximação e fortalecimento dos agentes de cultura na defesa de ações culturais que se encontram nas áreas de vulnerabilidade ou “zonas opacas” se utilizando aqui de Santos (2006). Territórios estes que como vimos, estavam antes abandonados das políticas culturais federais e pouco fomentados nas políticas estaduais e locais de cultura.

Não é a toa que o impacto do Programa pela sua dimensão levou a aproximação da academia a entender os mais diversos fenômenos que ocorrem no Cultura Viva. Seja pela ousadia das diversas redes, da proposta do uso do software livre e o fomento da distribuição de conteúdo, ou pela política cultural ampliada do Programa com sua ousadia da gestão compartilhada e as novas relações entre Estado e sociedade civil no campo cultural, entre outros diversos temas. O impacto do Programa como vimos também se reflete em modelo de tecnologia social e de política pública, que vem sendo apropriada por diversos outros países. Talvez seja aqui que, de certa forma o Programa contribui para o rompimento da “monocultura do tempo linear” de Boaventura de Souza Santos (2009, p. 29), a segunda monocultura que faz manter a racionalidade ocidental preservando a aquilo que é produzido ativamente como inexistente, porque não cabem no pensamento tradicional e eurocêntrico da sociologia e de outras ciências.

Por uma Sociologia das Ausências e Insurgente, desafio do trabalho e das reflexões e identidade do sociólogo português, a “monocultura do tempo linear” é a idéia de que “a história tem sentido, uma direção, e de que os países desenvolvidos estão na dianteira como se aqueles considerados subdesenvolvidos” ou “menos desenvolvidos não pudessem ser em alguns aspectos mais desenvolvidos do que os países desenvolvidos” (ps. 20, 30). Nesse sentido, quando o Programa Cultura Viva se torna uma tecnologia social e política para a solução de políticas culturais nos países de “primeiro mundo”, rompemos com a lógica da “monocultura do tempo linear” e produzimos a partir de

experiências possíveis que já existem como emergentes a possibilidade de outro futuro possível, aberto de novas alternativas e possibilidades (p.38).

O importante da análise acima, realizada a partir das duas pesquisas já citadas, é que podemos fazer uma “radiografia” da realidade dos Pontos de Cultura da região, que mesmo por certo período, apresentam direta e indiretamente os objetivos, o público-alvo, as linguagens, a relação com a comunidade, a infra-estrutura, as dificuldades e soluções para a realização de sua ação cultural.

Ao finalizar a análise dos dados acima, que serão mais aprofundadas nas considerações finais desta tese junto a outros elementos desta pesquisa e da trajetória de desenvolvimento do Programa Cultura Viva, podemos destacar que os Pontos de Cultura da Região Sul atuam em sua maioria nas áreas urbanas e se hoje há uma maior articulação entre os Pontos isto se dá em função das redes construídas.

Embora os Pontos apresentem uma boa infra-estrutura, tem fragilidades em relação aos seus espaços de sede em função de muitas instituições não possuírem sedes próprias, utilizando espaços cedidos e ou outros espaços de instituições parceiras. Para o desenvolvimento de algumas atividades da ação cultural dos Pontos, entre outras instituições públicas, as escolas são entre os parceiros o que tem maior destaque. Com um público diversificado, de forma geral entre os participantes diretos e os indiretos, considerados aqui os expectadores, os Pontos de Cultura tem atingido um público significativo em suas atividades.

Os Pontos contam também com parceiros na escrita de seus projetos, e mostram tradição e experiência na idealização e elaboração dos mesmos, destacando como objetivos principais de sua ação cultural o fomento a diversidade cultural e a redução da violência. Para os gestores dos Pontos, o trabalho desenvolvido na ação cultural dos mesmos promove a difusão da produção cultural da comunidade, o desenvolvimento das atividades artísticas e a

formação da cidadania. A maior motivação de participação no edital do Programa Cultura Viva foi a falta de acesso e bens culturais na e para a comunidade e por isso a importância da continuidade de seus projetos.

Entre seus desafios esta o melhor uso das tecnologias digitais, a qualificação profissional de seus colaboradores e a implementação da gestão compartilhada na gestão interna do Ponto de Cultura.

Com o objetivo de contribuir com a “ecologia dos saberes” proposta por Boaventura de Souza Santos (2007, p. 32), buscando romper com a “monocultura da escala dominante” (p.31), com a “monocultura do saber e do rigor” (p.29), e “ampliar o presente para contrair o futuro para prepará-lo” (p.26), a seguir chegamos as respostas das questões que mobilizaram esta pesquisa, a partir das experiências vividas pelos adolescentes – Agentes Cultura Viva entrevistados, concluindo esta tese.

5.3 Território e Territorialidade no Programa Cultura Viva na Região Sul

Sabe-se que o sistema territorial é composto por diferentes elementos. Como destaca Raffestin (1993), “a partir de uma representação os atores vão proceder a repartição das superfícies, a implementação de nós e a construção de redes” (p. 150).

Como visto, o Programa Cultura Viva é um grande fomentador de encontro de diversos atores sociais que de alguma forma ou outra, se encontram numa prática cultural que atua na sua grande maioria nas “zonas opacas” (Santos 2006), nos espaços de invisibilidade (Gil, 2004, p.8)¹²¹, nos lugares de vulnerabilidade social.

¹²¹ Caderno do Programa “Cultura Viva”, p.8 – Pronunciamento do Ministro Gilberto Gil sobre o Programa “Cultura Viva” em Berlim – Alemanha, 02 de setembro de 2004. Brasil.(Brasília). Ministério da Cultura. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. MinC, 2004.

Mesmo que adotamos aqui o conceito de território simbólico, para o encontro da realidade empírica, traduzida aqui em última análise e sim com este propósito, através da fala dos Agentes Cultura Viva, aprendemos com Raffestin que “toda a prática espacial, mesmo que embrionária, induzida por um sistema de ações ou comportamentos se traduz numa “produção territorial” (1993, p.150).

Desta forma, não buscando encerrar o debate sobre a experiência do Programa Cultura Viva¹²², concentraremos nosso olhar em como os conceitos de território e territorialidade se expressam e são fomentados, potencializando novas éticas–estéticas da existência (Ortega 1999, p. 171) a partir das potenciais vividas e ou promovidas pela ação cultural dos Pontos de Cultura. Estas, também se expressam nas relações que surgem nas políticas da amizade. A avaliação final que concretiza-se aqui é composta dos resultados da análise das entrevistas, já comentadas na introdução desta tese e da avaliação geral dos resultados do mapeamento realizados nas pesquisas através dos questionários distribuídos aos Pontos de Cultura, anteriormente já apresentados.

No discurso oficial do Programa Cultura Viva, vimos uma intenção dos idealizadores e gestores do mesmo em possibilitar que o Cultura Viva seja um potencializador das ações culturais das instituições que se tornam Ponto de Cultura a partir do convenio com o MinC. O Ponto de Cultura, o “selo”, o apoio através de recursos, formações, e encontros com outros pares promovidos a partir dos diferentes Fóruns e Teias, entre outros oferecidos pelo MinC, é como já visto, um reconhecimento deste últimos as ações culturais que estas instituições já realizavam. Ao apostar nestas instituições e a criação da Rede Cultura Viva, os idealizadores do Programa se dizem acreditar que estas iniciativas culturais são um contraponto ao processo de globalização neoliberal e a cultura de massa, já apontadas na discussão com outros autores que até aqui dialogamos, ao refletir sobre globalização e cultura.

¹²² Como vimos o Programa Cultura Viva tem ainda muitas possibilidades de investigação, debates e reflexões. Vimos que o Programa não se limita as práticas ricas dos Pontos de Cultura, mas também pelo reconhecimento acadêmico de inúmeras pesquisas e pela tecnologia social e metodológica de política publica de cultura que serve de modelo para outros países.

Já se sabe que a grande maioria das ações dos Pontos de Cultura surgiram em comunidades onde há baixa atuação de políticas públicas culturais que atuam no perfil de ação cultural dos Pontos. Como vimos até a política neoliberal realizada no governo Fernando Henrique, onde cultura era entendida “como um bom negócio”¹²³ não havia nenhum investimento do governo federal no âmbito do MinC, em iniciativas culturais neste perfil de atuação e com o seu público-alvo. E se estas iniciativas apostaram investir nestes lugares de “zonas opacas”, é porque também deve haver pouca ou quase nenhum investimento até então das políticas públicas de culturas no âmbito municipal e estadual.

Ao refletir sobre o Mapeamento do Perfil dos Pontos de Cultura da Região Sul, apontado anteriormente, considera-se que: (i) os Pontos de Cultura da Região Sul se concentram na área urbana; (ii) ao proporcionarem uma ação cultural de difusão da cultura que se estende para além das atividades desenvolvidas na sede do Ponto, chegando a outros cantos da cidade, verifica-se que os Pontos de Cultura desta Região são articulados com várias redes; (iii) mesmo sendo as escolas as maiores parceiras dos Pontos, a parceria com os movimentos sociais e outras instituições culturais vem proporcionando aos Pontos este deslocamento e esta extensão de suas ações; (iv) permitindo àqueles Pontos que aproveitarem estas articulações, a construção de referência local em produção cultural.

Os Pontos de Cultura da Região sul apresentam tradição e experiência no que diz respeito à confecção dos projetos, e contam com diversos parceiros que auxiliam na elaboração destes. A partir disto, verifica-se também que é uma característica dos Pontos desta Região uma articulação orgânica, isto é, de participação e parceria de outros atores sociais da comunidade e da cidade, desde a idealização até a ação, produção e difusão cultural. Nesse sentido, os Pontos de Cultura, já tinham e contavam com uma rede de parceiros para dar sustentabilidade a sua ação. Como visto, o Programa ‘Cultura Viva’ aposta numa

¹²³ Como já apresentado anteriormente “Cultura como um bom negócio” foi o slogan criado para a Lei Rouanet no governo Fernando Henrique.

política cultural que investe nas relações comunitárias, no trabalho da sociedade civil, e se utiliza dos conceitos de empoderamento, protagonismo, autonomia e sustentabilidade,¹²⁴ como elementos paradigmáticos que devem orientar as práticas das ações culturais das instituições conveniadas e criam laços de identidade com a política pública cultural nacional.

Os conceitos são utilizados com o objetivo de apontar e orientar as ações culturais onde a valorização pela produção cultural da localidade seja instrumento de processo de transformação nas relações de poder, emancipando os excluídos, onde o respeito a funcionalidade e a organicidade de cada Ponto represente o respeito à autonomia e aos processos de organização e participação de cada comunidade, sua forma de gestão, contribuição e participação na elaboração de políticas públicas, entre outros.

A potência das horizontalidades, a aposta na cultura popular e na solidariedade orgânica, apontadas por Santos (1999, p.227), parecem estar presentes na política cultural do Programa como um todo, e no investimento de construção e fortalecimento da Rede Cultura Viva. Milton Santos, aposta que emergência da cultura popular e a sociodiversidade são capazes de alimentar uma outra narrativa, um outro discurso que baseado na universalidade empírica, colabora e permite “conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história”.

Esta nova história, baseada na experiência dos coordenadores dos Pontos de Cultura e dos Agentes Cultura Viva entrevistados para esta pesquisa, é constituída a partir das tecnologias sociais construídas por cada comunidade a partir de sua realidade, e se torna como um instrumento de dinamismo e de

¹²⁴ O conceito de sustentabilidade aparece como mais um elemento paradigmático do Programa como estruturante da ação cultural, no decorrer de seu desenvolvimento. Não que logo no início da implementação do Programa o conceito não aparecia nos encontros, debates, reuniões e documentos internos, mas pode-se dizer que a ideia e a importância da discussão em torno da sustentabilidade vai tomando mais corpo na vivência e aplicabilidade do próprio Programa. Ou seja, vai-se verificando e conhecendo a fragilidade das instituições conveniadas, no que diz respeito à própria continuidade de suas ações, e que o tema se torna uma discussão importante no Programa em busca de alternativas, respostas e resultados. Como se verá mais adiante, uma série de outros editais surgem para dar continuidade a muitos projetos dos Pontos de Cultura.

mudança social local, que se revelam a partir de diferentes impactos provocados pela ação cultural do Ponto e sua potência como facilitador da experiência estética. A potência da experiência estética se apresenta nesta pesquisa, na capacidade de ampliação de conhecimento que deve ser entendida como sinônimo de consciência crítica e no sentido de engajamento social e por isso de identidade local. A partir da experiência dos Agentes Cultura Viva entrevistados, tanto a ampliação do conhecimento como o engajamento social são potencializados no campo individual como no campo coletivo.

No campo individual a experiência estética é vivida no fazer arte, no exercício da criatividade e inventividade que gera uma manifestação estética e apresentam um resultado expressivo como um resultado final: um vídeo, um espetáculo de dança ou teatro, uma história em quadrinhos, um ensaio fotográfico, entre outros. No campo coletivo, a experiência estética deve ser entendida como a fruição cultural da comunidade em relação produção cultural do Ponto de Cultura.

Para os Agentes Cultura Viva, participar do Ponto de Cultura foi a descoberta de um mundo novo. Esta descoberta de um mundo novo os fazem mais críticos aquilo que se expressa na cultura de massa, e os fazem desejantes de novas coisas, como o de realizar projetos bacanas de arte e cultura, e poder socializar este conhecimento e o processo de inventividade com outros pares da comunidade, acreditando que essa intenção não é boa só para a comunidade, mas para a sociedade como um todo, porque segundo eles, potencializa a capacidade de mudança.

Participar do Ponto de Cultura potencializou a descobrir prazeres novos, e a compreender que se pode romper com um destino dados aos pobres, que se resume na visão deles, em aceitar que a vida só serve para estudar e trabalhar para sobreviver. A experiência no Ponto de Cultura potencializou a descoberta do encorajamento que se pode escolher a vida que se quer levar, mesmo e apesar das limitações financeiras ou outras dificuldades. A opção de construir um destino diferente daquilo que parecia estar dado é um elemento importante, porque da

outro significado a vida, que é o de primeiro desenvolver uma percepção daquilo que você gosta e a partir daí, construir a vida priorizando a satisfação pessoal.

Outra descoberta dos Agentes Cultura Viva esta na compreensão de que não se aprende só na escola. Esta descoberta para eles gerou um impacto pessoal. Os Agentes Cultura Viva parecem se identificar com uma perspectiva de abordagem educativa no campo da educação informal. Isto percebe-se quando fazem a crítica aos conteúdos escolares e as metodologias de produção de conhecimento no espaço escolar, e a crítica que fazem aqueles que compreendem de forma restrita que educação e cultura é um papel só da escola.

Os Agentes Cultura Viva entrevistados apontam que se sentem diferentes dos outros adolescentes de sua comunidade a partir da experiência no Ponto de Cultura. Além de sentirem mais criativos e críticos acreditam que adquiriram um compromisso mais engajado com a comunidade, do qual imaginam que os outros adolescentes que não participam da ação cultural do Ponto não tenham. A atenção e ampliação do olhar sobre a comunidade, o que acontece nela e quais são as suas dificuldades, os fizeram apostar mais na ação coletiva, inclusive como propositores de pequenos movimentos de organização e mobilização comunitária no que diz respeito ao bem comum e a manifestações e demandas junto aos poderes públicos. Esta ampliação da consciência política os fez entender que a cidadania e a relação com o Estado não se encerra nos direitos e deveres do voto, mas na atitude de vigilância, organização e reivindicação junto às políticas públicas para que cumpram seus compromissos com a comunidade e a cidade como um todo. Desta forma, cidadania aqui se torna compreendida como processo de participação.

Este sentir diferente de outros adolescentes que não participam do Ponto de Cultura é porque percebem uma mudança interna, mais subjetiva, que afirmam que foi nessa vivência do Ponto de Cultura que ampliaram o olhar ao que diz respeito a cidadania. Como acreditam que quem não tem essa vivência não é estimulado a ampliar seu olhar sobre a realidade local e suas dificuldades,

valorizam o vínculo com o Ponto de Cultura como algo que agregou amadurecimento, responsabilidade e encorajamento social. Se elegem o Ponto de Cultura como a instituição referencia local, capaz de provocar esta sensibilização, é porque não identificam na comunidade outras instituições capazes de fomentar a ampliação da consciência política. A escola, que já criticada antes, parece não apresentar nem métodos ou conteúdos que potencializem o engajamento social e a aposta na capacidade coletiva de provocar mudança para o bem comum. Entre as justificativas que os Agentes Cultura Viva apontam para este fenômeno mais subjetivo e político do qual admitam ocorrer com eles, é que a potencia das relações afetivas, de uma relação amorosa que alimenta o encorajamento coletivo, está na troca de idéias, na conversa, no pensar juntos soluções coletivas. Este processo de intersubjetividade, segundo eles, criam laços identitários, que surgem no aprendizado com o outro e na relação de ação cultural e política (Freire 1980, p.37). O exercício de participação parece potencializar a ampliação de seus sentimentos e suas redes afetivas. O ato de ajudar e colaborar para o bem comum é um elemento que fortalece os laços identitários potencializando sentimentos de satisfação e gratificação. Os laços identitários se ampliam a uma relação com a comunidade, e para muitos dos entrevistados, se antes havia um desejo de sair daquela comunidade ou um sentimento de vergonha por morar naquele local, as relações afetivas construídas na fé da potencia da comunidade para avançar nas conquistas de qualidade de vida e realização para o bem comum são hoje elementos importantes de auto-estima e orgulho de morar na comunidade onde vivem. Vêem a possibilidade de intervenção e mudança, e um futuro melhor para a comunidade. Assim, modifica-se a relação identitária com o local.

A “nova história”, potencializada pela experiência estética da fruição da produção cultural do Ponto de Cultura no campo do coletivo-comunitário, se apresenta segundo os Agentes Cultura Viva e coordenadores dos Pontos numa mudança de comportamento da comunidade em geral. Segundo o grupo de entrevistados, ao possibilitar a fruição cultural da comunidade a partir do assistir a uma produção estética e artística do Ponto de Cultura (um espetáculo na

comunidade, por exemplo) a comunidade amplia seus horizontes e conhecimento, já que ação do Ponto, segundo os entrevistados, “gera” cultura para todo mundo e as pessoas podem a partir daí ter outra visão da vida, da sociedade e do mundo em si.

O impacto das apresentações culturais dos Pontos de Cultura na comunidade proporciona uma sensibilização cultural. Este acesso ao consumo cultural vem possibilitando a compreensão por parte da comunidade de que a comunidade produz cultura e entretenimento. Isto potencializa um sentimento de direito cultural, de cidadania cultural. O Ponto passa a ter um papel de ser uma referencia local de democratização da cultura.

Outro resultado da fruição cultural da comunidade a partir da ação cultural do Ponto de Cultura parece ser a sensibilização da comunidade que começa a perceber que cultura é importante. A partir desta percepção, segundo os entrevistados, surge um desejo maior de participação da comunidade tanto em assistir como em participar das atividades culturais do Ponto de Cultura. Para os Agentes Cultura Viva, a comunidade aguarda com mais expectativa outras apresentações, e a ação cultural do Ponto de Cultura também produziu o encorajamento para o nascimento de outras ações e grupos culturais na comunidade. Desta forma, pode-se dizer que a potencialidade da experiência estética no campo da fruição tem potencia pra estimular a gerar desejo de criação e invenção.

É aqui que encontramos novamente em Dewey a potencia da experiência estética, que para ele não se resume ao fato do processo de criação da obra de arte em si, mas da fruição com a mesma.

As obras de arte que não são distantes da vida comum, das quais se desfruta amplamente em uma comunidade, são sinais de uma vida coletiva unificada. Mas são também auxiliares maravilhosos na criação desta vida. A remodelagem do material da experiência no ato expressivo não é um evento isolado, restrito ao artista e a uma ou outra pessoa, aqui e ali, que porventura aprecie a obra. Na medida em que a arte exerce seu ofício, ela também é uma remodelagem da experiência da comunidade em direção a uma ordem e união maiores (Dewey 2010, p. 178).

Sabe-se que o vínculo com um importante órgão do governo, possibilitou para alguns Pontos uma visibilidade maior de seu trabalho. O fenômeno Ponto Voluntário Vitória Régia e Marly Cuesta já apresentado, apontam o desejo de outras instituições em de alguma forma, mesmo que seja um vínculo informal, de participar de um projeto que valorize as iniciativas culturais e solidárias em nível nacional, potencializa a possibilidade de troca, sentido de pertencimento a um movimento nacional, integração com a rede e reconhecimento local e nacional de sua ação cultural.

Para os gestores dos Pontos de Cultura que participaram da entrevista, destacam que ao participar do Programa, expande-se o reconhecimento de seu trabalho. Este reconhecimento se expressa inicialmente na valorização da comunidade local que a partir da inserção da instituição no programa federal compreendem que o trabalho do Ponto deve ser importante, e iniciam um processo de construção de um novo olhar para aquilo que a instituição propõe para a comunidade. Ao mesmo tempo, o Ponto de Cultura, por ser selecionado a estar vinculado ao Programa Cultura Viva, gera um sentimento de reconhecimento do governo pelas pessoas da localidade. Desta forma, o reconhecimento do MinC ao trabalho do Ponto de Cultura, potencializa um processo de auto-estima, porque a comunidade como um todo se sente também reconhecida e se sentem também representadas a nível federal em função do Ponto de Cultura. Os laços de identidade se reforçam: o Ponto de Cultura se torna um elemento de projeção e representação da identidade da comunidade. Desta forma, podemos acreditar que há nesta projeção um sentido de territorialização por parte da comunidade ao se sentir integrada e beneficiada a um perfil de investimento cultural, que se materializa no vínculo com o Programa e suas redes. Talvez, aqui ao contrário do que Raffestin (1993, p. 153) aponta da territorialidade externa se sobrepor em relação ao espaço vivido, o que se vê é que existe um orgulho da territorialidade interna (da vivência cotidiana) ser integrante e dar corpo ao Programa e a Rede Cultura Viva e de fazer parte da diversidade da cultura brasileira.

Estas articulações que mantêm viva a vida do Ponto de Cultura, e a valorização que os Pontos ganham da comunidade e a possibilidade dos mesmos em dar continuidade em suas ações ou a de realizar novas propostas a partir da participação deles no Programa “Cultura Viva” também verificamos na pesquisa sobre o perfil dos Pontos de Cultura na região sul. Participar de uma política federal é a maior motivação de mobilização para se tornarem um Ponto de Cultura. Na pesquisa citada verificou-se que esta parceria não é apenas significativa no que diz respeito à disponibilização de recurso, mas, principalmente, no respaldo institucional que este governo dá ao Ponto, apoiando a sua iniciativa. Da mesma forma, compreendem que sua participação numa política de Estado contribuiu para qualificar as ações públicas de cultura e inclusão social, neste caso.

O reconhecimento do governo federal a ação cultural do Ponto de Cultura, parece que também provoca novos olhares no campo das políticas públicas locais. Segundo os entrevistados, após o convenio com o MinC e a divulgação do trabalho como um Ponto de Cultura, inicia-se uma aproximação dos gestores das políticas públicas locais à instituição. Como resultado desta aproximação, podem surgir tanto apoios ao trabalho do Ponto que até então não recebiam nenhum tipo de suporte das políticas públicas locais, como também maior investimento no local em outros projetos e grupos culturais da região. Verificou-se também este reconhecimento se estende a mídia local, que passa a divulgar e acompanhar mais de perto as ações culturais desenvolvidas pelo grupo gestor do Ponto de Cultura.

É interessante destacar aqui que, na pesquisa realizada com os Pontos de Cultura na região sul, onde se perguntou o que entendiam como protagonismo, empoderamento, autonomia, observa-se que o reconhecimento do trabalho do Ponto pela sua atuação artística é considerada uma forma de protagonismo. Ou seja, o vínculo com o MinC empodera a instituição nas relações locais.

O reconhecimento da comunidade da produção artística cultural realizada pelo Ponto de Cultura, seja ela coletiva ou individual, dá um sentido de

empoderamento para a equipe e o seu trabalho realizado. Do mesmo modo que, a apropriação da comunidade sobre o Ponto de Cultura e de suas ações culturais, de forma democrática, participativa, colaborativa e compartilhada, promove um engajamento local de intervenção cultural.

A “nova história” apontada por Santos (1997, p. 227), que se constrói a partir da ação cultural do Ponto de Cultura, de um modo geral, se expressa na ampliação do conhecimento individual e coletivo, na descoberta de um mundo novo onde a invisibilidade e o desejo são potências que permitem a criticidade em relação a cultura de massa, no sentimento e na opção pelo engajamento social e coletivo. Este sentimento de engajamento parece ter se tornado um exercício prazeroso em busca do bem comum e da capacidade de criar mudanças de vida que se pautam no respeito a si e aos outros, do qual conhecem a partir da sensibilidade e percepção do que se quer, do que se gosta e da coragem e da fé de se dedicar a realização pessoal e coletiva.

A “nova história” (Santos 1997, p. 227), também se expressa na crítica as instituições tradicionais, na possibilidade de construir o novo, na compreensão de que política é participação. A “nova história” (Santos 1997, p. 227) se constituiu nestas experiências, através da compreensão da comunidade que cultura é um direito, e que se pode desejar, criar, inventar. Esta “nova história” também parece se expressar no orgulho da comunidade em ter uma atividade que tem reconhecimento federal.

Em relação à Rede Cultura Viva, os gestores dos Pontos de Cultura entrevistados, compreendem como algo vivo, que já está dentro de cada um de nós, porque é aquilo que pulsa e que representa a cultura brasileira, nosso patrimônio material e imaterial. Como um organismo vivo, inquieto e transformador. A rede também é um instrumento de poder, uma força política, uma ideologia político cultural e um meio de acesso direto aos bens culturais existentes.

A rede é um instrumento de mudança social, mas a Rede Cultura Viva é ainda tímida e frágil na visão dos entrevistados. Tímida porque há uma falta de compreensão de toda a potencialidade da rede, que é entendido aqui como um instrumento a ser explorado no que diz respeito a mais troca de informações e articulações, que podem ser do local, do nacional e até mesmo internacional. A dificuldade do domínio digital por parte de alguns Pontos de Cultura, também é apontado como um elemento de timidez.

A timidez não deixa de ser uma forma de fragilização, a Rede para ser forte deve ter mais participação de alguns Pontos, principalmente no que diz respeito à articulação política. Como um instrumento de poder, aqueles que não se manifestam, não participam, perdem espaço. Como todo lugar político, a fragilidade da rede pode ocorrer se o campo das disputas pessoais ou de alguns grupos for maior do que a importância de um processo coletivo e de emancipação das tecnologias sociais que permitem os Pontos se encontrarem e defenderem um modelo de ação cultural, que até então não era beneficiado por nenhuma política pública de cultura federal.

Os Agentes Cultura Viva entrevistados apontaram níveis diferentes de interlocução com a rede cultura viva. Estes níveis de interlocução representam o grau de interesse nas trocas, a relação com a tecnologia, e a necessidade de aprofundamento em específico conteúdo. Estas diferenças, se caracterizam forma individual ou de um coletivo em relação a rede. A diferença coletiva se dá pelo perfil do Ponto de Cultura, que como também sujeito da rede, busca outro coletivo com qual se identifica pela sua tecnologia social, a fim de qualificar o desenvolvimento de sua ação cultural.

Os Agentes Cultura Viva compreendem a Rede Cultura Viva como: os TEIAS, os Fóruns Regionais, os grupos de e-mails, as atividades dos Pontos e outras formas de encontros, intercâmbios e participações em atividades culturais. Reconhecem a Rede Cultura Viva como um instrumento de organização política dos Pontos de Cultura, como uma força necessária, como um espaço de articulação e de laços afetivos novos e de novas amizades. A Rede Cultura Viva é

também um lugar de encontro das trocas de tecnologias e formação, como também um espaço de articulação para a busca técnica e profissional para desenvolvimento de projetos novos que surgem a partir deste intercâmbio. Apesar de alguns destacarem que a Rede Cultura Viva poderia ter mais potência no sentido de dar a ela empoderamento para a qualidade do desenvolvimento de todos os Pontos de Cultura, entendem que o caminho do fortalecimento da rede e de uma maior intensidade nas trocas é um processo, e que a Rede Cultura Viva era o que faltava, para que cada Ponto possa ampliar seus saberes e colaborar com o fortalecimento e qualidade de outros Pontos. A Rede é uma extensão dos Pontos de Cultura como um todo, já que basta fazer um contato e buscar alternativas para se aproximar mais e criar metodologias e alternativas para desenvolver projetos em conjunto. A Rede, para os agentes, é um lugar de identidade e territorialidade, já que encontram nela pessoas com propósitos comuns que são: os conteúdos culturais, a luta pela preservação e o fortalecimento do trabalho do Ponto de Cultura e com a mesma ideologia que é batalhar para melhorar a comunidade, buscar satisfação, e descobrir e fortalecer formas alternativas de comunicação. “Na Rede tu podes distribuir e publicar conteúdos na forma que você quiser. A Rede é um espaço livre de comunicação, diferente da vida acadêmica e da formação escolar”¹²⁵.

A partir das reflexões acima onde vimos apontado as fragilidades e as potências de Rede Cultura Viva, podemos sim afirmar que a Rede Cultura Viva é um lugar onde também se pode construir novas narrativas para a construção de uma “nova história” (Santos 1997, p. 227). Esta narrativa expressa a capacidade da rede de fomentar a solidariedade horizontal, já que ela como instrumento de intercâmbio entre os Pontos, faz com que os mesmos na experiência da troca, fortaleçam identidades quando encontram pares que lutam pelo mesmo ideal como o de batalhar pela vida da comunidade. A Rede Cultura Viva é também um instrumento de resistência aos atores hegemônicos, porque possibilita existir o exercício da liberdade pela sua forma de interlocução, de formatos e de conteúdos diferenciados da cultura de massa. A Rede Cultura Viva é um aporte a vida (Santos 1999, p. 111) porque permite laços de fraternidade e amizade no

¹²⁵Depoimento de um Agente Cultura Viva da TV Ovo (Santa Maria/RS).

sentido arentiano (Ortega, 2004, p.151), onde o exercício do político se expressa na interlocução. E a fé no encontro dos pares que lutam pelo mesmo ideal permite que a existência crie uma nova pedagogia de viver (Santos 1999, p. 116) onde os valores humanistas tem um palco para representar o seu papel (Santos 1999, p. 111).

Sabe-se que a Rede Cultura Viva é um grande instrumento político para a emancipação, não só das instituições que nela se vinculam por estarem ligadas ao um convenio com o MinC, mas principalmente pela força da união de pares que se encontram e representam um perfil de fazer cultural, até então marginalizado das políticas publicas culturais. Estas instituições e outras tantas que compartilham da mesma perspectiva de abordagem de ação cultural, encontram-se fragilizadas na sua grande maioria, pelo processo histórico que imprimiu *o apartheid* cultural institucionalizando as belas artes ou as artes eruditas como um modelo de expressão da cultura, que de fato expressa naqueles que poderiam ter acesso, marcando a diferença de classe. Desta forma, fragilidade do processo histórico que se reflete na fragilidade da Rede, e o processo de fortalecimento da qual a mesma necessita, exige uma dedicação maior dos gestores juntos aos Agentes Cultura Viva e da comunidade em geral, no que diz respeito a ampliar a consciência de todos sobre a potencia política da Rede. Assim, este instrumento político poderá ser mais efetivo naquilo que nos propusemos aqui questionar: a partir das “experiências de vizinhança” (Santos 2001, p. 145) a Rede potencializa uma nova economia territorializada?

Diversas possibilidades de encontros vêm sendo já realizadas, que têm proporcionado o encontro e as trocas entre os pontos, e estas possibilidades surgem a partir das diversas ações da SCC: seja pela cultura digital; pelos encontros regionais; pelas diversas redes e páginas virtuais; pela formação do Instituto Paulo Freire em 2007, do Teia Nacional e dos Teias Regionais, entre outros. Embora haja uma crítica dos Pontos, apresentada na recente publicação do IPEIA (2010, p.33), sobre a capacidade de articulação na Teia ser insuficiente e restrita, é importante que os Pontos assumam sua participação na ação compartilhada, na gestão interna do Ponto, na gestão do Programa e na Gestão

da Rede Cultura Viva. Que se empoderem dos espaços de articulação e organização política, que estão sendo fomentados, para dar continuidade e fortalecimento à articulação e à gestão compartilhada. A dificuldade encontrada na TEIA talvez seja pela grande oferta de atividades. Os espaços de encontros e trocas nos que diz respeito à formação e organização das redes é sempre menor e, às vezes, para alguns, menos interessante do que assistir à grande diversidade cultural ali apresentada. É importante reconhecer, aqui, que muitas destas instituições e seus integrantes nunca tiveram a oportunidade de, com o aporte financeiro e logístico do governo, conhecer ou viajar para outras cidades e assistir às diversas expressões da cultura brasileira. Uma das iniciativas avaliadas no primeiro TEIA foi, justamente, a de que não é possível que a reunião do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura- FNPC aconteça paralelamente a outras atividades. Assim, a partir da segunda edição do encontro, o FNPC sempre vem ocorrendo no último dia, dando assim tempo de todos prestigiarem e participarem das atividades, e promoverem pequenos encontros e conversas mais no campo político dos encaminhamentos regionais para o FNPC.

Para o melhor andamento do Programa, ainda é importante que a SCC continue possibilitando novas parcerias institucionais para os Pontos de Cultura, como já vem articulando. Novas propostas de encontros, formação e capacitação, além desta série e editais que surgiram a partir de 2009, como o Edital para Microprojetos, Tuxauas, Interações Estéticas, Areté-Eventos em Rede, Intercâmbio Ponto a Ponto, entre outros, favorecem o exercício da aproximação, e da solidificação de ações culturais realizadas em parcerias. Estas são ações importantes para fortalecer a rede. Mas é necessário, ampliar as parcerias para outras redes, a fim de potencializar a proposta de sustentabilidade dos Pontos para além das iniciativas do Mais Cultura.

Ao perguntar aos Agentes Cultura Viva e aos coordenadores dos pontos entrevistados para esta pesquisa, se acreditam que a ação do Ponto de Cultura pode gerar uma economia local, vimos que os agentes acreditam que de certa forma o Ponto de Cultura teria potencia para gerar renda se houvesse mais investimento, mais reconhecimento de sua ação pela comunidade, pelos poderes

públicos e empresários. O Ponto de Cultura gera um recurso, para estes jovens, através dos poucos cachês. A visão da profissionalização que se encontra em alguns Pontos também foi considerada pelos agentes como uma forma de geração de renda local, já que muitos dos jovens que participam destas formações conseguem se inserir no mercado. Um exemplo disto é o Ponto da TV OVO.

Para os gestores dos Pontos de Cultura entrevistados, a questão da sustentabilidade é um desafio ainda aos Pontos de Cultura. Isso vai depender da localidade onde o Ponto esta, do produto cultural que ele tem a oferecer, e da inclusão dele no mercado cultural. O que acaba acontecendo muitas vezes são pequenos cachês e projetos financiados ou contratação de serviço para um produto cultural. Mas essa economia esta mais para uma geração de renda do que uma sustentabilidade. Há uma fragilidade na continuidade, então o que acontece é durante o desenvolvimento dos projetos e dos contratos, existe um planejamento e organização garantir um grupo de produção do Ponto, e no outro momento outro. Ao mesmo tempo há gestores que entendem que o fato de você garantir estes recursos já mobiliza uma economia local, já que estes pequenos cachês, projetos e produtos de certa forma contribuem para a família e para o participante da atividade cultural. Cursos gratuitos de capacitação do qual recebem via Programa Cultura Viva e a Rede Cultura Viva, campanhas comunitárias de material escolar, reciclagem de roupas também são entendidos como promoção de uma economia local, já que evitam gastos e criam possibilidades de redes solidárias e de formação sem custo. Talvez esteja aqui a resposta baseada em Santos: a partir das “experiências de vizinhança” (Santos 2001, p. 145) se potencializa uma nova economia territorializada.

Como vimos anteriormente, para Santos (2001, p. 146) a capacidade de resistência dos de baixo “é fundada na redescoberta cotidiana das combinações que permitem a vida, e segundo os lugares, operam em diferentes graus de qualidade e quantidade”. No caso dos Pontos de Cultura pesquisados, as combinações cotidianas que parecem potencializar a capacidade de resistência e dar sentido a vida na comunidade a partir da ação cultural do Ponto de Cultura, se

expressam no acolhimento, cuidado e proteção da vida dos jovens e da comunidade como um todo; na possibilidade de descobrir novos projetos de vida antes nunca imaginados; de potencializar desejo, engajamento e mobilização para o exercício da vida comunitária. A “funcionalidade da arte não cessa; ela continua a agir pelos canais indiretos” (Dewey, s./d., p. 140).

Para os Agentes Cultura Viva, a felicidade é a representação do sentido da vida. E a felicidade se expressa no descobrir o que e onde se tem prazer, o que se gosta. A felicidade é alimentada pelos laços afetivos de amizade, amor e compartilhamento. A vida é curtir o presente e aproveitar as oportunidades, viver integrado e se manter na comunidade trabalhando para o bem comum.

Para os agentes, o Ponto de Cultura promove vida na comunidade porque é um lugar de acolhimento onde tu ficas mais protegido da violência, onde pode se descobrir vocações, criar projetos de vida e promove vida comunitária através de sua ação cultural na comunidade possibilitando integração e fomentando engajamento e cuidado da comunidade com ela mesma.

Para os gestores dos Pontos de Cultura, vida é ter liberdade de ir e vir, morar em uma comunidade saudável onde as pessoas se conhecem pelo nome e tem os direitos básicos garantidos. É você construir projetos de vida, ter determinado objetivo, apontar metas e avançar nelas.

Em relação ao Ponto de Cultura afirmam que ele promove vida pela ação cultural do Ponto, que promove atividades na comunidade, gerando conhecimento e cuidado. O Ponto de Cultura promove vida na comunidade também porque é um dispositivo de participação e desejo. A partir da ação cultural do Ponto de Cultura, outras pessoas da comunidade desejam se integrar e colaborar com ação cultural e com a comunidade. Esta colaboração não se resume a auxiliar nos projetos já existentes, ao contrário, promove encorajamento para contribuírem com idéias novas. Neste sentido, o Ponto de Cultura promove a coragem moral e social de May (1971), isto é, ele se torna um dispositivo e uma incubadora de encontro e potencia de descobertas novas de engajamento social.

Para May (1971), a coragem moral é a identificação da sensibilidade do indivíduo com o próximo, e a partir daí buscar ações de auxílio (p.15). A coragem social é a coragem de se relacionar com os outros seres humanos, a capacidade de arriscar o próprio eu, na esperança de atingir uma intimidade significativa. É a coragem de investir o eu, pôr certo tempo, num relacionamento que exigirá uma entrega cada vez maior (p. 15).

Como vimos anteriormente em Dewey (1980, p. 95) “a emoção é a força que move e consolida”, e “os processos emocionais caracterizam a experiência enquanto unidade” (p.96). Nesta perspectiva dos processos desencadeados pela ação do Ponto de Cultura pode se dizer que as emoções vividas nas relações de amizade, afeto, encorajamento, engajamento, além dos processos de criação expressiva, geram uma unidade no final. Assim, a experiência estética é um dispositivo de identidade e territorialidade porque dá um suporte que se encontra nos desencadeamentos da emoção ligados aos vários níveis de afeto, incluindo aqui aqueles que se manifestaram nesta pesquisa, expressos pela comunidade em relação ao Ponto de Cultura e seu trabalho. A experiência estética vivida (na criação e fruição) transformou o olhar de todos (participantes das atividades dos Pontos e comunidade-plateia) sobre a comunidade, ressignificando-a como lugar de vida e de projetos novos – lugar de futuro (Rego 2000, p. 07).

Se território é uma relação de poder, pode-se dizer que no campo da ação cultural dos Pontos de Cultura, com o sua abordagem educativa da relação de educação informal e afetiva junto com os processos de criação, chegamos ao sentimento de unidade. É o sentimento de unidade que dá significação ao poder, no caso dos resultados da ação cultural dos Pontos de Cultura. E o território simbólico se torna um lugar de esperança e de vida. Esse sentimento é a força local. Ali, a lógica vertical capitalista e homogeneizante se desestabiliza pela possibilidade das diferentes potencias que a experiência estética possibilita, porque novos processos de subjetividade coletiva surgem. Estes são pautados no desejo e na inventividade, na solidariedade e na amizade.

“A interação é um elemento que constitui a experiência total que é tida, e o vivido que completa é a instituição de um sentimento de harmonia”, diz Dewey

(p.96). É o sentimento de unidade e harmonia que permite uma potencia de poder. Uma das relações de poder esta na perspectiva já citada: “o Ponto de Cultura gera vida na comunidade a partir do seu acolhimento e proteção a violência”.

“A ação e conseqüências precisam estar juntas na percepção. Essa reação é que proporciona sentido. Captá-lo é o objetivo de toda a inteligência” (Dewey 1980, p. 96). Neste sentido, as novas significações da vida percebidas pelos Agentes Cultura Viva, no campo individual e coletivo dos diversos atores da comunidade, é o que nos permite medir e dar significação a experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho vimos o quanto a capacidade expressiva é um instrumento político. Se as políticas culturais a nível federal até o governo Fernando Henrique demarcavam o território histórico da elite brasileira exprimindo o seu poder sobre o controle do recurso e as indicações do consumo cultural chegando a ser pautados na lógica dos processos globais do marketing cultural, hoje na experiência narrada da gestão Gil/Juca Ferreira no governo Lula, vimos a inversão dos valores da compreensão cultural, que se expressou no investimento histórico de outro processo: no dinamismo intrínseco, no movimento espontâneo, nos encontros gratuitos, que parecem ter segundo Santos (2001, p.147) maior complexidade, riqueza, e combinações, que se encontra na experiência estética da vida e do movimento dos homens e mulheres de movimentos lentos, que se materializa na nossa compreensão estética daquilo que entendemos como popular.

É óbvio que esta nova centralidade do popular, no campo do investimento das políticas culturais é uma conquista dos movimentos sociais, estéticos artísticos culturais, e de intelectuais mais identificados com aquilo que até uns anos atrás denominávamos como a esquerda brasileira. Este deslocamentos do campo da cultura é o resultado das lutas contra hegemônicas capitalistas expressas nos conceitos de hegemonia de Gramsci, que mobilizaram os intelectuais a se tornarem orgânicos e ao se encontrar com o povo e aprender com ele, criaram e potencializaram tecnologias sociais já existentes. Um exemplo é a educação popular de Freire, que se resignifica nos tempos da pós-modernidade em muitas práticas culturais, sendo algumas encontradas nos próprios Pontos de Cultura.

Mesmo encontrando práticas multiculturais nas políticas públicas brasileira como forma de inserir conteúdos até então presos a invisibilidade estratégica dos territórios de poder e exclusão da elite brasileira, é a interculturalidade e a hibridação que esta na pauta da diversidade brasileira. Neste sentido, a política da amizade de Arendt (Ortega 2004, p.151) é um elemento importante para o exercício do político, assim como a interação de Dewey (1980, p.96) que na experiência estética proporciona o sentido de unidade e harmonia, um caminho do exercício do poder naquilo que se refere a concepção de manutenção e controle de território simbólico e político, contra as forças homogeneizantes do processo global da pós-modernidade.

Se constatou, a partir das pesquisas realizadas junto aos Pontos de Cultura da Região Sul, que o grande trabalho de suas ações culturais está no fortalecimento da identidade da cultura local, da inclusão digital e da formação de cidadania. E mesmo que haja um índice considerável no nível de escolaridade dos participantes das atividades dos Pontos, existe uma precariedade em relação a renda do público-alvo, e pouco investimento dos Pontos no que diz respeito à formação artística profissional e em projetos de geração de renda. Ao mesmo tempo, os Pontos vêm fazendo escola, e formando profissionais nas tecnologias sociais desenvolvidas no Ponto, já que muitos dos participantes tornam-se ou oficinairos ou outro tipo de trabalhador do Ponto. Sabe-se, como apontado, que esta relação, muitas vezes, se dá mais pelo engajamento ao trabalho do Ponto do que por uma formação específica com qualidade. Cabe lembrar que os próprios Pontos apontaram que o índice de qualificação de seu trabalhador é baixo, remunerados ou não. Assim, é necessário que os Pontos da Região possibilitem na sua ação cultural muito mais que apoio à produção local amadora, uma formação profissional de inserção na cadeia produtiva da cultura. Pensar e implementar projetos que trabalhem com a capacitação profissional, criação de produtos e a produção qualificada, junto com os empresários locais, é o desafio dos Pontos de Cultura da Região Sul.

A partir do mapeamento realizado, observou-se que muitas das necessidades dos Pontos podem encontrar soluções na solidariedade de trocas

das tecnologias sociais dos Pontos de Cultura entre si. Cabe aos Pontos criarem condições de articulação entre si para isto, ou seja, fomentar de fato a construção da Rede Cultura Viva sem tutela do governo e de forma horizontal e orgânica como propõe o Programa. A nova secretaria criada no MinC , a Secretaria de Economia da Cultura¹²⁶, a partir da gestão Ana de Holanda no governo Dilma Rousseff, deverá criar propostas para formação e desenvolvimento da cadeia produtiva da cultura para abordagens e produção cultural que se identificam com as propostas dos Pontos de Cultura.

Outra forma é incentivar as iniciativas privadas a investirem em projetos socioculturais locais, com o objetivo de favorecer a sustentabilidade destas ações. Ou seja, em vez de as empresas construírem novos espaços culturais, em que, geralmente, mais se concentra, por sua política cultural, a fruição estética das belas artes e das artes eruditas [sim, também importantes...], elas poderiam através de seus investimentos qualificar as ações culturais da sociedade civil organizada na atuação de suas comunidades, na perspectiva da sustentabilidade local. Por exemplo, se a Fiat, ao invés de construir a sua casa de cultura, oferecesse bolsas de qualificação profissional no campo da cultura, para os oficinairos das comunidades aprofundarem seus estudos e desenvolverem oficinas cada vez mais qualificadas no que diz respeito a um novo acervo de conteúdos e informação para aquela comunidade; ou promovesse sustentabilidade durante um período de 2 anos, as iniciativas organizadas pela comunidade para a comunidade; esta iniciativa de apoio promoveria geração de economia local e continuidade das ações, haveria um investimento nos processos comunitários de autogestão, construção dos processos de autonomia, comunitária, e identidade territorial no que diz respeito à busca de soluções locais e coletivas do lugar. Uma boa alternativa para o novo formato da Lei Rouanet.

¹²⁶ A Secretaria não foi ainda instituída em função de que aprovação da nova reestruturação do MinC proposta pela nova Ministra Ana de Holanda e sua equipe, deve ser primeiramente enviada e aprovada pelo planejamento, depois casa civil e congresso nacional. Desta forma, embora anunciada a nova secretaria ela esta em caráter informal até então. Como a nova proposta de reestruturação do MinC estabelece a união das antigas secretarias da cidadania e da diversidade cultural, hoje gerenciada pela secretária Marta Porto, a secretária Claudia Leitão embora com o título de secretária da economia da cultura, utiliza o DAS da secretaria da identidade e diversidade cultural.

A questão da tutela dos Pontos de Cultura em relação ao Programa vem provocando debates no último ano. Um exemplo é a discussão política ocorrida no último Fórum da Cultura Digital, entre os dias 14 e 17 de novembro de 2010, na cidade de São Paulo.¹²⁷

Ao analisar o mesmo produto apresentado pelo PNUD em 2007,¹²⁸ que apontava naquele período as dificuldades e facilidades encontradas no desenvolvimento do Programa “Cultura Viva” na Região Sul, verifica-se que, de um modo geral, muitas delas aparecem em outras pesquisas como as publicadas pelo IPEIA em 2010, e há um avanço processual no que se refere às discussões e às participações dos Pontos, em relação à busca de soluções. Estas últimas observações parecem claras, nos temas e debates que ocorrem nas redes.¹²⁹

O que cabe aqui destacar é que, conforme as observações e análises já apresentadas são visíveis as soluções que a SCC tem buscado com esforço e competência para a superação das dificuldades. É compreensível que o MinC não tenha se preparado institucionalmente para a complexidade do Programa, com todos os seus desafios, desdobramentos, infra-estrutura e fluxos técnicos e administrativos, como apontam os Pontos ao IPEIA (2010 p.33).

Por serem centralizadas em Brasília as orientações dos Planos de Trabalho, uma das grandes dificuldades dos Pontos, se encontravam no momento de preenchimento e compreensão dos processos jurídicos e financeiros dos convênios. A comunicação e a orientação entre a gerência de convênios do Programa e a da Regional do MinC se qualificaram nos últimos anos, já que foi percebido pela equipe da SCC de Brasília que a Regional por estar mais próxima e conhecer os Pontos de Cultura poderia colaborar na força tarefa de finalizar a

¹²⁷ Sugiro acessar <http://tv.softwarelivre.org/video/cultura-digital-movimento-20>

¹²⁸ Produto 2- Dificuldades e Facilidades do Programa Cultura Viva na Região Sul.

¹²⁹ Participo de quatro redes dos Pontos de Cultura, hoje, mais como observadora passiva. Para esta pesquisa, fiz um “namoro” com os últimos debates, observando as demandas dos Pontos de Cultura. Como na pesquisa não se fez um recorte de objeto ou de instrumento de pesquisa, os *e-mails* das redes, que são inúmeros e de todos os assuntos, deles me utilizo aqui, com as informações de forma geral, na construção e atualização do texto

gestão do governo, com qualidade nos processos de convênio e finalização dos repasses de recurso.

Mas os Pontos de Cultura, apesar de suas críticas ao Programa, enaltecem-no, pois entre tantas observações, já apontadas anteriormente, reconhecem que através da parceria com a SCC e o MinC estão ampliando e qualificando o seu trabalho de ação cultural nas suas comunidades, fortalecendo o trabalho de sua instituição e a fé no diálogo entre educação, cidadania e cultura, participando e possibilitando o protagonismo e a democratização da produção artístico-cultural-simbólica do País, ao se engajar na construção de novas redes culturais, a partir da participação de uma Rede Nacional que é o Programa Cultura Viva.

Embora tudo pudesse indicar que, nos novos editais estaduais e de Redes, construídos a partir da política do Mais Cultura, houvesse uma maior facilidade de orientação dos procedimentos burocráticos, em razão da proximidade local entre o conveniador e o conveniado, os Pontos de Cultura alertam, como apontam os resultados da pesquisa do IPEIA (2010, p.32), para o risco da descentralização através dos convênios entre estados e municípios. Para os Pontos de Cultura, a descentralização pode manter os problemas e adicionar um mediador no processo de transferência do recurso. Isto significa também que se não houver investimento na capacitação dos Pontos de Cultura em gestão, e se os processos jurídicos de convênios, já conhecidos, “endurecidos” no seu nível de exigência burocrático, não se modificarem adaptando-se à realidade destas intuições socio-culturais, o Programa tende a manter as mesmas dificuldades, congestionando os processos de repasse e prejudicando a continuidade da atividade dos Pontos na comunidade. Dessa forma, uma das soluções apresentadas pelos Pontos é de um repasse único direto, como foi realizado em São Paulo, já comentado aqui anteriormente. Ou seja, a instituição recebe o recurso como um edital de prêmio, pelo reconhecimento de seu trabalho apresentando em sua candidatura o que fará com aquele recurso. Caberá ao conveniador ou o órgão responsável pelo edital, manter um acompanhamento mais direto e fiscalizador das atividades apresentadas no projeto candidato.

Assim, sinaliza-se aqui que é fundamental nas Representações Regionais do MinC um funcionário responsável pelo acompanhamento do Programa.

Pela dificuldade que o Ministério da Cultura tinha até então em relação a concursos e funcionários, as contratações das pessoas responsáveis se davam via convênios com outros órgãos, que acabavam legitimando uma terceirização. As contratações via Instituto Paulo Freire e Pnud são um exemplo disso. Nesta condição, fragilizava a continuidade deste acompanhamento e desestruturava um pouco as pequenas conquistas que o Programa regionalmente já havia realizado. Um exemplo foi o ano de 2008, que por falta de recursos, e demora nos processos de contratação, as Representações Regionais do MinC não tiveram um profissional dedicado somente ao Programa, dificultando o acompanhamento deste, em função de todas as demandas que recebiam de realização e acompanhamento das políticas do MinC na Região. Embora compreendia na época, que era hora de os Pontos tomarem uma postura mais autônoma em relação ao facilitador responsável pela gestão do Programa, verificou-se a dificuldade dos Pontos em realizar uma auto-organização sem o processo de suporte do MinC. Um exemplo foi a realização da IIª TEIA Regional, ocorrida em fevereiro de 2010. Num último momento houve a necessidade de ter uma participação maior da Regional na organização do encontro, com o objetivo de garantir maior participação dos Pontos e conforto para os representantes destes.

A falta de conhecimento da equipe da SCC sobre a realidade cultural da Região Sul, apresentada como uma demanda, em 2007, dos Pontos de Cultura, registrada nos meus produtos do PNUD (2007), como uma das dificuldades do Programa, se qualificou nestes últimos anos. A possibilidade de inúmeros encontros; a realização das diferentes pesquisas; as visitas nos Pontos de Cultura de consultores do Programa; e a melhor comunicação entre a Regional do MinC e a SCC, facilitaram um aprofundamento maior por parte das equipes de Brasília da realidade cultural do sul. Mas, mesmo assim, ainda comparada aos estados do Sudeste e do Nordeste, a Região Sul vem desde o início do Programa tendo menor visibilidade no que diz respeito a participações de apresentações de espetáculos em encontros nacionais, como, por exemplo, na TEIA.

Em relação aos convênios firmados na perspectiva do Mais Cultura, os Pontos ainda apresentam a preocupação com os interesses políticos partidários, o que, de certa forma, apresenta, como apontam os resultados do IPEIA (2010, p.33), um certo ceticismo quanto aos processos de descentralização dos editais para estados e municipalidades. Dessa forma, para que o Programa continue fortalecendo sua ação cultural, enquanto política pública mantendo seus conceitos básicos como orientadores da gestão faz-se necessário que, da perspectiva da gestão compartilhada, haja um acompanhamento local do Ministério da Cultura, na gestão e desenvolvimento dos projetos e convênios, bem como apontam os Pontos, segundo o IPEIA, mecanismos de participação e controle social. Embora não aponte quais serão os mecanismos de participação e controle social, o projeto Lei Programa Cultura Viva, apresentado pela Deputada Federal Jandira Feghali (PCdoB/RJ) em 17 de março de 2011 que aguarda aprovação desde 20 de maio 2011, é a esperança da institucionalização de uma política cultural que atenda e de continuidade as demandas e ações culturais que vem atuando no perfil das instituições que hoje são Pontos de Cultura.

Embora haja, a partir do Mais Cultura, uma sensibilização maior de outros gestores culturais para a importância da sociedade civil organizada, no que diz respeito ao fomento e à democratização da experiência estética e da produção cultural, foi apontado em 2007, conforme o produto 2 do PNUD, já citado, que há necessidade de um maior investimento de recursos para a divulgação do Programa “Cultura Viva”, em outras mídias. Programas como Ponto a Ponto, que viajou pelo Brasil, criando um pequeno documentário de alguns Pontos de Cultura registrado no sexto capítulo desta tese, criada na gestão do governo Lula. Apesar deste avanço, houve algumas limitações nesta divulgação. Como as TVE’s têm autonomia local para a organização de sua programação, por exemplo a TVE do Rio Grande do Sul não teve interesse de divulgar o Programa, diferente da TVE do Paraná e Santa Catarina – o programa era veiculado todos os domingos, às 19 h, no segundo semestre de 2007.

Como foi apontado, são os Pontos que alimentam a identidade do Programa “Cultura Viva” na Região. Esta identidade se constrói, entre outras, numa relação de comprometimento dos Pontos com esta política, na solidariedade vivida nas redes de trocas entre os Pontos de Cultura, e na qualidade do desenvolvimento de seu trabalho em suas comunidades, na respeitabilidade e defesa desta nova política cultural, como na qualidade das demandas, ideias novas e sugestões de ações que realimentam esta política e que proporcionam a vivência da gestão compartilhada entre Estado e Sociedade Civil.

Assim, quando se observa na Região Sul que são os Pontos de Cultura que fomentam a identidade do Programa na Região, e fazem de fato que ele se desenvolva com sua ética, que é se manter vivo numa rede horizontal e orgânica, desejante de um diálogo fortalecido entre cidadania, cultura e educação e com uma visão emancipatória de fato; faz-se necessário defender que o Programa se constrói e se fortalece, no próprio desenvolvimento dele, na relação de compartilhamento de sua gestão entre Estado e Sociedade Civil.

Conforme as observações dos Pontos de Cultura da Região Sul, a partir do retorno dos Pontos sobre as facilidades do Programa, que se encontra no meu produto 2 do PNUD já citado, percebe-se que a construção de uma gestão pública compartilhada, ampliando a relação entre poder público e sociedade civil, apontando o investimento público na cultura é, para alguns Pontos de Cultura da Região Sul, o reconhecimento de que a sociedade é como um motor de criação, e a partir da configuração do Programa, considerado flexível e dinâmico e que vem de acordo com as demandas da população, proporciona revelar atores da cultura popular nunca vistos (maio 2007)

Dessa forma, observa-se que, nesta pesquisa, o Programa “Cultura Viva” na Região Sul desenvolve-se de forma positiva, já que caminha com a perspectiva de respeitabilidade ao processo de construção e amadurecimento, e compreende que esta forma dialógica é um jeito de fazer Cultura Viva.

Em relação à Contribuição dos Pontos de Cultura da Região Sul para a Rede de Pontos de Cultura do Brasil, sabe-se que os Pontos de Cultura desta Região podem contribuir através das diferentes manifestações culturais regionais, que se potencializam na Rede Cultura Viva Nacional e Regional dos Pontos de Cultura, fomentando o reconhecimento e o respeito à diversidade cultural, bem como pode se realizar essa contribuição através do fortalecimento de um trabalho de ação cultural que se identifica na ampliação do acesso, e assim da democratização da produção cultural. Sabe-se, também, que a contribuição dos Pontos da Região Sul para os Pontos da Rede Cultura Viva Nacional pode se efetivar, igualmente, a partir de uma aproximação ou possível hibridação cultural, através das trocas das tecnologias sociais, que se expressam a partir do fazer ação cultural, em diferentes áreas das linguagens artísticas e das atividades culturais desenvolvidas pelos Pontos de Cultura.

Mas cabe aqui destacar que estas trocas e contribuições devem existir para além de uma ação do Estado e do governo; elas devem, sim, acontecer, principalmente, por iniciativa dos próprios Pontos de Cultura, na efetivação daquilo que o Programa denomina Rede Cultura Viva. Por ter no Programa “Cultura Viva” o entendimento que esta Rede deve ser orgânica e horizontal, e por terem as instituições proponentes dos Pontos apresentado, em seus projetos encaminhados para o convênio com a SC, um indicativo de como seria sua contribuição no fomento da Rede Cultura Viva, cabe reforçar que a relação de trocas se efetiva na intenção de cada Ponto no compromisso com esta Rede.

Ainda é importante destacar que, através dos encontros regionais e nacionais, do Mapa dos Pontos - Link e mapeamento elaborado pelo IPSO, que se encontram no *site* do Programa “Cultura Viva”, redes de grupos de *e-mails*, reuniões dos Fóruns estaduais dos Pontos, e outros *sites* de articulação criados pela equipe da ação cultura digital, desde 2004 os Pontos de Cultura têm acesso à informação e contato com os outros Pontos. Para efetivar esta troca basta acessar, se comunicar e efetivar o diálogo.

Sabemos das apostas no olhar comunitário dos últimos anos. A experiência estética (Dewey 1980) princípio ativo do encontro criativo (May 1971), essencial nos exercícios e atividades expressivas que se encontram nas linguagens expressivas das artes em geral (educação da sensibilidade), potencializa a experiência de uma intervenção no mundo mais energética no sentido de melhor uso das formas comunicativas exercitadas nas linguagens artísticas e mais atuante no que diz respeito a capacidade de criação e interação criativa. É essa conjunção que nos permite a potencia de uma estilística da existência – construída e alimentada, acolhida e fomentada, num ambiente de valores solidários e compromissos dos mais diferentes níveis para o bem comum. Assim, os Pontos de Cultura como um movimento social pode ser um elemento revolucionário para de fato colaborar com as mudanças no campo das políticas culturais, estendendo esta contribuição para a intervenção no campo mais político e econômico.

O elemento constituído de formação engajada e capacidade de criação, invenção e intervenção nos seus múltiplos territórios e territorialidades, é a potencia do alimento do espírito que amplia a esfera do ser, que segundo Coelho (2008, p. 33) baseado em Montesquieu (2005), deve ser a idéia inicial para toda a política cultural: possibilidades de ação cultural onde as pessoas não se estagnam, mas ao contrário, tenham possibilidades de se experimentarem e criarem alternativas de presença de seu ser.

As hermenêuticas instauradoras vivenciadas na ambiência dos Pontos de Cultura e sua ação cultural que envolve as experiências completas dialogando as atividades artísticas com engajamento comunitário agenciam a construção de um novo e fomentam identidades inventivas que não se limitam aqui a novas expressões estéticas e artísticas, mas novas formas de redes, organização e mobilização social e protagonismo junto ao território.

O que vimos nas experiências dos Pontos de Cultura é aquilo que já se sabe e que Milton Santos entre outros já pautaram: em escalas menores, a potência da localidade pode fazer a contrapartida aos processos de globalização.

Território e territorialidades no campo do fazer cultural no processo contra-hegemônico capitalista encontram poder e projeção da identidade, no campo do exercício da experiência estética de Dewey (1980), que potencializa que o exercício da arte se estenda para outros fins da existência. E no caso dos Pontos de Cultura, no engajamento comunitário em busca do bem comum.

Compreendo as questões apontadas pela nova secretária Marta Porto, da qual parece apontar preocupações que o social está acabando com a cultura. O discurso da “arte que salva”, da arte que disputa com a violência e com o crime e é capaz de afastar adolescentes do tráfico ou criar futuros projetos de vida no campo da produção cultural, além de ingênuo e romântico, conforme a fragilidade de formação e recurso dosicineiros e das instituições que atuam nas comunidades vulneráveis, podem produzir experiências de criação limitadas no que diz respeito aos processos de qualificação e emancipação da própria linguagem estética. Nem sempre boas iniciativas fomentadas pela boa vontade proporciona algo substancial que a respeitabilidade das artes e a expressão de suas dimensões necessitam. Eu mesma sempre digo isso em relação ao pessoal da saúde que sem uma mínima informação no campo dos processos criativos e domínios de linguagens, técnicas e materiais se propõe a fazer atividades artísticas culturais com usuários dos serviços, afirmando que tais iniciativas trabalham contra a arte e a cultura, já que muitas iniciativas destas reproduzem a lógica positivista da atividade artística, herança do qual ainda não nos livramos em muitas práticas sociais.

Mas ao que cabe a política cultural de Estado não é desacreditar na potência que o “tempo dos homens lentos” potencializou na busca de alternativas e soluções para um abandono de 500 anos e no rompimento do *apartheid* cultural que se iniciou a menos de 50 anos no Brasil. O que cabe a política de Estado é potencializar estes processos qualificando a sua formação no campo da cultura e da arte, promovendo intercâmbios cada vez mais entre os Pontos de Cultura e outras instituições de formação no campo.

Se os maiores beneficiados do Programa até então que são entre outros, os adolescentes e jovens, e eles apontam que as diferentes possibilidades da

experiências estéticas vivenciadas na fruição da criação e do acesso as artes e a cultura nunca antes oferecidos foram proporcionados por tais instruções que junto apresentam cuidado, não há problema da fusão entre o social e o cultural. O problema esta na separação destes dois campos que por si só existem em fusão quando se fala de atividade educativa em si.

É um projeto novo de vida comunitária que parece que estes jovens querem e se sentem feliz em participar e ajudar a construir. Se os processos criativos vivenciados na experiência estética do exercício das atividades artísticas fomentam as identidades inventivas para encorajar a construir este outro projeto de vida comunitária e de sociedade, será que não estamos colaborando como gestores públicos, para a realização de felicidade e identidades que buscam um novo formato de viver? E isto não é um fator cultural?

Bauman (2003, p. 62) aponta que a necessidade de uma comunidade estética que serve a construção/destruição da identidade, tende por isso à autopropetuação quanto a autodestruição. Essa necessidade, segundo o autor, nunca será satisfeita, nem deixará de estimular a busca de sua satisfação. E é justamente isso que alimenta a indústria do entretenimento que atua pela sedução. Desta forma, como vimos anteriormente a partir da experiência relatada pelos Agentes Cultura Viva, será que a resistência dos Pontos de Cultura expresso na sua ação cultural, não esta justamente na potencialização do fomento de uma outra ética para essa perspectiva de comunidade estética, que desconstrói no lugar a cultura bancária de massa da industria cultural, e multiplica novos atores sociais para um outro dinamismo social na vida comunitária? Isso não seria a nossa grande contribuição, que se materializa numa tecnologia social que deve ser cada vez atuante numa perspectiva emancipatória na perspectiva Freiriana, para o contraponto a globalização neoliberal? As nossas tecnologias sociais que modificam as relações no território, que são elementos fortes de resistência não são elementos suficientes para serem compreendidas como atuantes no modo de viver e essa transformação não pode ser considerada um fator cultural?

Não compartilho da idéia que a arte tenha uma função, mas sou simpática a perspectiva de Dewey (2010) quando ele aponta que a “função da arte consiste em afastar o preconceito, eliminar as escamas que impedem os olhos de ver, rasgar os véus que se devem ao hábito e ao costume e aperfeiçoar o poder de percepção das pessoas”. As experiências aqui relatadas dos Agentes Cultura Viva parecem que se encontram com a visão de Dewey acima. A gestão Gil/Juca e a proposta de Célio Turino para o Programa Cultura Viva, parecem ter dado um outro sentido ao Ministério do Homem proposto por Capanema.

Referências Bibliográficas

ALVARES Sonia, DAGNINO Evelina, ESCOBAR Arturo (org). Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino- Americanos. Humanitas. Ed. UFMG. 2000.

AMARAL Araci A. Arte pra quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970. São Paulo. Nobel 1984.

ARANTES Otília. (org). Política das Artes. Textos Escolhidos de Mario Pedrosa. Vol.1. São Paulo. USP. 1998.

ARIAS Santiane. O intelectual Astrogildo Pereira e a Política Cultural do PCB (1945-1958) Revista de Iniciação Científica da FFC, v.4, n.1, 2004.

AVALIAÇÃO DO PROGRAMA CULTURA, EDUCAÇÃO E CIDADANIA- “Cultura Viva”. Brasil em desenvolvimento: Estado, planejamento e políticas públicas / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília, DF: IPEA, 2009. (Brasil: o Estado de uma Nação)

BARBALHO Alexandre. Política Cultural – em Organização e Produção Cultural- Edição Sala de Aula – Org.Linda Rubim EDUFBA . Salvador 2005

_____. Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem Diferença. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil

_____. Políticas Culturais no Brasil: Primórdios (1500-1930) *CD-Rom dos trabalhos apresentados no V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – V ENECULT*. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Universidade Federal da Bahia, 27 a 29 de maio de 2009

BAUMAN, Z. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BLASS, L. M. S. Qual cor dos Olhos da Tecnologia? In: BERNARDO, T.; RESENDE A. P-E. (Org.) **Ciências Sociais na Atualidade** – Realidades e Imaginários. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

BIBLIOTECA NACIONAL: Francisco Adolfo – Rede Memória. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/redememoria/bio-franciscoadolfo.html>. Acesso 12/01/2010.

BERTOLI C. R. **Confrontos Cultura e Estado**. Disponível em www.unicamp.br/siarg/sbh/Bertoli_C_F-SBH_Cassiano_Ricardo_Confrontos_Cultura_Estado.pdf Acesso 10/01/2010.

BOURDIEU Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

_____ e HAACKE Hans. Livre troca. Diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

BUCCIERI, P. **O FUTURO JÁ É AQUI! SALVE! SALVE!** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

BRANT, L. **O Poder da Cultura**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2009.

_____. **Políticas Culturais**. Barueri/SP: Manole, 2003. v. 1

CADERNO CULTURA VIVA. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. Ministério da Cultura, 2004.

CALABRE L. Políticas Culturais no Brasil: Um Histórico. In: *I ENECULT - I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2005. Anais do *I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT*. Salvador.

_____ Políticas Culturais no Brasil: Balanço e Perspectivas. In: *III ENECULT - III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2007a. Anais do *III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – III ENECULT*. Salvador.

_____ Ação Federal na Cultura: O Caso dos Conselhos. O Público e o Privado (UEC), V. 9, p. 49-65, 2007b.

_____ Políticas Culturais no Governo Militar: O Conselho Federal de Cultura. In– *Identidades*, 2008, Itaguaí. Anais eletrônicos XII Encontro de História Anpuh- Rio, 2008

_____ Desafios à Construção de Políticas Culturais: Balanço da Gestão Gilberto Gil. *Revista de Antropologia e Arte*, V.01, p. 293-301, 2009a.

_____ Políticas Culturais no Brasil. Dos anos 1930 ao século XXI. *Série Sociedade e Cultura – FGV Bolso 6*. Rio de Janeiro 2009b.

CANCLINI G. N. *A Socialização da Arte – Teoria e Prática na América Latina*. São Paulo. Ed Cultrix. 1980.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2º ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____ **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Diferentes, Desiguais e Desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

_____. Estudos sobre Cultura: uma alternativa latino-americana aos *cultural studies*. Entrevista. Revista FAMECOS. Porto Alegre. n° 30. Agosto de 2006. Quadrimestral.

CARTA CAPITAL – Política, Economia Cultura. 18 de setembro de 2006. Ano XII n°376

CARTA CAPITAL – Política, Economia Cultura. 20 de setembro de 2006. Ano XII n°411

CASTELLS, M. **O Poder da Identidade**. São Paulo/SP: Paz e Terra, 2006.

_____. **A Sociedade em Rede**. A era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. São Paulo/ SP: Paz e Terra. 2007. v.1.

CATALÃO, T. **Transe e Transição, travessia e travessuras** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. Campinas, Papyrus, 1995

CESNICK F. e BELTRAME P. **Globalização da Cultura**. São Paulo. Ed. Manole 2003

CHAUÍ M. **Conformismo e Resistência**: Aspectos da Cultura Popular no Brasil. Ed. Brasiliense. São Paulo 1987.

_____. **Cidadania Cultural: O direito a cultura**. Fundação Perseu Abramo. São Paulo. 2006.

_____. **Brasil – Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. Fundação Perseu Abramo. São Paulo. 2006b. 6. Edição.

CLAVAL, P. **Território na transição da pós-modernidade**. In: GEOgraphia, Niterói, UFF, Ano 1, n° 2, 1999.

COCCO, G. **Os Pontos de Cultura: Um novo léxico para uma política dos Pobres e do amor!** In: Seminário internacional do programa cultura viva - novos mapas conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

COELHO T. **Guerras Culturais**. Arte e Política no novecentos tardio. São Paulo. Iluminuras.2000.

_____. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Iluminuras. São Paulo. 1997.

_____. **A Cultura e seu Contrário**. Observatório Itaú Cultural. Iluminuras São Paulo. 2008.

CULTURA EM TRÊS DIMENSÕES – Material Informativo: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010. Ministério da Cultura - Distrito Federal 2009.

CUNHA, N. **Dicionário SESC: A linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil - Cadernos do DO IN Antropológico – Ministério da Cultura – Distrito Federal 2003.

DOMINGUES P, J. L. **Cultura Viva e a Cultura da Participação**. Por que avançar neste processo? In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva- Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

DÓRIA, C. A. **Os federais da cultura**. São Paulo, Biruta, 2003.

DORNELES, P. **Arte e Cidadania – Diálogos na experiência do Projeto de Descentralização da Cultura da Administração Popular em Porto Alegre** – Universidade Federal de Santa Catarina / UFSC – 2001. PPGE [Dissertação de Mestrado]

DUARTE JUNIOR, J. F. **Fundamentos Estéticos da Educação**. São Paulo. Cortez. 1981

_____. **Por que arte-Educação?** 5 ed. Campinas: Papyrus, 1988.

ESCOSTEGUY D. A. C.. **Cartografias dos Estudos Culturais** – Uma versão latino – americana. ed. Autentica. Belo Horizonte 2001.

FEIJÓ C. M. **O que é Política Cultural**. Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense. São Paulo 1983.

FÉR, E. M. A Fundamentação teórica do Programa Cultura Viva à Luz de uma pesquisa em comunicação. - Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC - Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

FERREIRA, J. A qualidade da TV Brasileira é muito baixa - **Revista Caros Amigos**. São Paulo/SP: Casa Amarela, Abril de 2010.

FICHTNER, B. **Educação e Diversidade Cultural: Problemas e Perspectivas**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

FORUM EJA: **O que foi o MCP - Arte em revista ano 2 nº 3, 1964**. s/d. Disponível em <http://www.forumeja.org.br>. Acesso 22/01/2010

FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

FLEURY, R. M.(Org.) **Intercultura e Movimentos Sociais**. Santa Catarina. MOVER/NUP - UFSC, 1998.

GRAMISCI A. **Cadernos do Cárcere v.2**. Edição e Tradução Coutinho Carlos Néelson e Co- Edição Henriques Luis Sérgio e Nogueira Marco Aurélio. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2001.

_____. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GOHN, M. da G. **Educação Não Formal e Cultura Política**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1999. (Série: Questões de Nossa Época).

GOMES K, C. S. **Entre as Fronteiras On/Life**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. Almanaque... Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

GRUMAN, M. A **Unesco e as Políticas Culturais no Brasil**. Políticas Culturais em Revista. **América do Norte**, 1, abr. 2009. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3343>. Acesso em: 02 Abr. 2010.

GUATTARI, F. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. Tradução por Ana L.de Oliveira; Lúcia C. Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, H. B. **Programa Cultura Viva ação Cultural Digital e o desafio da gestão em rede**. In: Seminário internacional do programa cultura viva - novos mapas conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

HALL, S. A **Centralidade da Cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Caderno Educação e Realidade - FAGED, UFRGS, jul./dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Da diáspora**: Identidade e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Humanitas. Ed. UFMG, 2003.

HAESBAERT R. **O Mito da Desterritorialização**- Do “Fim dos territórios” à Multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Hibridismo, Mobilidade e Multiterritorialidade numa perspectiva geográfico-cultural integradora.** In: SERPA, Â. (Org.). **Espaços Culturais: Vivências, imaginações e representações.** Salvador: EDUFBA, 2008.

HARVEY, D. **A Condição Pós- Moderna.** 8ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

HERITAGE, P. **Salve! Salve! Brasil, um sonho intenso.** In: Seminário Internacional do programa cultura viva - novos mapas conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

HOLANDA H. B. e GONÇALVES M. A. **Cultura e Participação nos anos 60. Tudo é História.** Editora Brasiliense. São Paulo. 1999 - 1º reimpressão.

LACERDA, A. P. **Autonomia enquanto valor inalienável para uma nova cultura política no Brasil.** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC - Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

LEITÃO, C. de S. **Programa Cultura Viva: Reflexões sobre o Brasil e a metáfora da alteridade.** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

LOPES, J. **Interações Contemporâneas entre o público e o privado: a gestão compartilhada em rede na ação Griô nacional.** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC-Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

LEPAGE F. **Educação Popular e Cultura.** Le Monde Diplomatique Brasil. 2009

LISSOVSKI Mauricio e SÁ Paulo S. Moraes. **Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde.** Ministério da Cultura- Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional. Edições do Patrimônio. FGV. Rio de Janeiro 1996.

MAMBERTI, S. **Políticas públicas: cultura e diversidade.** In: LOPES, A.; CALABRE, L. (org). *Diversidade cultural brasileira.* Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005.

MCLAREN, P. **Multiculturalismo Crítico.** São Paulo: Cortez, 1997.

_____. **Multiculturalismo Revolucionário: Pedagogia do Dissenso para o novo milênio.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

MARINHO, A. L. **Gestão em Rede e Articulação entre os vários Pontos de Cultura.** In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

MARTINHO, C. **“Redes”**: Uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização. Brasília/DF: Publicação WWF, 2003.

MATIAS, R. G. **Intelectuais como missão: revisitando Karl Mannheim**. Revista Urutagua Revista acadêmica multidisciplinar (DCS/UEM), Maringá/PR Brasil, n.11, Quadrimestral, dez./jan./fev./mar. 2007. (ISSN 1519-6179). Disponível em: www.urutagua.uem.br. Acesso em: 17/01/2010.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. 9. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1975.

MEIRA M.; GUAZZINELLI. **O Sistema Nacional de Cultura**. In. Oficinas do Sistema Nacional de Cultura – Ministério da Cultura – Brasília 2006.

MESQUITA P.S Angélica e GALIZA G. Flavia. **Produção Cultural e Teatro – Os reflexos da Lei Rouanet do período de 1996 a 2006** – Monografia do Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* em Gestão em Política Pública de Cultura da Universidade de Brasília- Educação a Distância. Nível de Especialização. 2008.

MESQUITA, Z.; BRANDÃO, C. R. (Org.) **Territórios do Cotidiano** - uma introdução a novos olhares e experiências. Porto Alegre/RS: Ed. UFRGS, 1995.

MINAYO, M. C. de S. et al. (Org.) **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 5ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

MIRANDA Danilo. Democratizar a Cultura, Democratizar as Culturas em Políticas Culturais vol. 1, Leonardo Brant (org). Ed. Manole Barueri / SP 2003.

MORAES A. C. R. **Território e História no Brasil**. Annablume. São Paulo 2008. 3 Edição.

OFICINAS DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA. Ministério da Cultura – Distrito Federal 2006

OLIVEIRA, S. A. **Turismo Cultural e Pontos de Cultura** – Onde se encontram? - Seminário Internacional do Programa Cultura Viva- Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. Almanaque... Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

OLIVIERI Cristiane Garcia. **Cultura Neoliberal – Leis de Incentivo como política pública de cultura**. Instituto Pensarte. Ed. Escrituras. São Paulo. 2004.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo. Brasiliense. 2006. 5 Edição.

ORTEGA, F. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Grall, 1999.

_____. **Para uma política da amizade** - Arendt, Derrida, Foucault. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. **A imaginação a serviço do Brasil**- Comissão Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores- Julho de 2003. São Paulo.

PLANO NACIONAL de CULTURA – Diretrizes Gerais- Segunda Edição (revista e atualizada) Ministério da Cultura – Distrito Federal 2008.

PRADO M. E. **Os Intelectuais e a eterna busca pela modernização do Brasil: O significado do Projeto Nacional e Desenvolvimentista das décadas de 50 e 60**. Publicação on-line. Revista História Actual Online, n° 15. Rio de Janeiro 2008. ISSN 1696-2060

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática;1993.

ROUANET, S. P. Universalismo Concreto e Diversidade Cultural. In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org.) **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005.

RABELO, D.L. Quem vem primeiro? In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva -Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

REGO, N.; Suetergaray, D.; Heidrich, Á. (Org.) **Geografia e Educação – Geração Ambiências**. Porto Alegre/RS: EdUFRGS, 2000.

_____ ; Aigner, C.; Pires, C.; Lindau, H. (Org.) **Um pouco do Mundo cabe nas Mãos** – Geografizando em Educação o Local e o Global. 1ª ed. Porto Alegre/RS: Ed.UFRGS, 2003.

ROCHA, S. C. **A estadualização do Programa Cultura Viva e seus desafios**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC-Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

RUBIM, A. A. **Programa Cultura Viva – Projetos Pontos de Cultura**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC-Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

SACK, R. D. **Human Territoriality**. Cambridge: University Press, 1986.

SANTAELLA L. **(Arte) & (Cultura) Equívocos do Elitismo**. Cortez Editora. São Paulo. 1982.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço – Tempo, técnica, razão emoção**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Por uma outra globalização - Do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Da totalidade ao Lugar** – São Paulo: Ed. Edusp.2002

_____. **O Espaço do Cidadão**. 7ª ed. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. BECKER, B. K. **Território, Territórios: Ensaio sobre o ordenamento territorial**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Lamparina, 2007.

_____. M.; SILVEIRA, M. L. **O Brasil: Território e Sociedade no Início do século XXI**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS B. **Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social**. 3ª ed. São Paulo. Ed. Boitempo, 2011.

SANTOS, E. G. dos. **Seminário Internacional do Programa Cultura Viva**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais.2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

SILVA, S.J; BARBOSA L. J. **Favela – Alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro. Ed. Senac. 2005.

SILVA, F. A. B.; Araújo, H. E. **Cultura Viva - Avaliação do Programa arte-educação e cidadania**. Brasília/DF: IPEA, 2010.

SILVA, L. S.; **Considerações sobre os conceitos do Programa Cultura Viva**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

SILVA, U. R. **A experiência e o pensar em Dewey e Freire: Relações e Influências** – UFPEL – Reunião 30 AMPED.2010. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT17-2822--Int.pdf. Acesso em 20/01/2011.

SLATER, C. **Política/Poética: O Seminário Internacional**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC -Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

SOUZA, V. N. de. **Contribuição ao Seminário Internacional do Programa Cultura Viva**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva- Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC- Secretaria de Cidadania Cultural, 2009.

TENDLER Silvio. **Memória do Movimento Estudantil** – Documentário -Fundação Roberto Marinho. 2007.

TURINO, C. **Conselho Consultivo do Programa Cultura Viva**. In: Seminário Internacional do Programa Cultura Viva - Novos Mapas Conceituais. 2009. Brasília. *Almanaque...* Brasília/DF: MinC - Secretaria de Cidadania Cultural, 2009a.

_____. **Ponto de Cultura – O Brasil de Baixo pra Cima**. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2009b.

WARREN, I. S. **Movimentos Sociais e a Dimensão Intercultural**. In: Fleury, R. M. (Org.) *Intercultura e Movimentos Sociais*. Florianópolis/SC: MOVER/NUP, 1998.

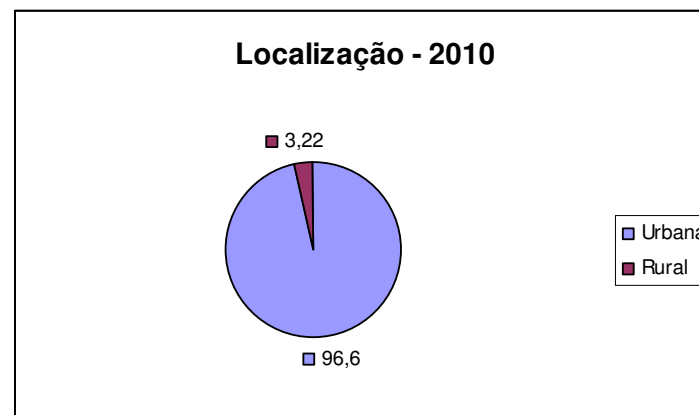
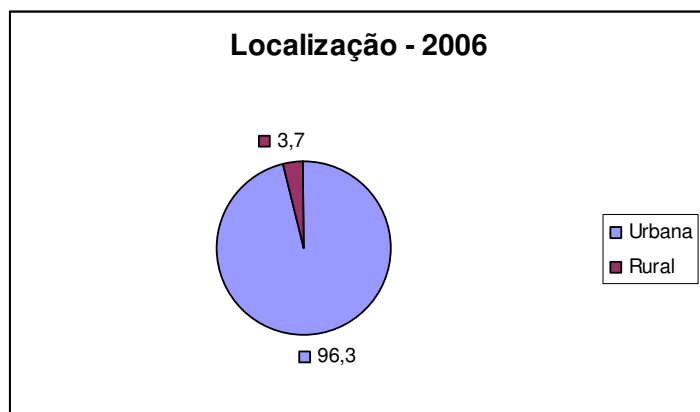
YÚDICE, G. **A Globalização da Cultura e a Nova Sociedade Civil**. In: Alvares, S.; Dagnino, E.; Escobar, Ar. (Org.) **Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino - Americanos**. Belo Horizonte: Humanitas. UFMG. 2000.

ZAOUAL, H. **Globalização e Diversidade Cultural**. São Paulo: Cortez, 2003.

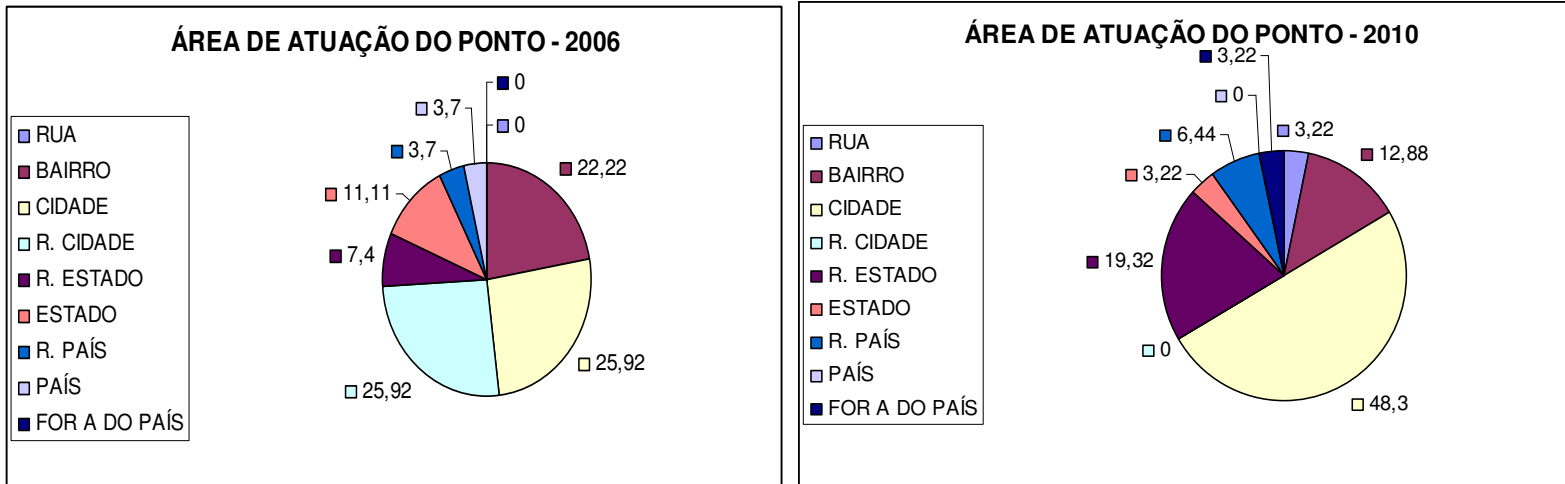
Anexo

Indicador 01: Localização, Infra-Estrutura do Espaço Físico do Ponto e Infra-Estrutura da Comunidade:

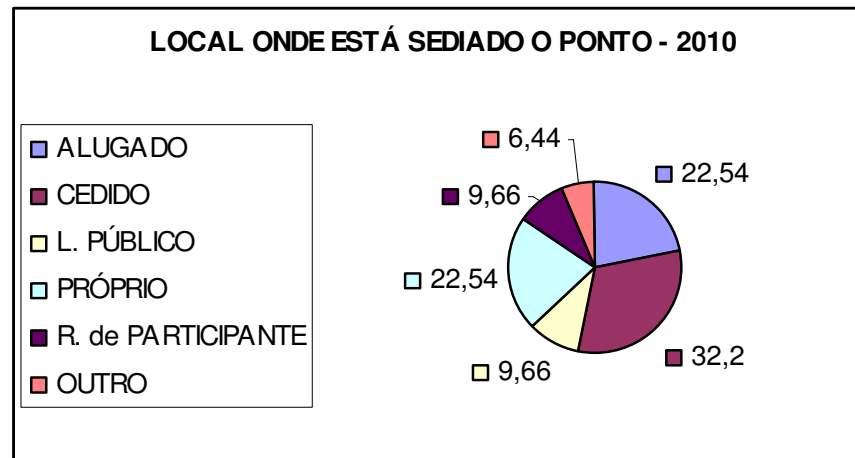
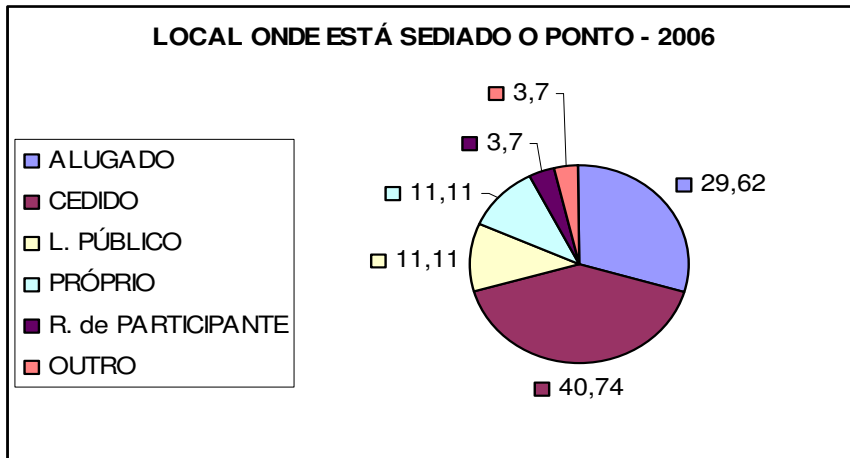
Localização:



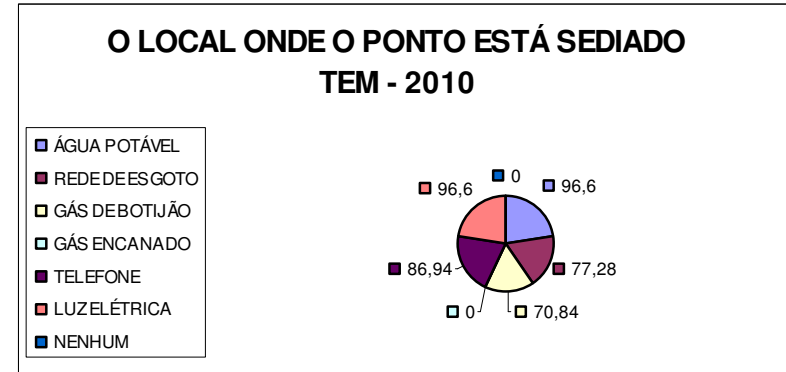
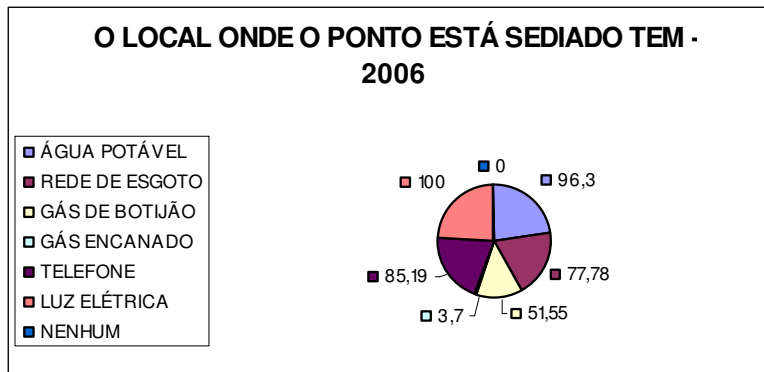
Área de atuação do Ponto de Cultura:



Local onde está sediado o Ponto de Cultura:



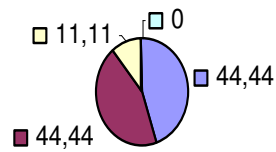
O local onde o ponto está sediado tem¹³⁰:



¹³⁰ Questão de múltipla escolha

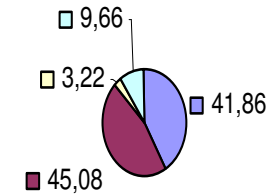
Espaços onde se desenvolvem as atividades do Ponto de Cultura são:

OS ESPAÇOS ONDE SE DESENVOLVEM AS ATIVIDADES DO PONTO SÃO - 2006



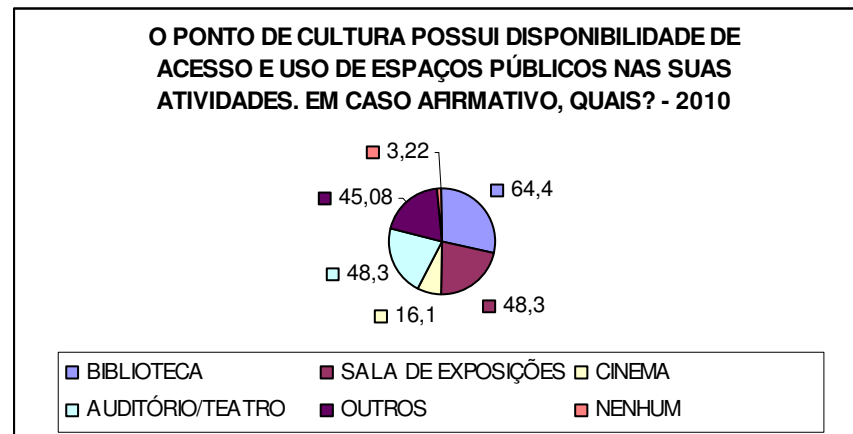
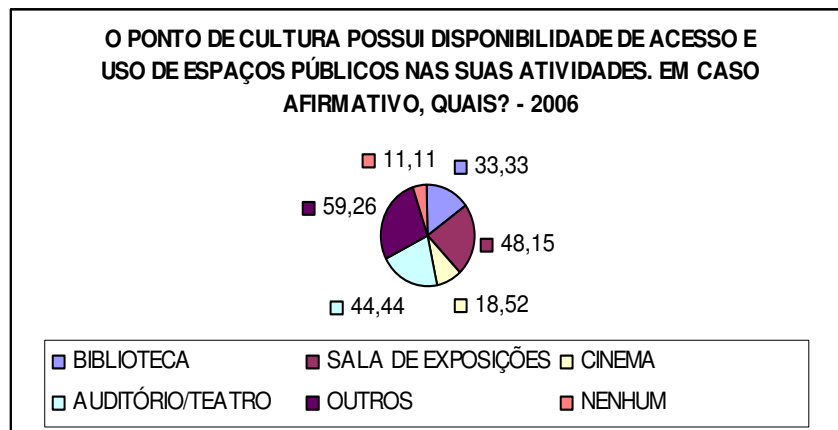
■ A PROPRIADOS E SUFICIENTES ■ A PROPRIADOS E INSUFICIENTES
■ INA PROPRIADOS E SUFICIENTES ■ INA PROPRIADOS E INSUFICIENTES

OS ESPAÇOS ONDE SE DESENVOLVEM AS ATIVIDADES DO PONTO SÃO - 2010



■ A PROPRIADOS E SUFICIENTES ■ A PROPRIADOS E INSUFICIENTES
■ INA PROPRIADOS E SUFICIENTES ■ INA PROPRIADOS E INSUFICIENTES

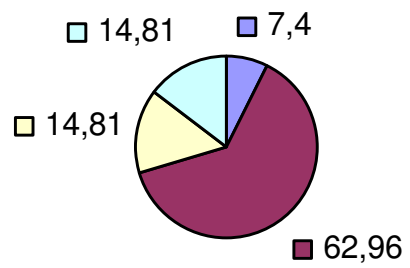
O Ponto de Cultura possui disponibilidade de acesso e uso de espaços públicos nas suas atividades. Em caso afirmativo, quais?¹³¹



¹³¹ Questão de múltipla escolha

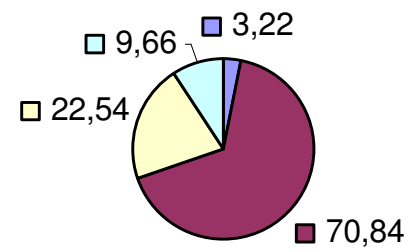
Quantidade de computadores:

QUANTIDADE DE COMPUTADORES - 2006



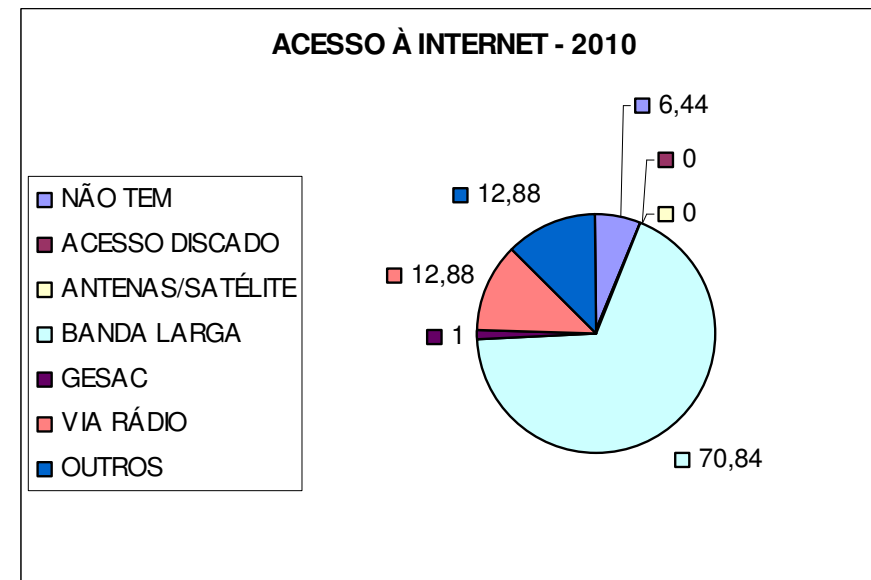
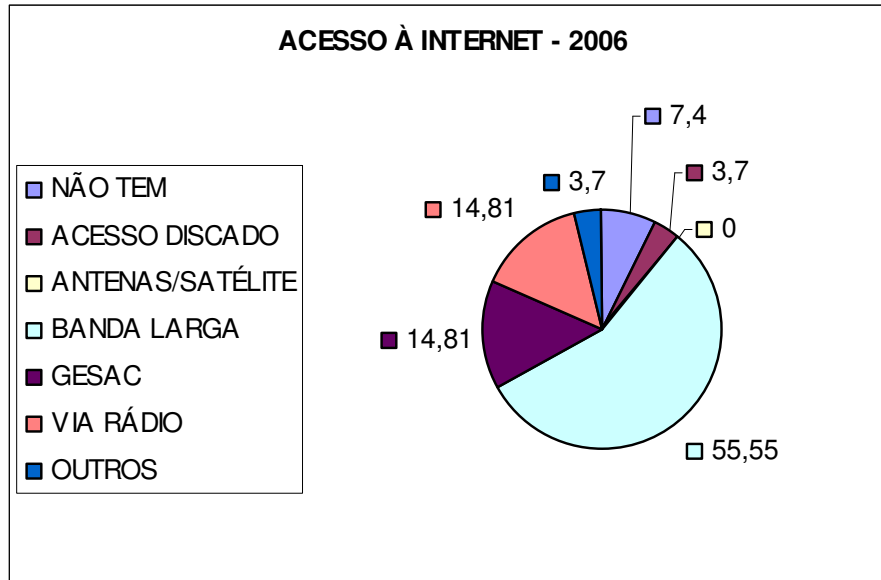
■ NÃO TEM ■ 1 A 5 ■ 6 A 10 ■ MAIS DE 10

QUANTIDADE DE COMPUTADORES - 2010



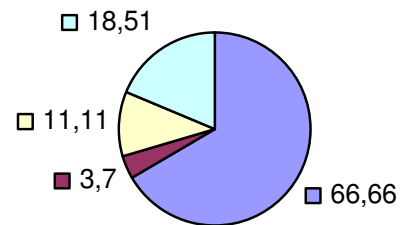
■ NÃO TEM ■ 1 A 5 ■ 6 A 10 ■ MAIS DE 10

Acesso a internet:



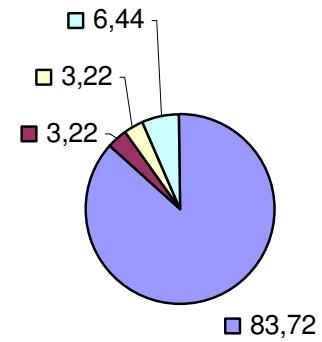
O ponto de Cultura está localizado:

O PONTO DE CULTURA ESTÁ LOCALIZADO - 2006



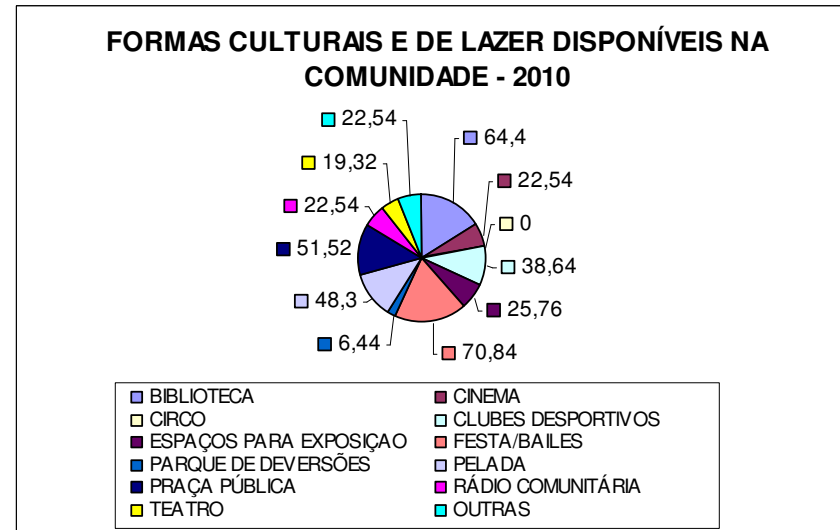
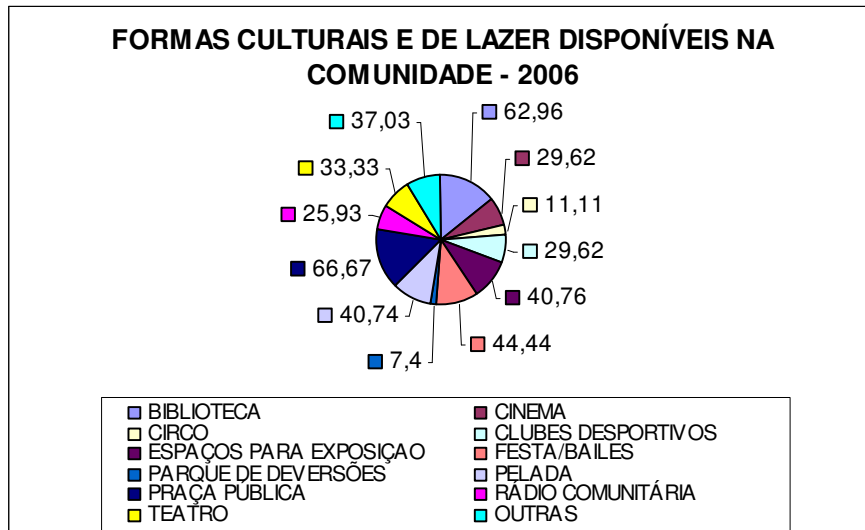
■ NA COMUNIDADE ATENDIDA ■ EM OUTRO BAIRRO
■ EM OUTRA CIDADE/MUNICÍPIO ■ OUTROS

O PONTO DE CULTURA ESTÁ LOCALIZADO - 2010



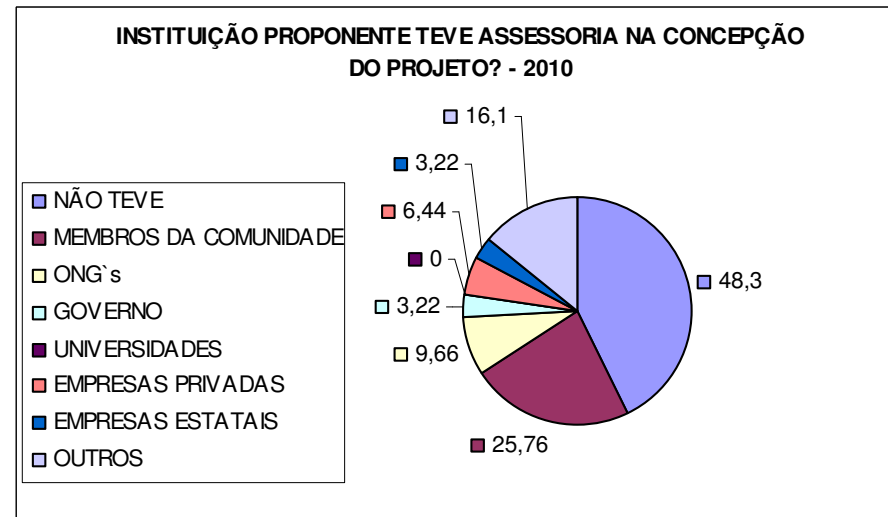
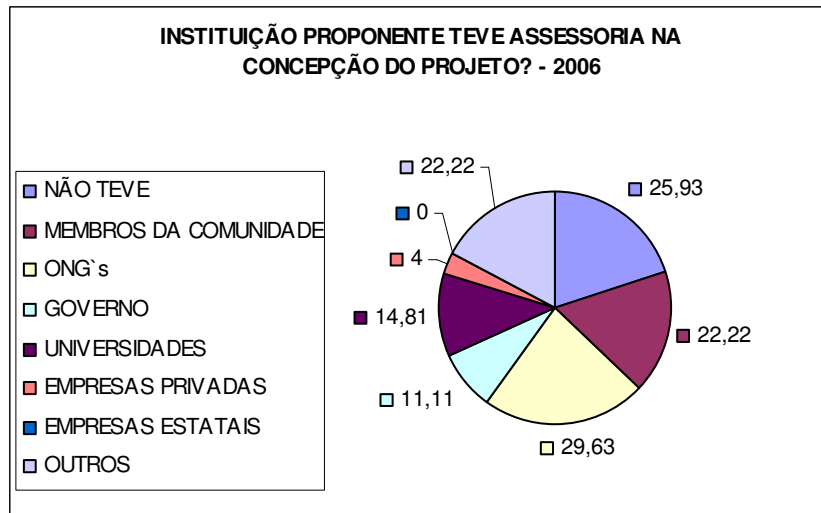
■ NA COMUNIDADE ATENDIDA ■ EM OUTRO BAIRRO
■ EM OUTRA CIDADE/MUNICÍPIO ■ OUTROS

Formas culturais e de lazer disponíveis na comunidade¹³²:



¹³² Questão de múltipla escolha

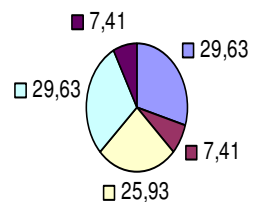
Indicador 2: Instituição proponente teve assessoria na concepção do projeto¹³³:



¹³³ Questão de múltipla escolha

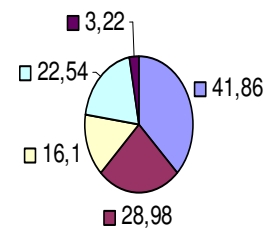
Qual a principal motivação para candidatar-se como ponto de cultura:

QUAL A PRINCIPAL MOTIVAÇÃO PARA CANDIDATAR-SE COMO PONTO DE CULTURA - 2006



- CAPTAR RECURSOS PARA FORTALECER ATIVIDADE JÁ EXISTENTES
- CAPTAR RECURSOS PARA INICIAR ATIVIDADE NOVA
- ESTABELECEER VÍNCULOS E PARCERIAS COM OUTRAS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS
- SER PARTE DE UM PROJETO NACIONAL
- OUTROS

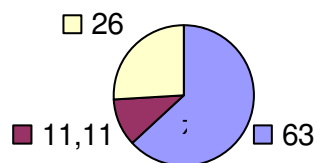
QUAL A PRINCIPAL MOTIVAÇÃO PARA CANDIDATAR-SE COMO PONTO DE CULTURA - 2010



- CAPTAR RECURSOS PARA FORTALECER ATIVIDADE JÁ EXISTENTES
- CAPTAR RECURSOS PARA INICIAR ATIVIDADE NOVA
- ESTABELECEER VÍNCULOS E PARCERIAS COM OUTRAS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS
- SER PARTE DE UM PROJETO NACIONAL
- OUTROS

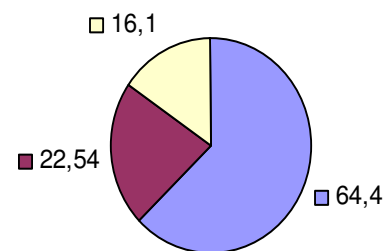
Qual a principal motivação que originou a idéia de realizar as atividades propostas para o ponto de cultura:

QUAL A PRINCIPAL MOTIVAÇÃO QUE ORIGINOU A IDÉIA DE REALIZAR AS ATIVIDADES PROPOSTAS PARA O PONTO DE CULTURA - 2006



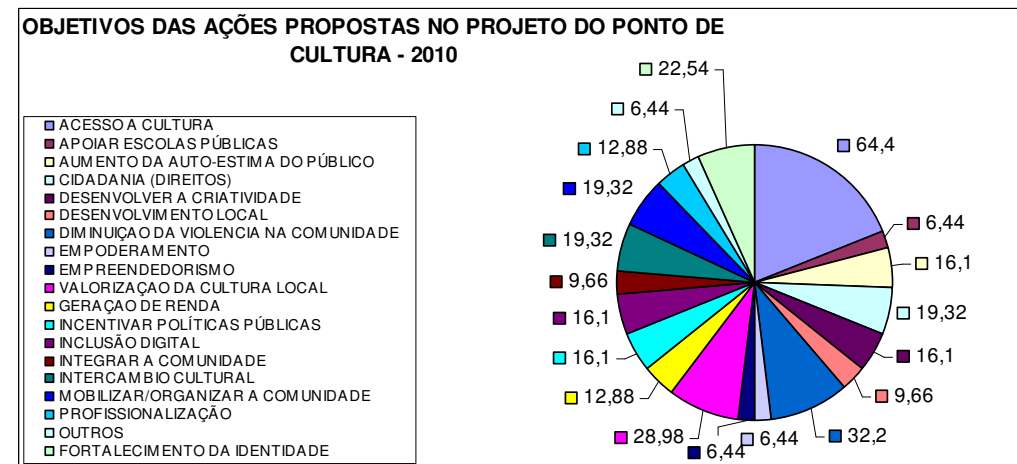
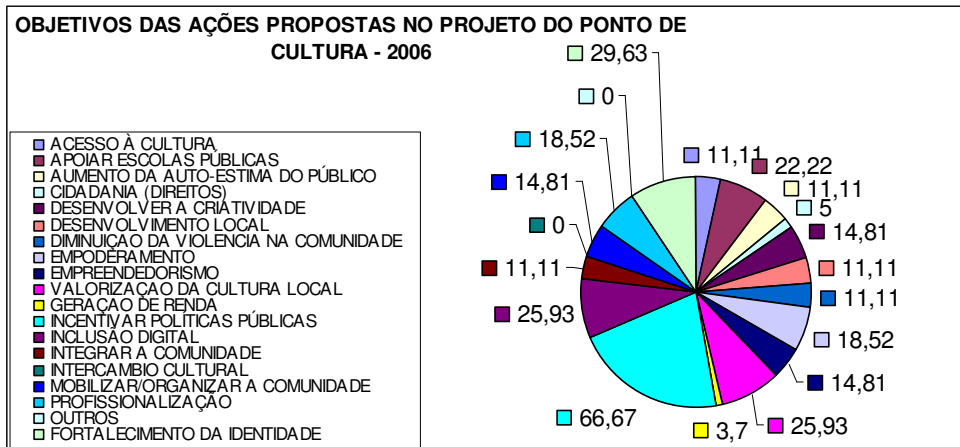
- FALTA DE ACESSO A BENS E PRODUTOS CULTURAIS NÃO DISPONÍVEIS NA COMUNIDADE
- NECESSIDADE DE PRESERVAR TRADIÇÕES
- OUTROS

QUAL A PRINCIPAL MOTIVAÇÃO QUE ORIGINOU A IDÉIA DE REALIZAR AS ATIVIDADES PROPOSTAS PARA O PONTO DE CULTURA - 2010



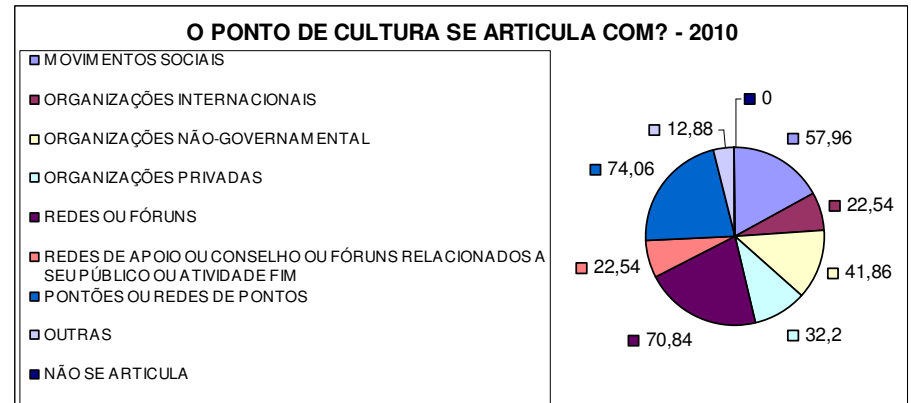
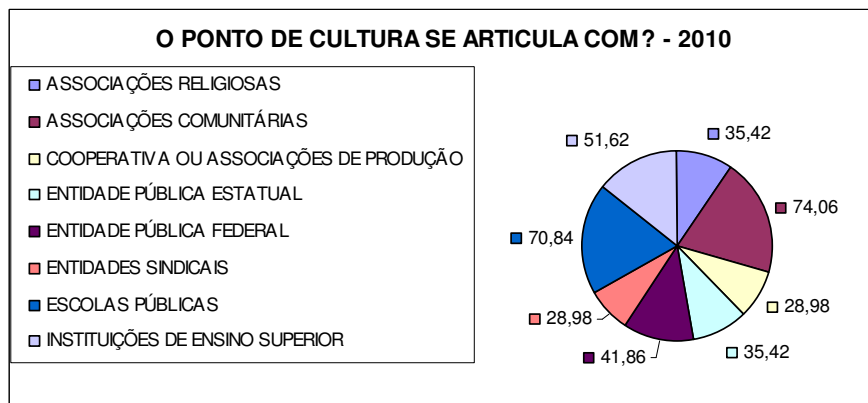
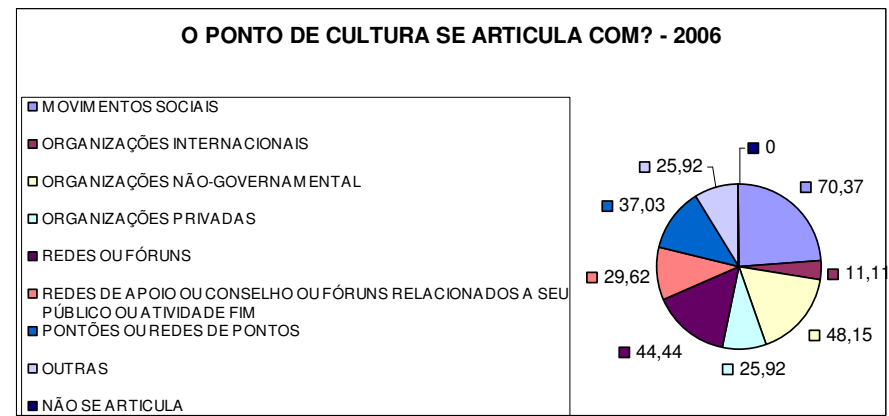
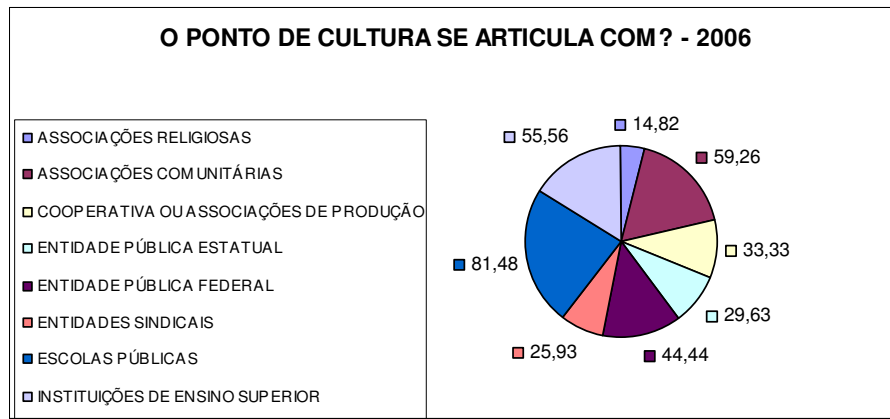
- FALTA DE ACESSO A BENS E PRODUTOS CULTURAIS NÃO DISPONÍVEIS NA COMUNIDADE
- NECESSIDADE DE PRESERVAR TRADIÇÕES
- OUTROS

Objetivos das ações propostas no projeto do ponto de cultura¹³⁴:



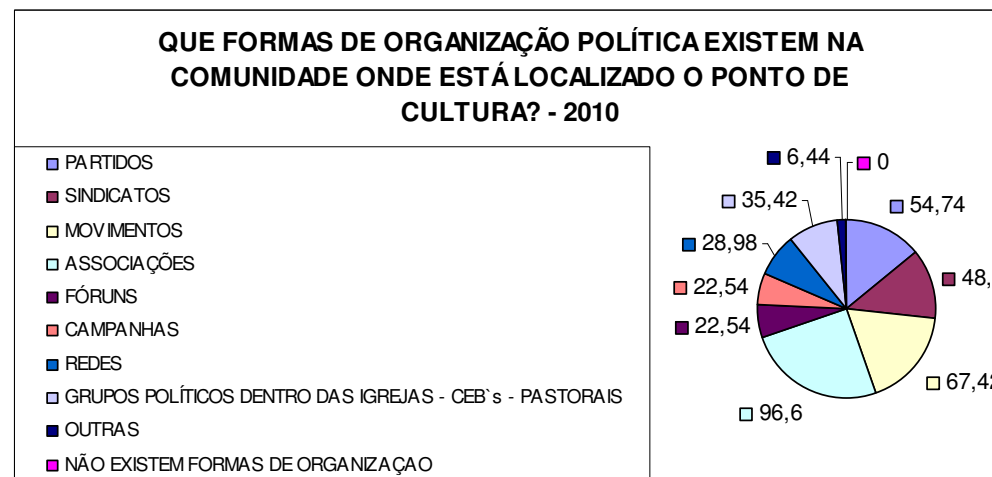
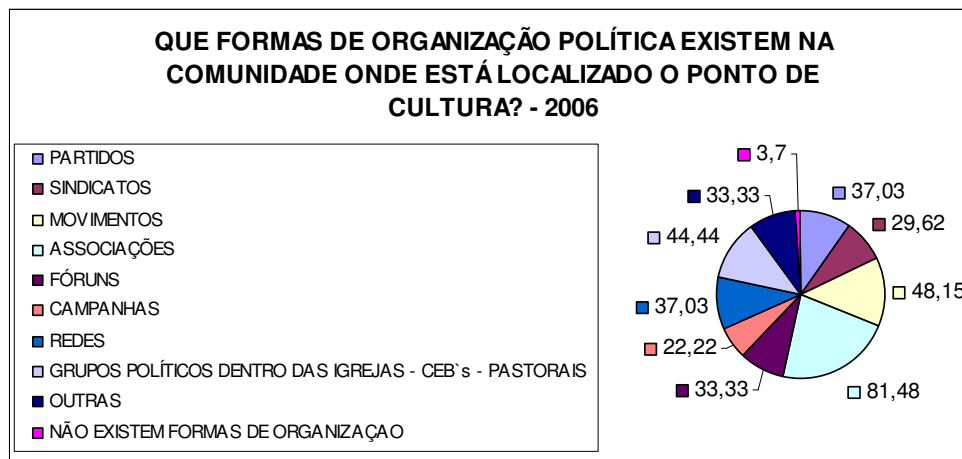
¹³⁴ Questão de múltipla escolha

O ponto de cultura se articula com¹³⁵:



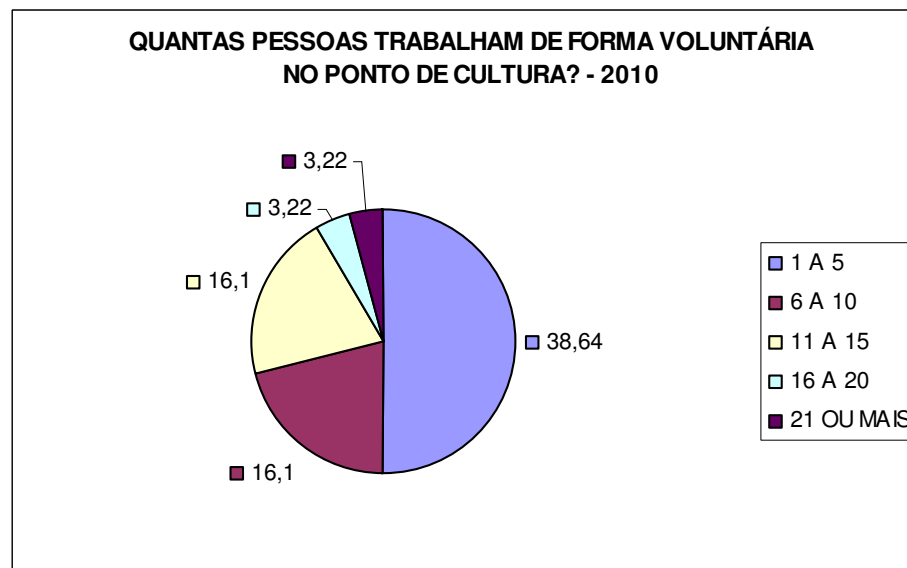
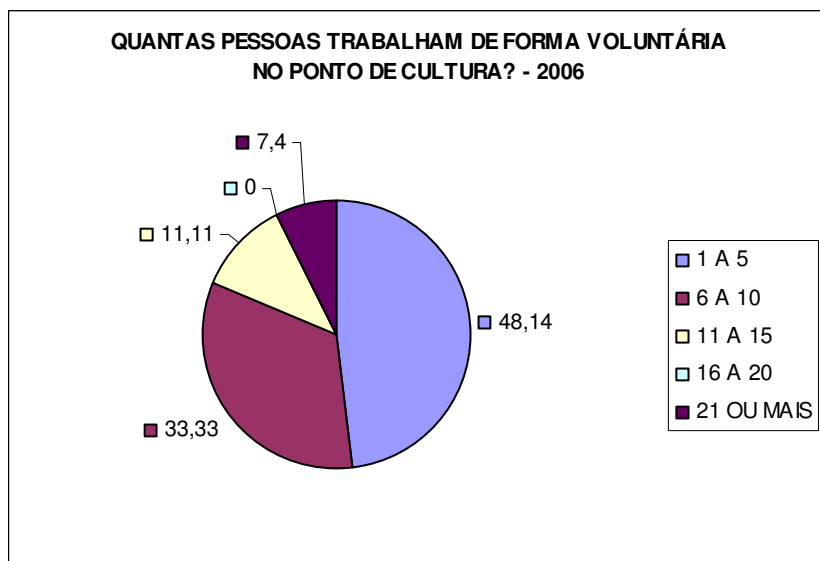
¹³⁵ Questão de múltipla escolha

Que formas de organização política existem na comunidade onde está localizado o ponto de cultura¹³⁶:

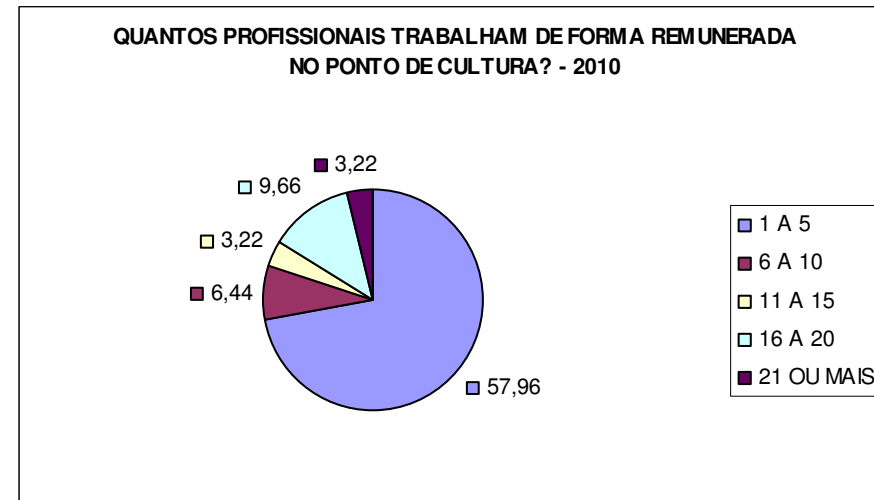
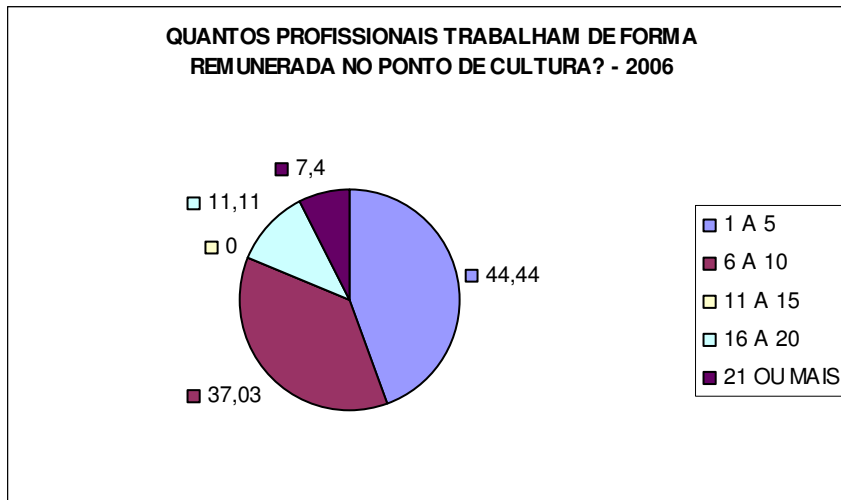


¹³⁶ Questão de múltipla escolha

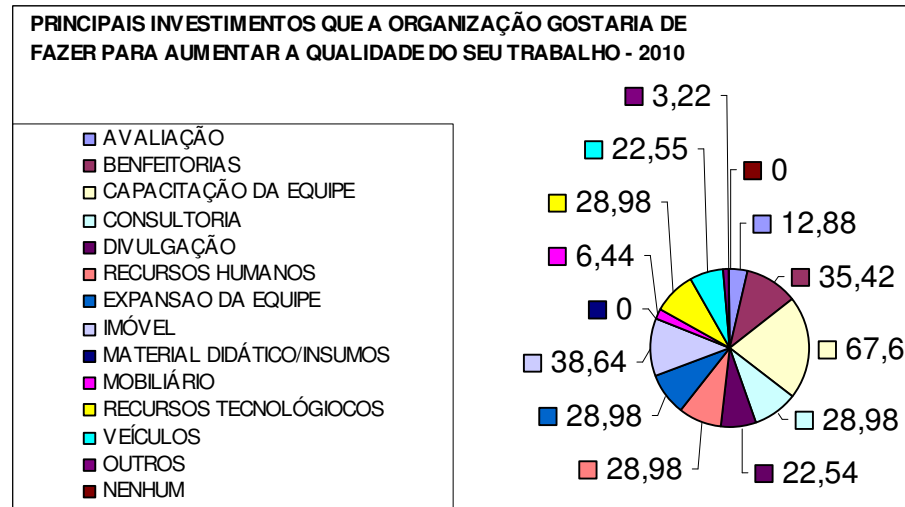
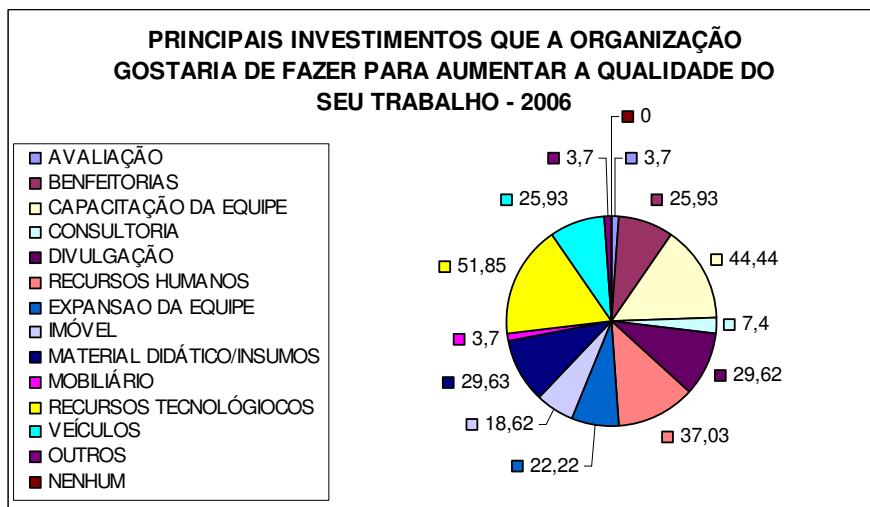
Quantas pessoas trabalham de forma voluntária no ponto de cultura:



Quantos profissionais trabalham de forma remunerada no ponto de cultura:

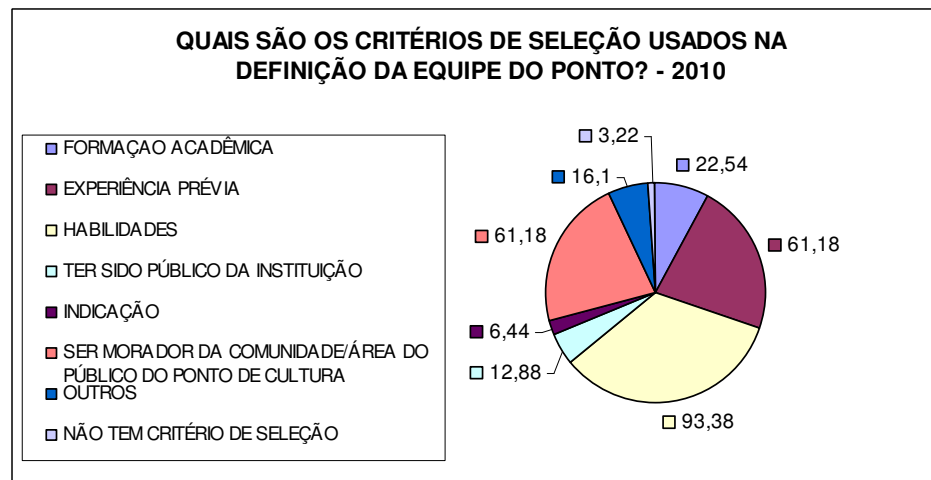
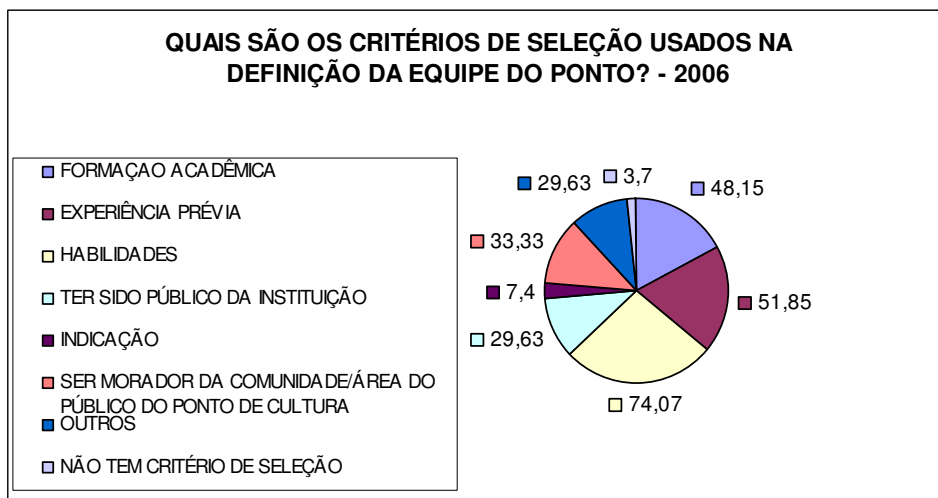


Principais investimentos que a organização gostaria de fazer para aumentar a qualidade do seu trabalho¹³⁷:



¹³⁷ Questão de múltipla escolha

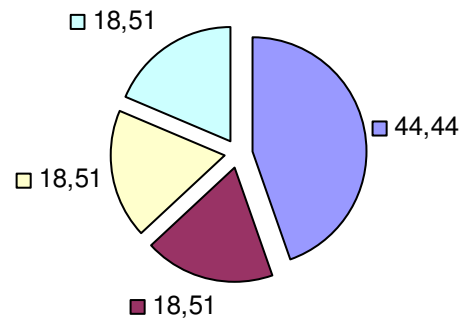
Quais são os critérios de seleção usados na definição da equipe do ponto¹³⁸:



¹³⁸ Questão de múltipla escolha

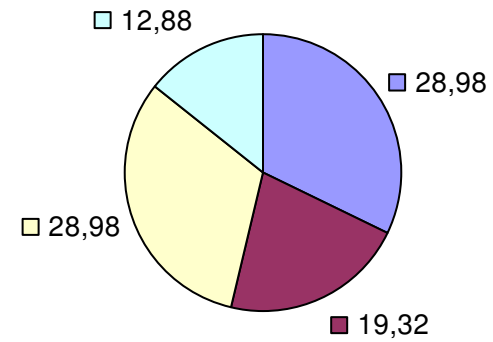
Dos integrantes da equipe que trabalham no ponto de cultura: Já foi público do ponto:

DOS INTEGRANTES DA EQUIPE QUE TRABALHAM NO PONTO DE CULTURA: JÁ FOI PÚBLICO DO PONTO - 2006



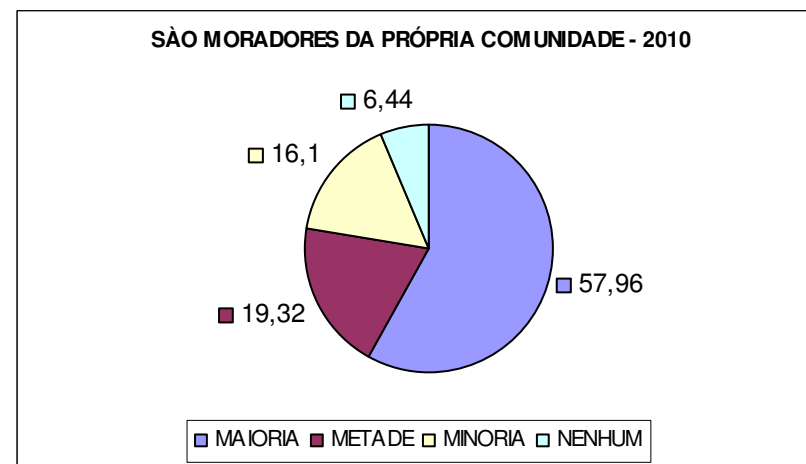
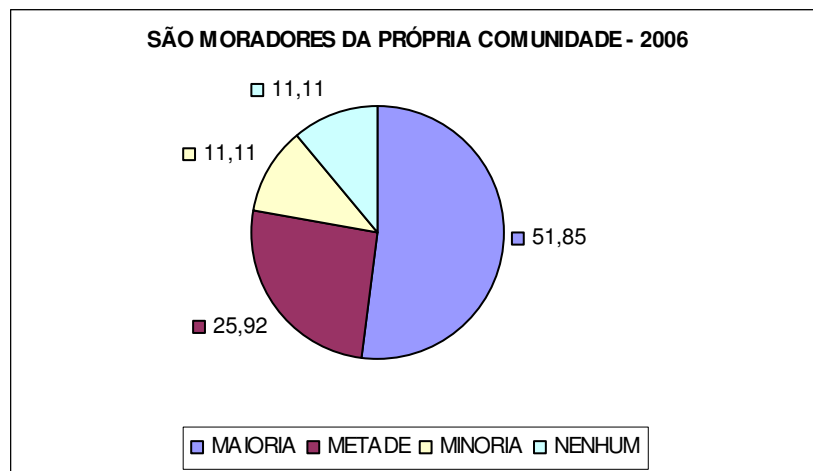
■ MAIORIA ■ METADE □ MINORIA □ NENHUM

DOS INTEGRANTES DA EQUIPE QUE TRABALHAM NO PONTO DE CULTURA: JÁ FOI PÚBLICO DO PONTO - 2010

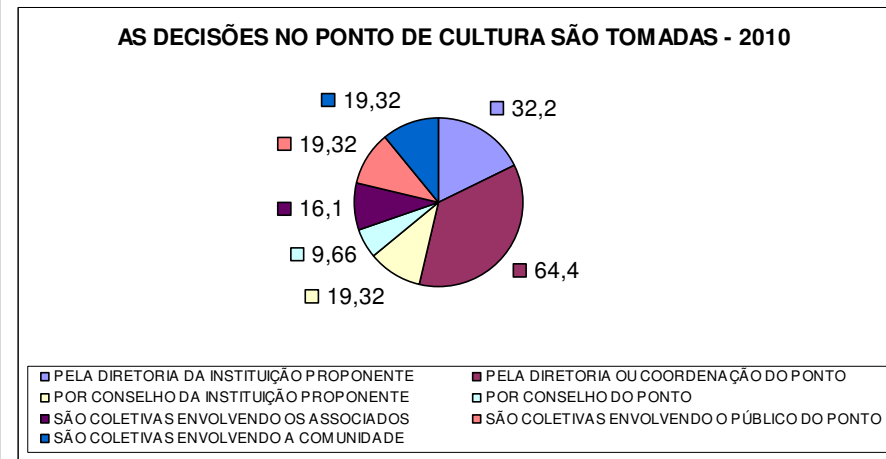
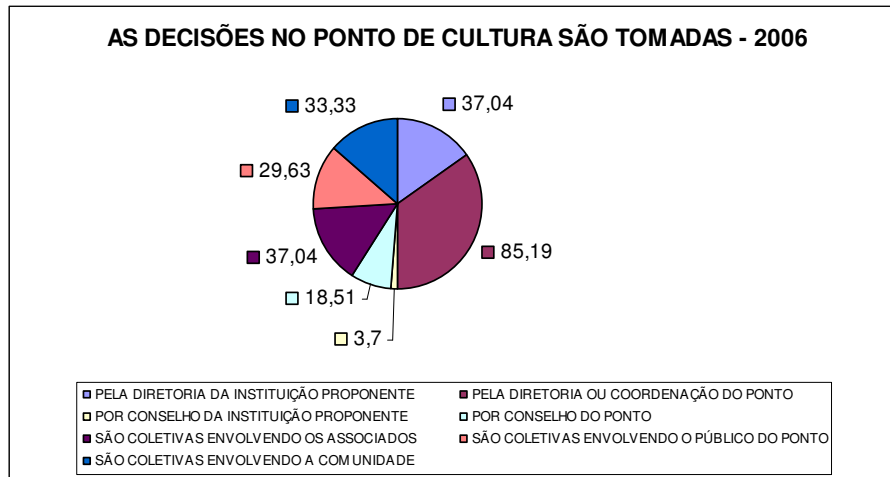


■ MAIORIA ■ METADE □ MINORIA □ NENHUM

São moradores da própria comunidade:



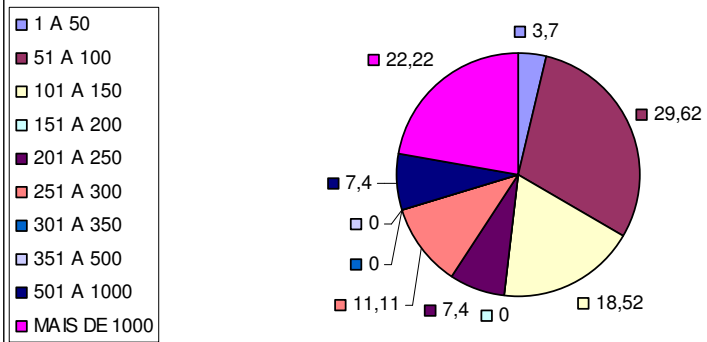
As decisões no ponto de cultura são tomadas¹³⁹:



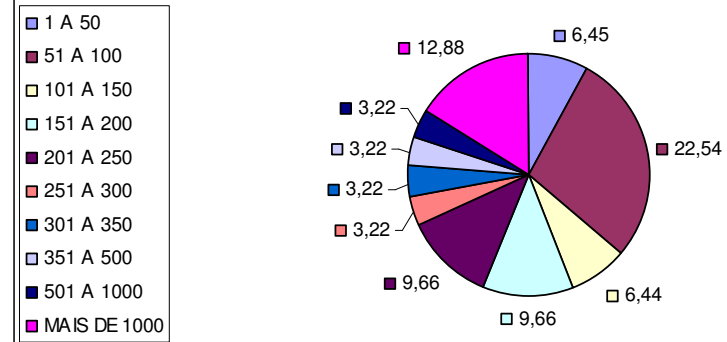
¹³⁹ Questão de múltipla escolha

Indicador 3: Quantidade de pessoas atendidas pelo ponto:

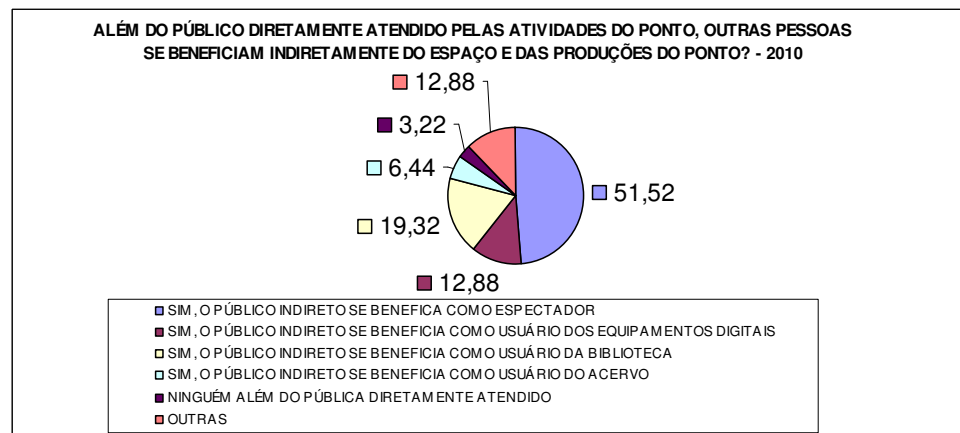
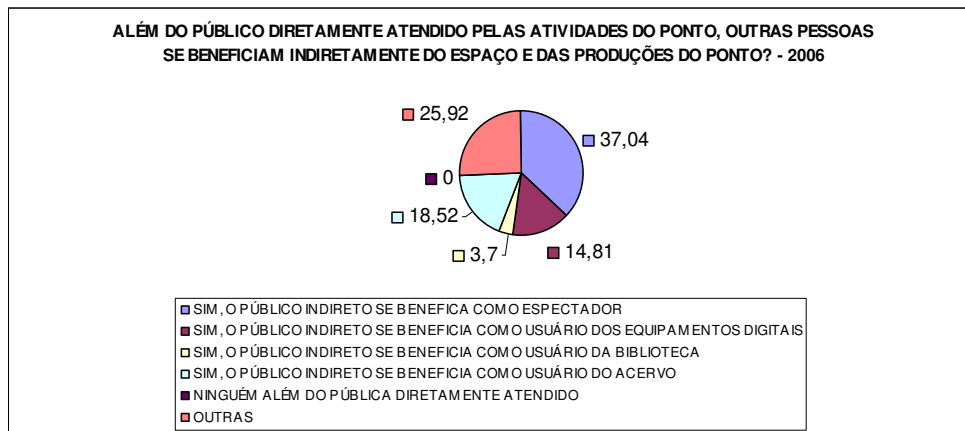
QUANTIDADE DE PESSOAS ATENDIDAS PELO PONTO - 2006



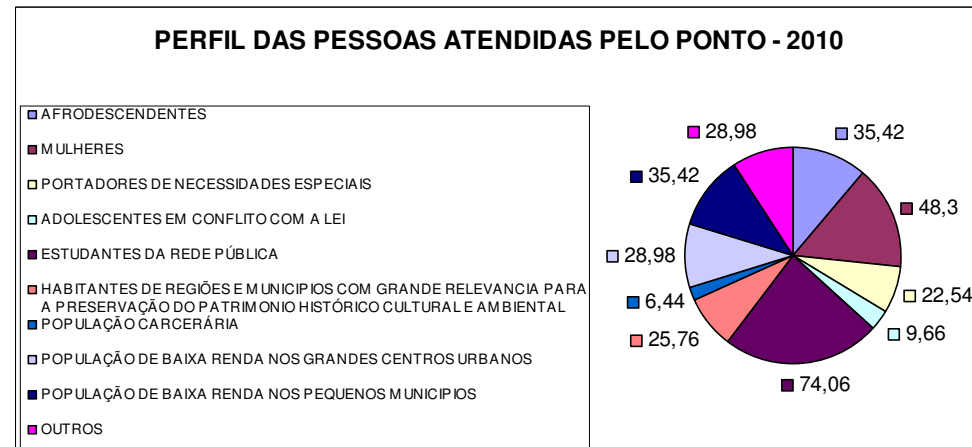
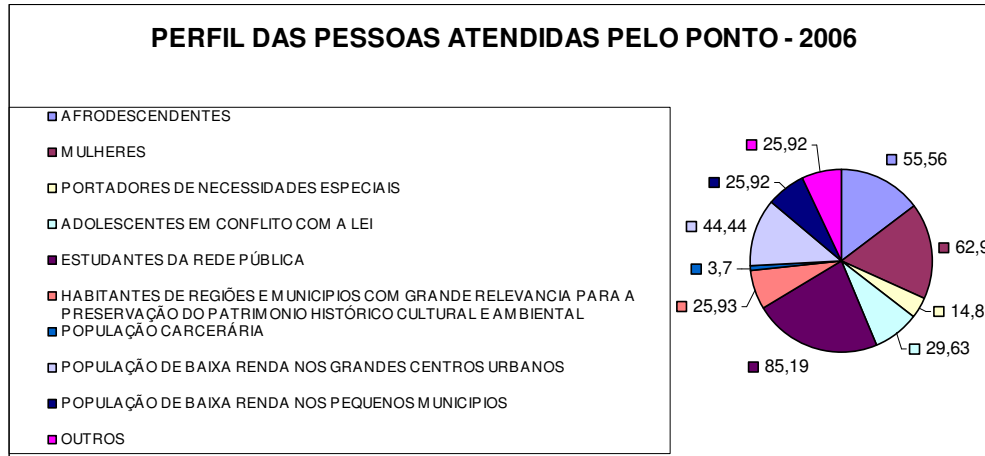
QUANTIDADE DE PESSOAS ATENDIDAS PELO PONTO - 2010



Além do público diretamente atendido pelas atividades do ponto, outras pessoas se beneficiam indiretamente do espaço e das produções do ponto?

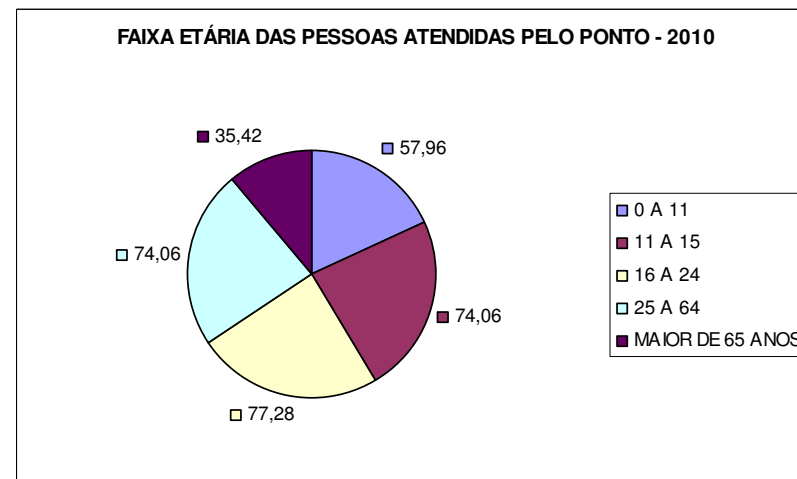
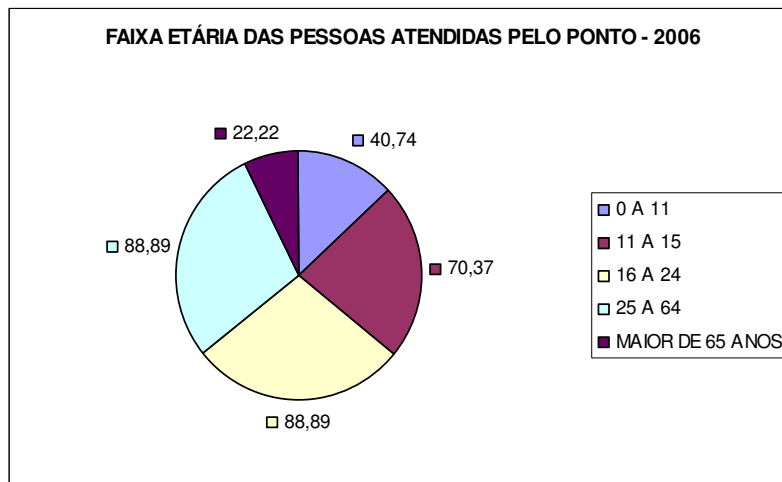


Perfil das pessoas atendidas pelo ponto¹⁴⁰:



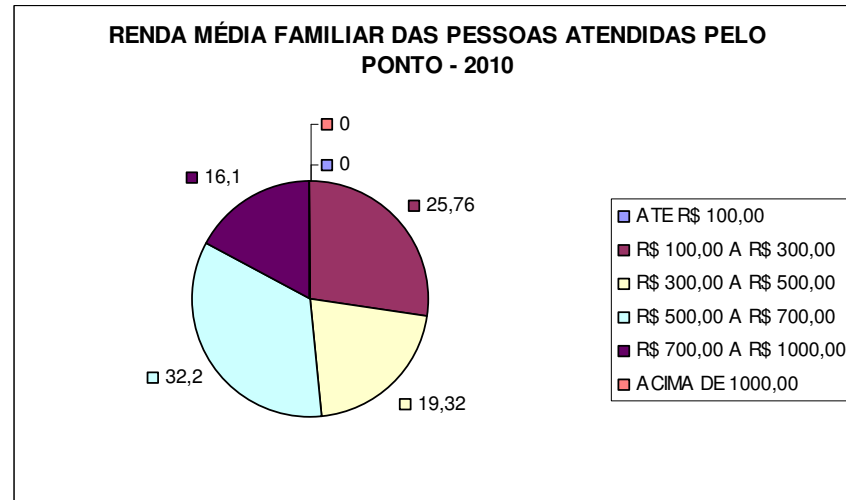
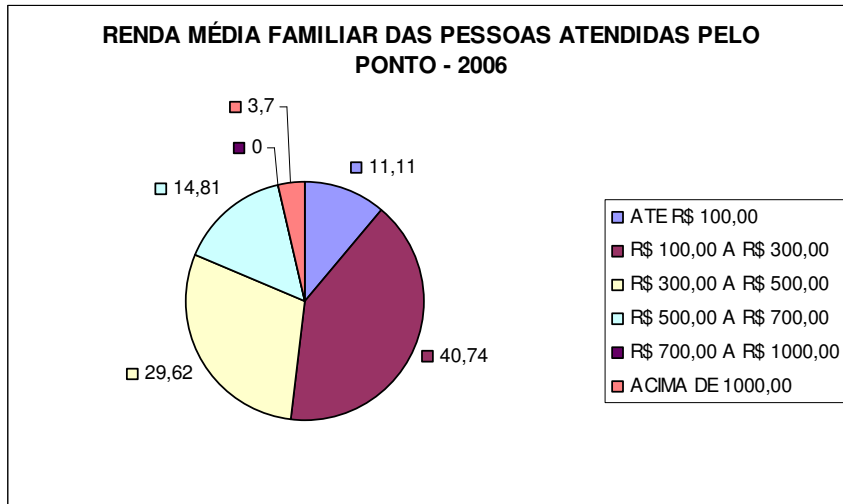
¹⁴⁰ Questão de múltipla escolha

Faixa etária das pessoas atendidas pelo ponto¹⁴¹:

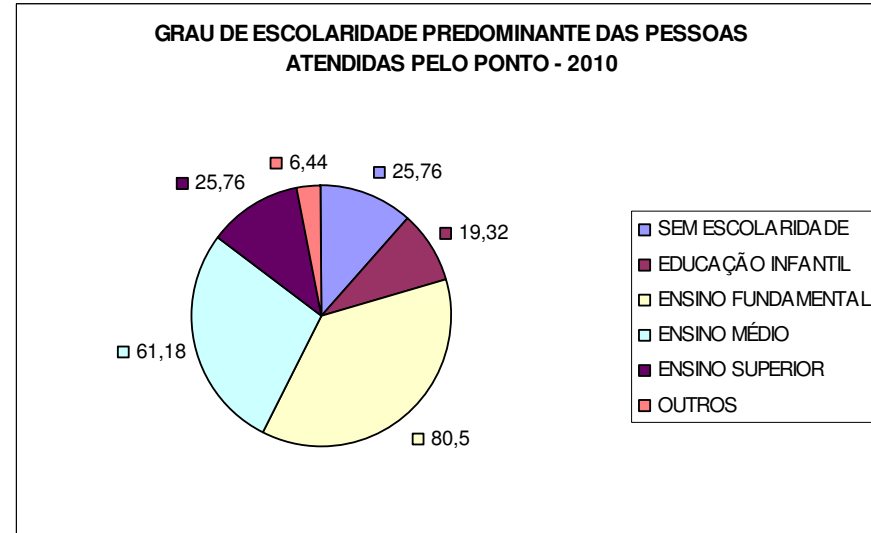
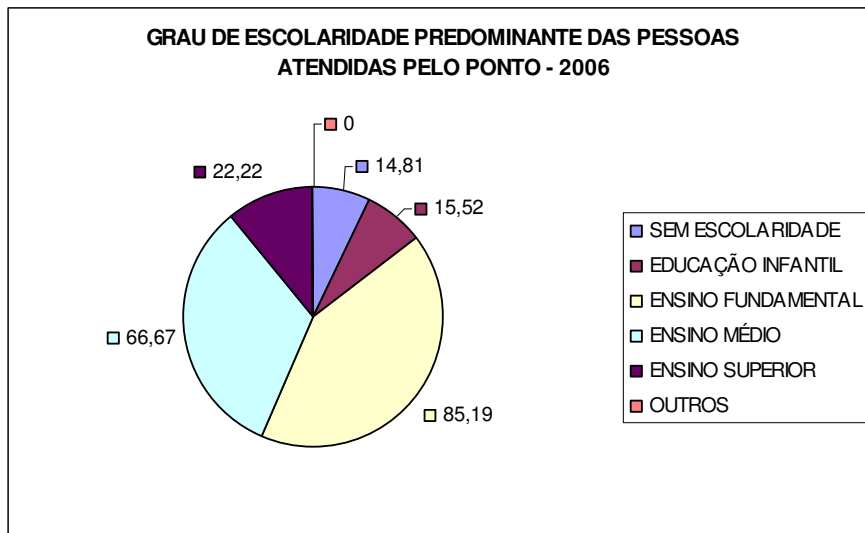


¹⁴¹ Questão de múltipla escolha

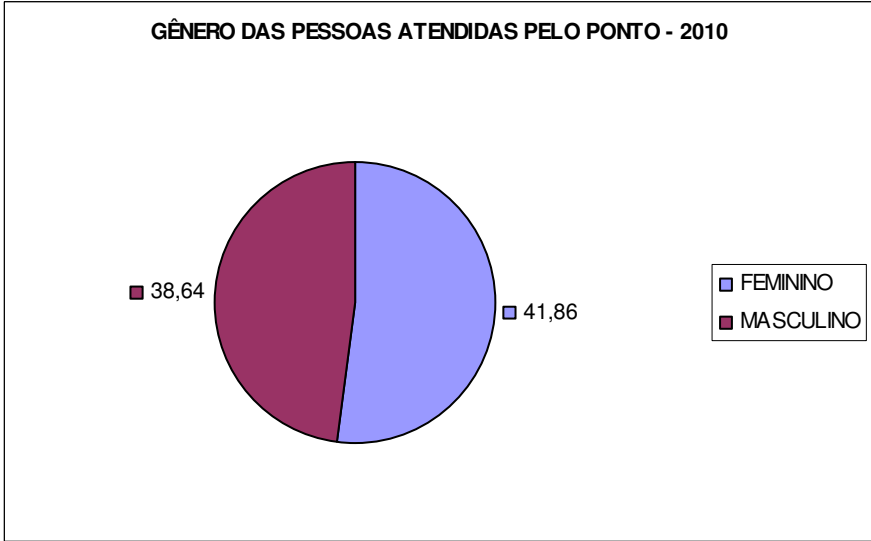
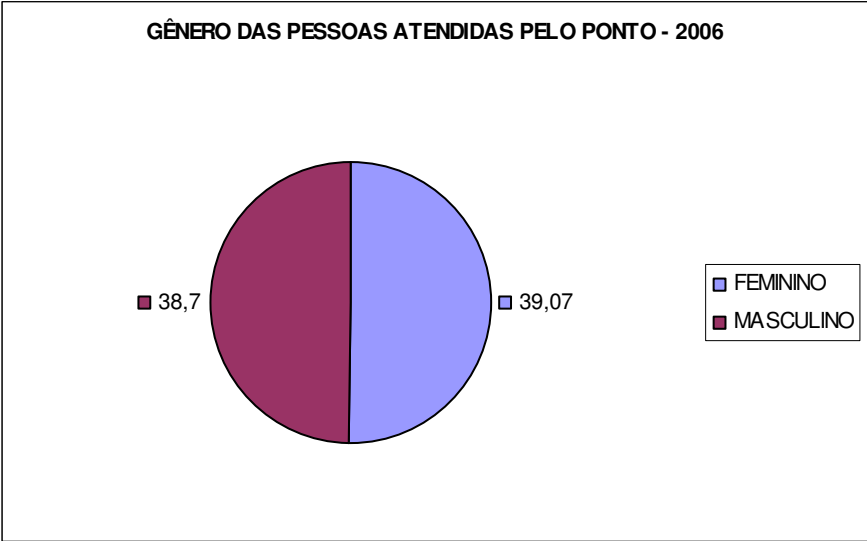
Renda média familiar das pessoas atendidas pelo ponto:



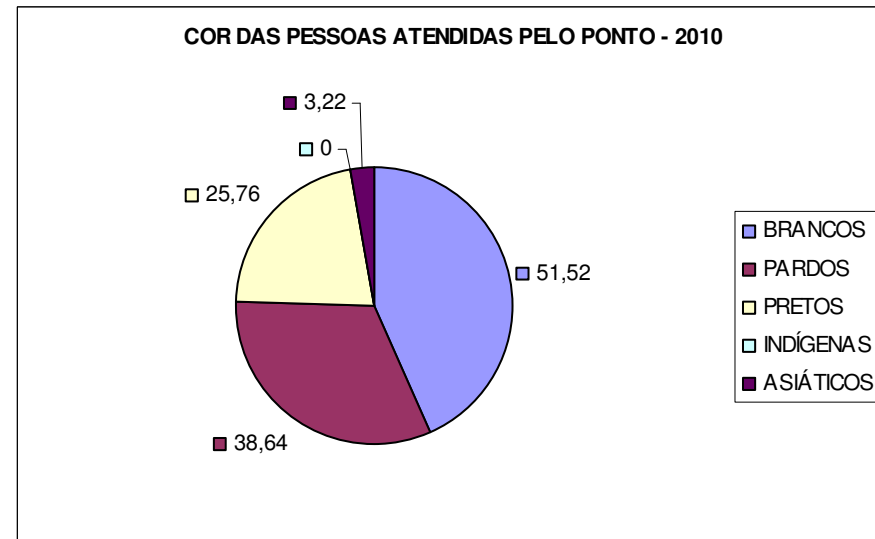
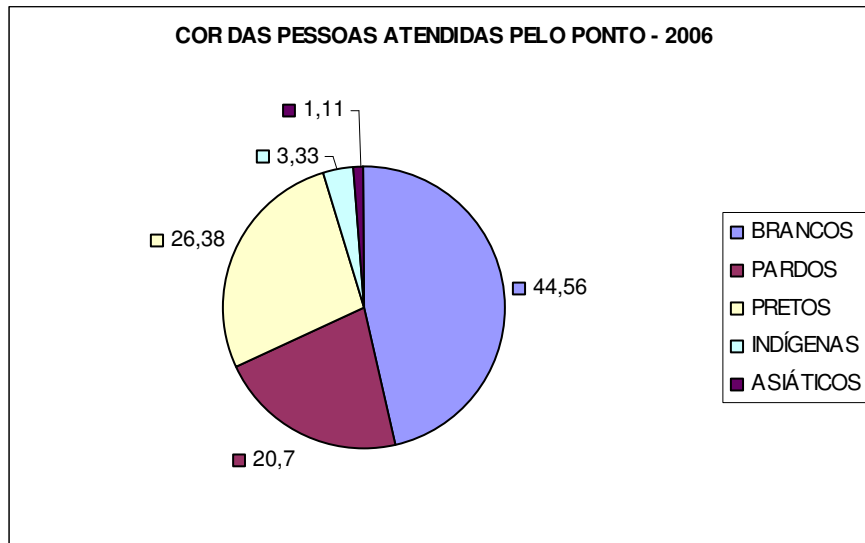
Grau de escolaridade predominante das pessoas atendidas pelo ponto:



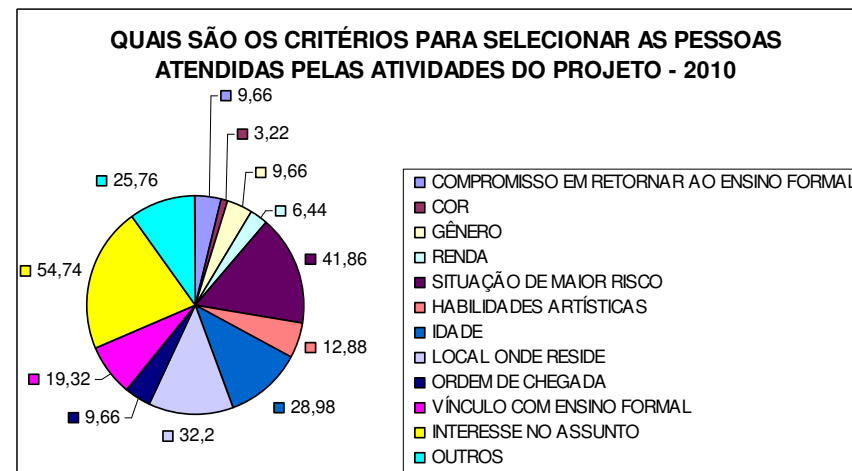
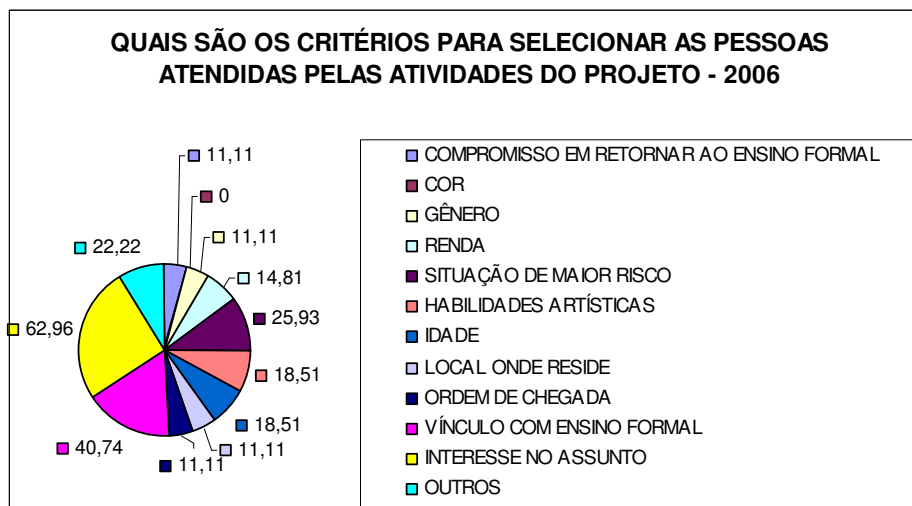
Gênero das pessoas atendidas pelo ponto:



Cor das pessoas atendidas pelo ponto:

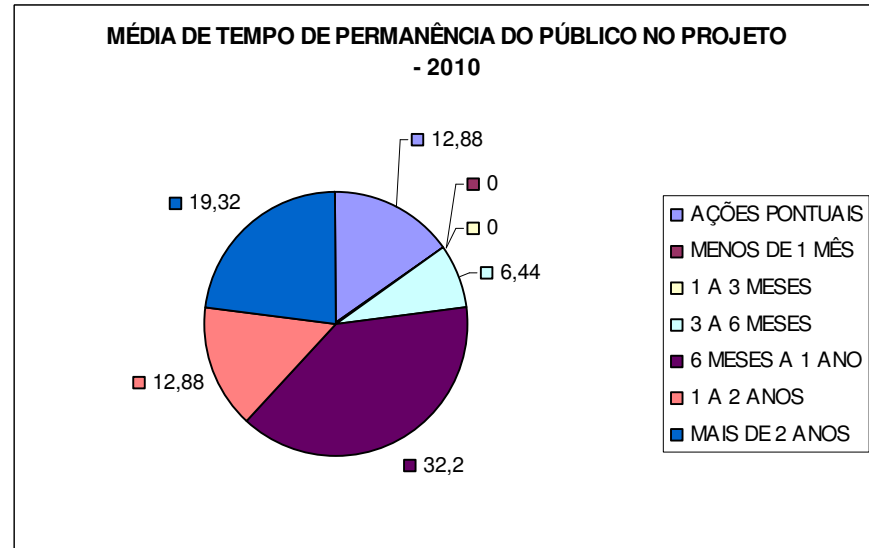
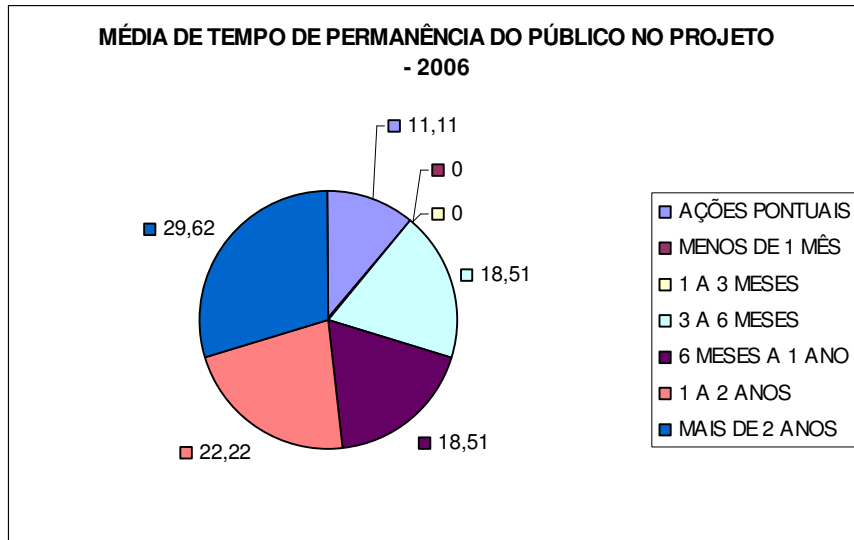


Quais são os critérios para selecionar as pessoas atendidas pelas atividades do projeto¹⁴²:

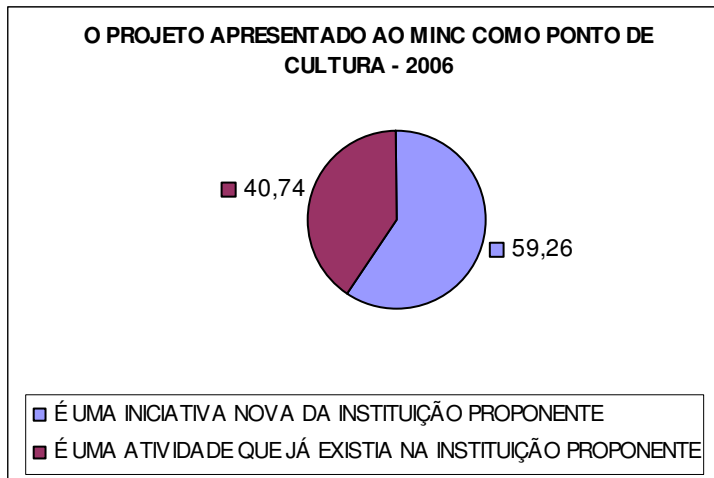


¹⁴² Questão de múltipla escolha

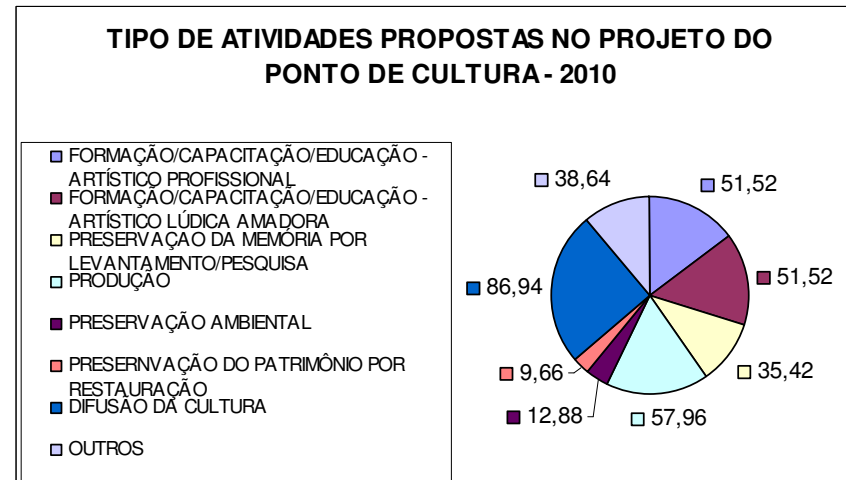
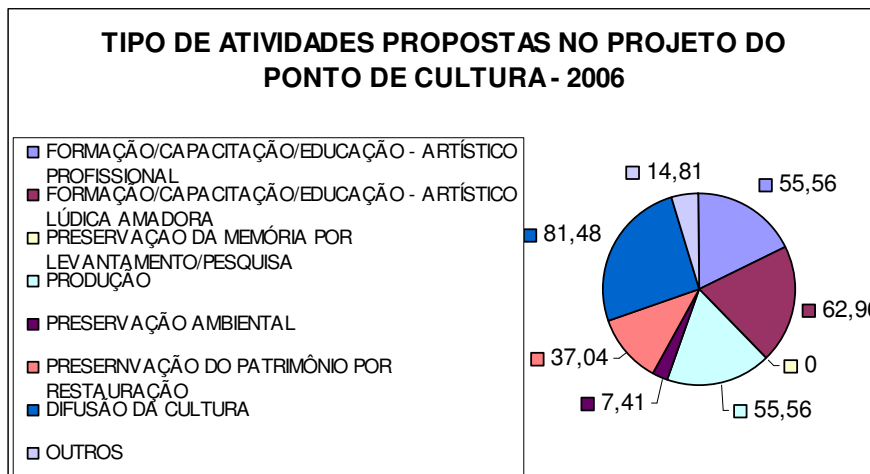
Média de tempo de permanência do público no projeto:



Indicador 4: O projeto apresentado ao MINC como ponto de cultura:

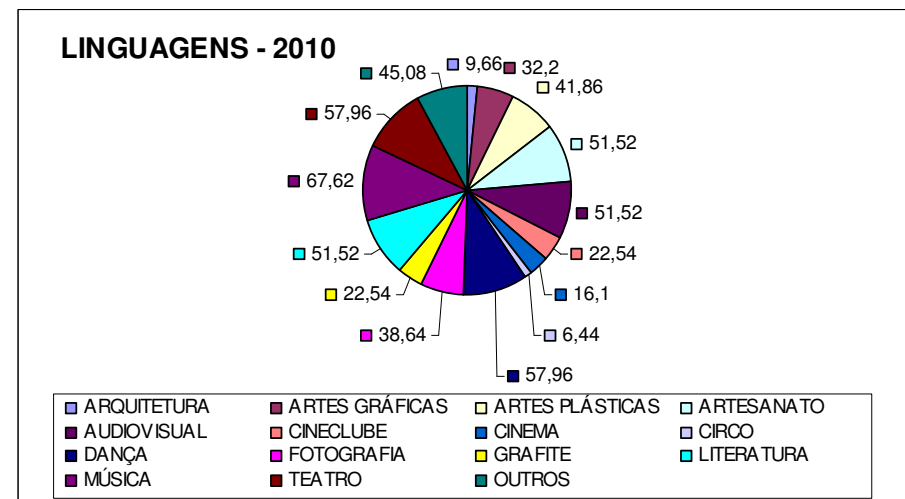
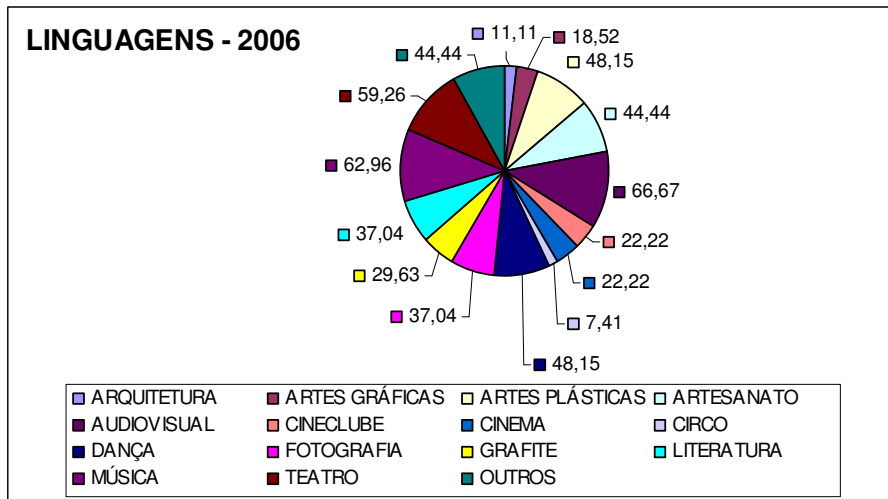


Tipo de atividades propostas no projeto do ponto de cultura¹⁴³:



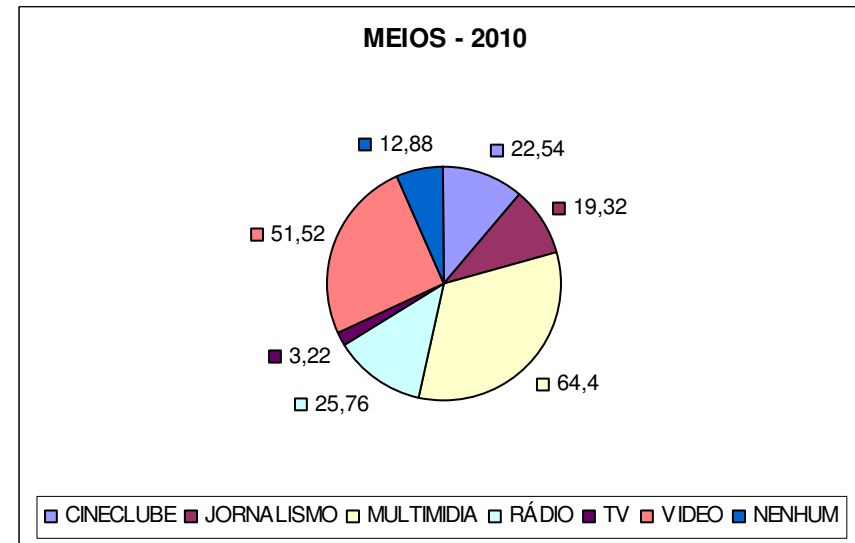
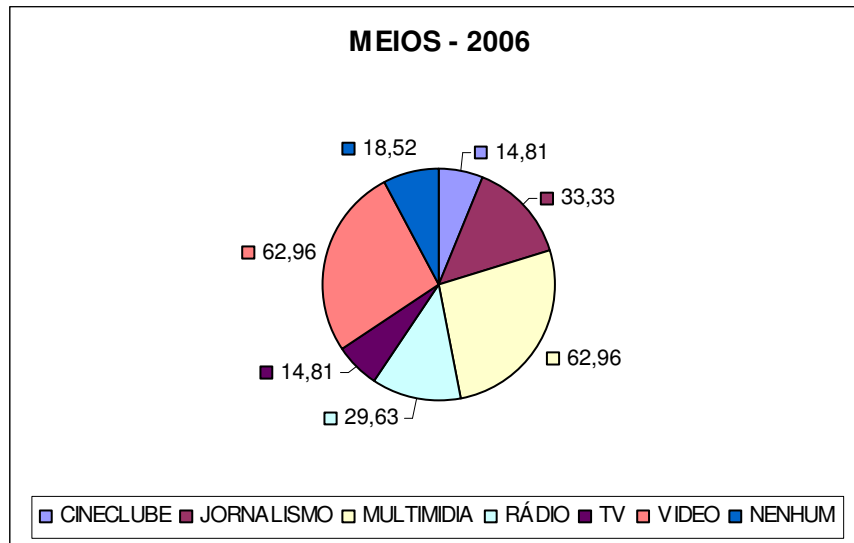
¹⁴³ Questão de múltipla escolha

Linguagens¹⁴⁴:



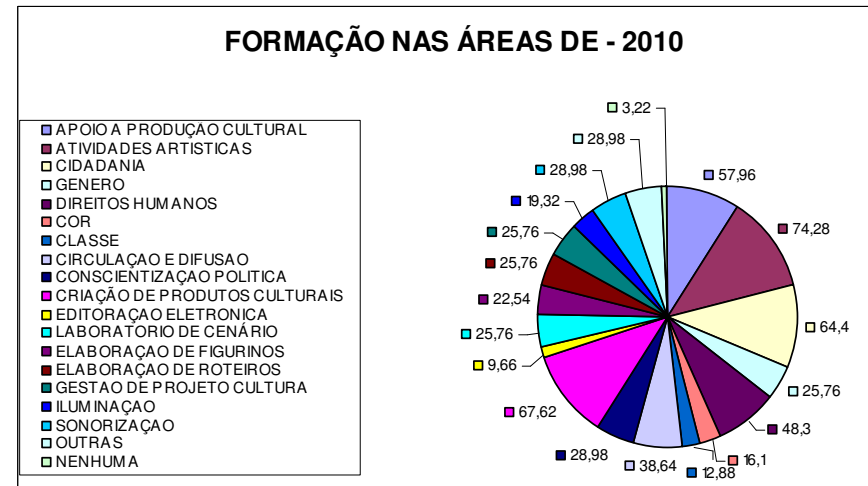
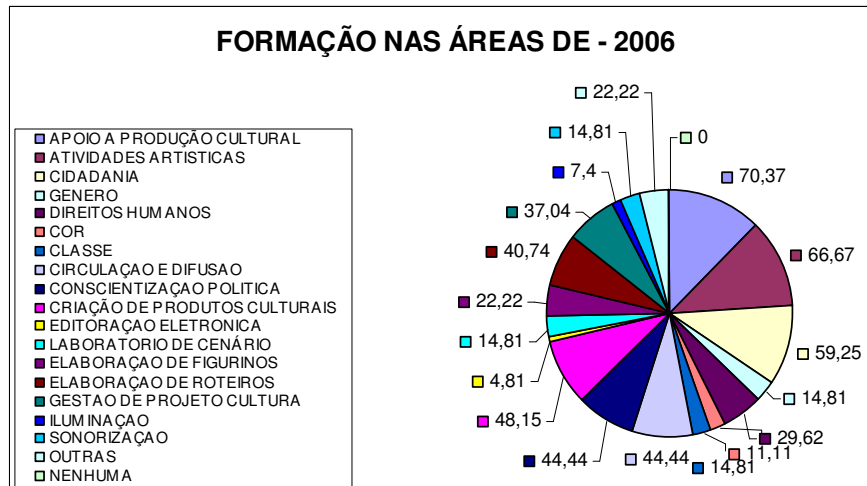
¹⁴⁴ Questão de múltipla escolha

Meios¹⁴⁵:



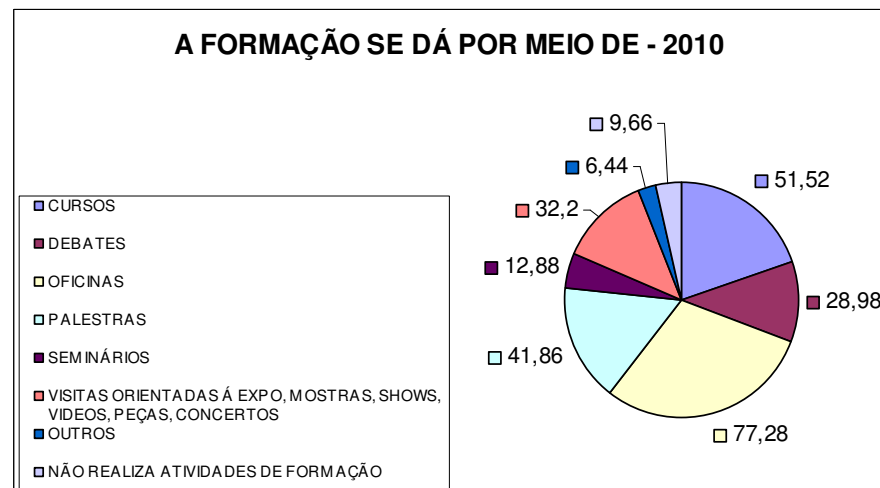
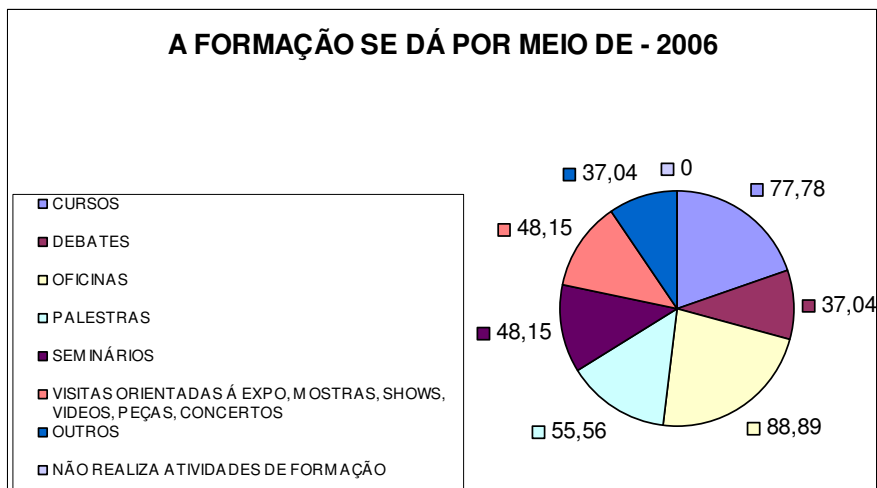
¹⁴⁵ Questão de múltipla escolha

Formação nas áreas de¹⁴⁶:



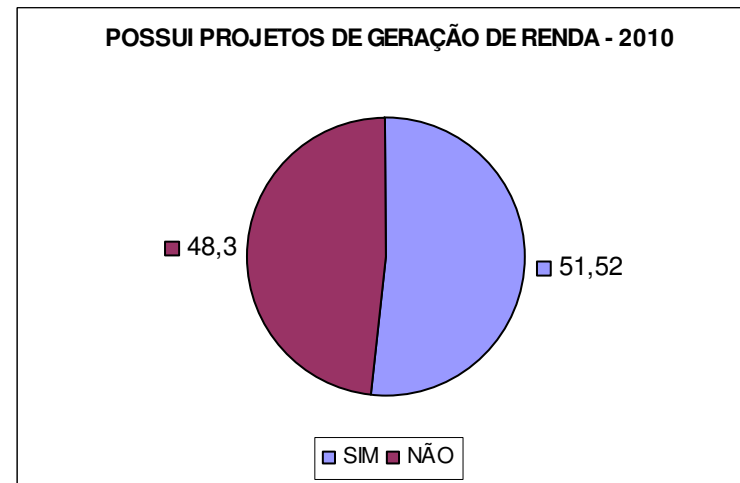
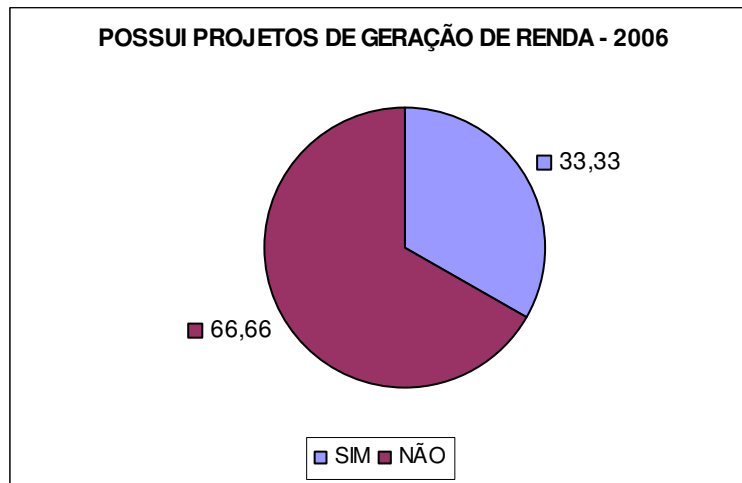
¹⁴⁶ Questão de múltipla escolha

A formação se dá por meio de¹⁴⁷:



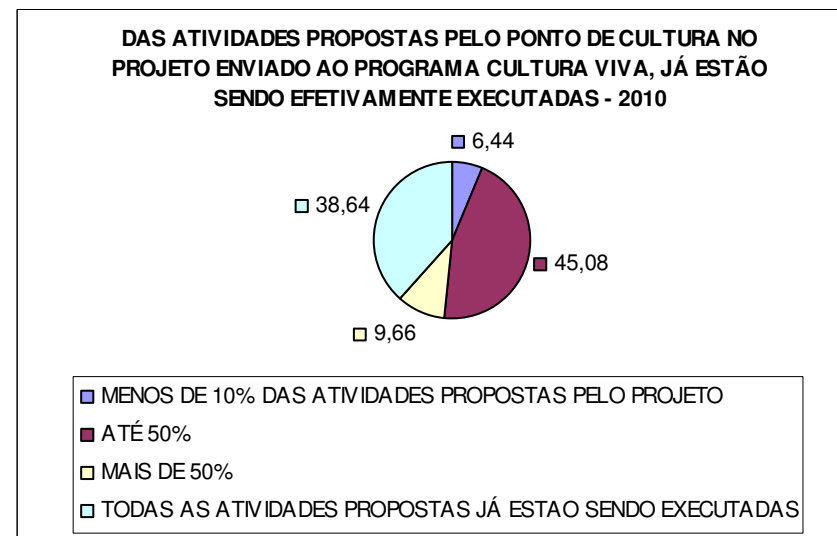
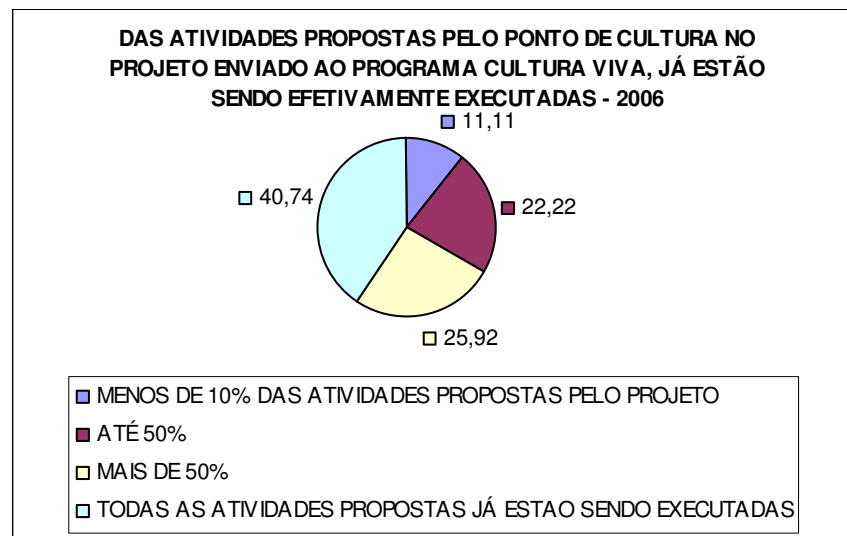
¹⁴⁷ Questão de múltipla escolha

Possui projetos de geração de renda¹⁴⁸:

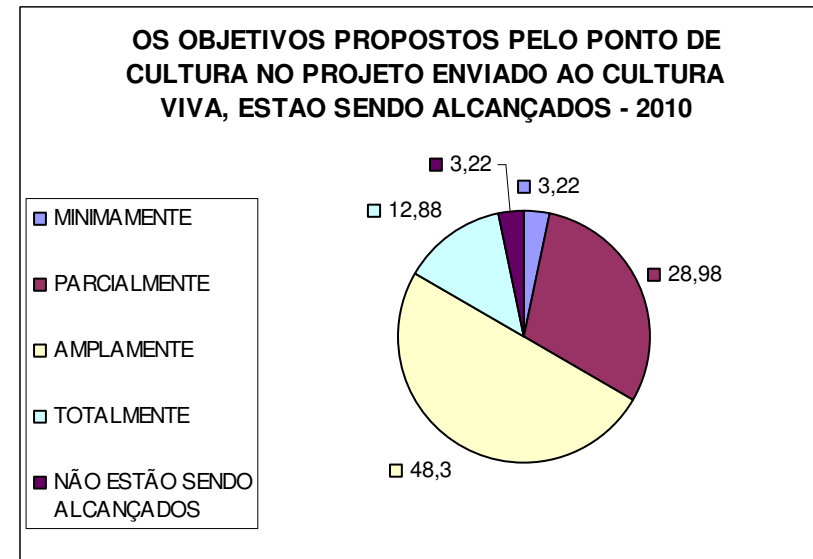
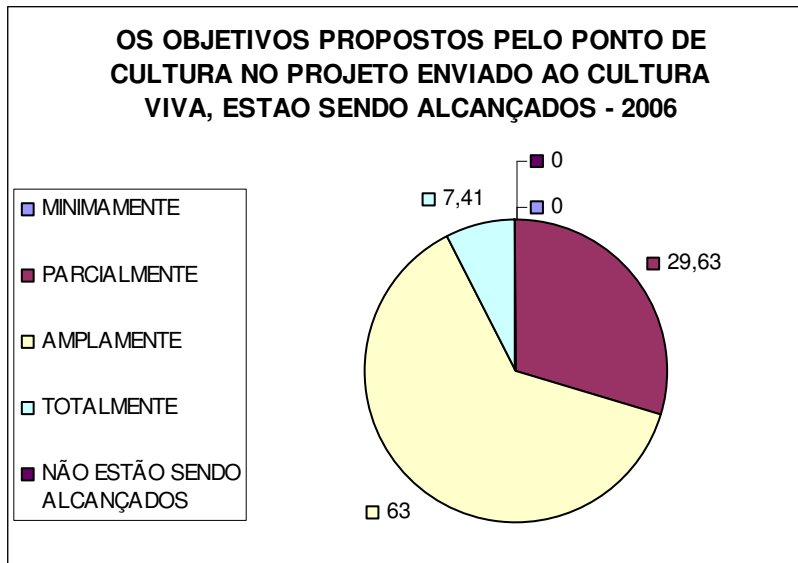


¹⁴⁸ Questão de múltipla escolha

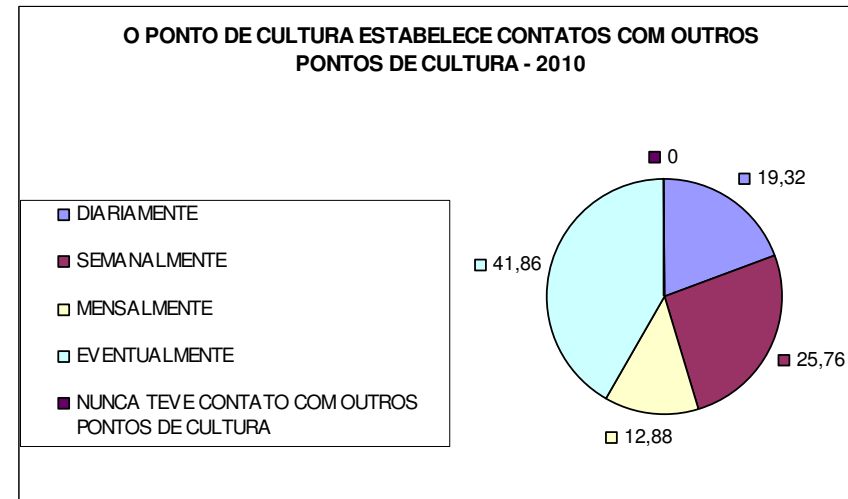
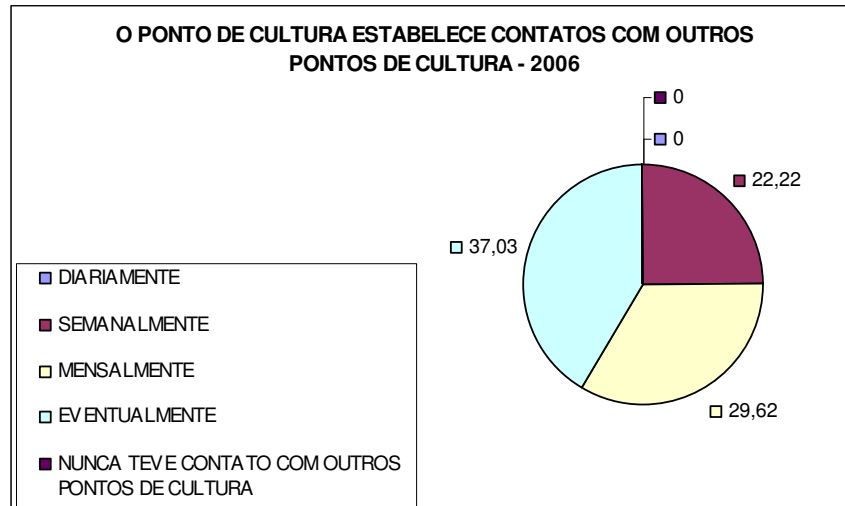
Das atividades propostas pelo ponto de cultura no projeto enviado ao programa cultura viva, já estão sendo efetivamente executadas:



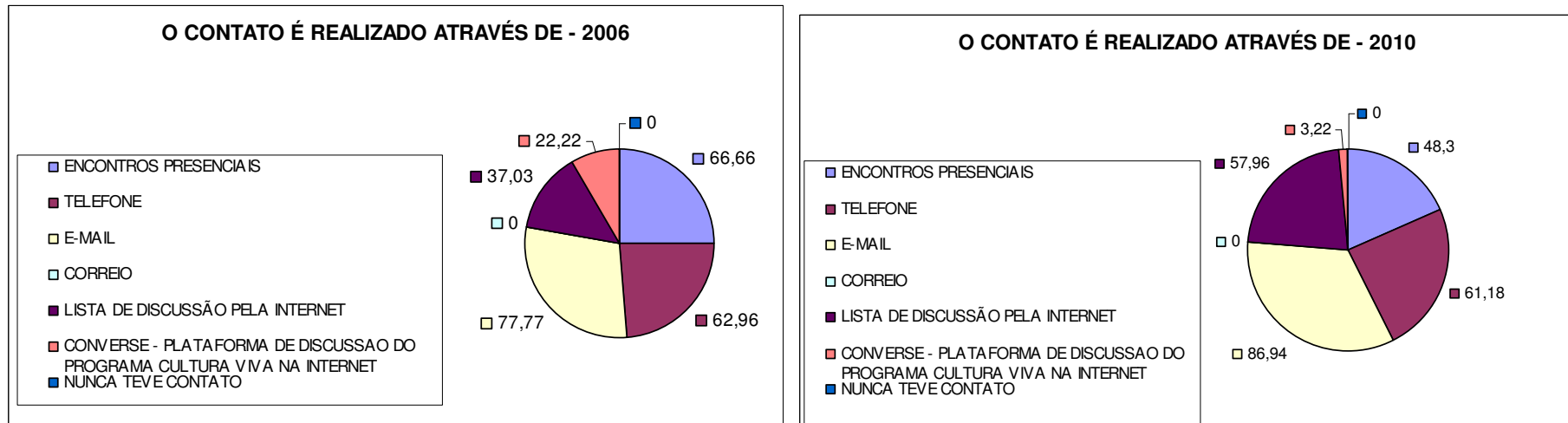
Os objetivos propostos pelo ponto de cultura no projeto enviado ao cultura viva, estão sendo alcançados:



Indicador 5: O ponto de cultura estabelece contatos com outros pontos de cultura:

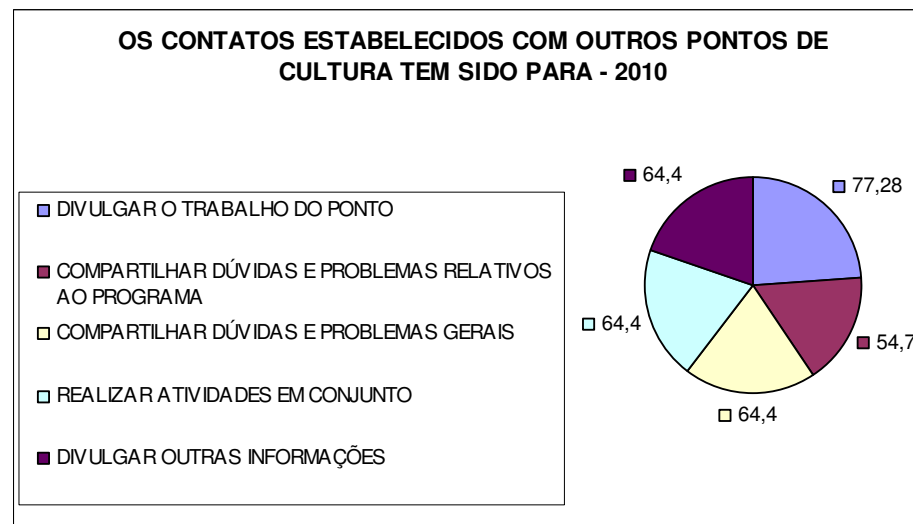
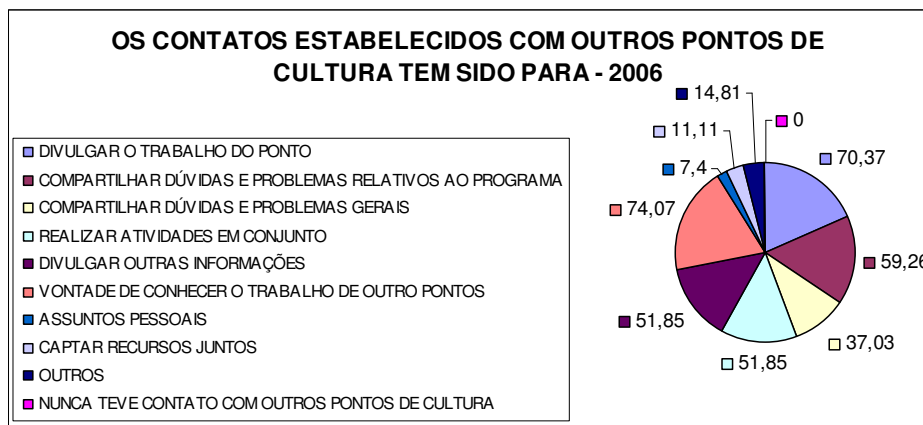


O contato é realizado através de¹⁴⁹:



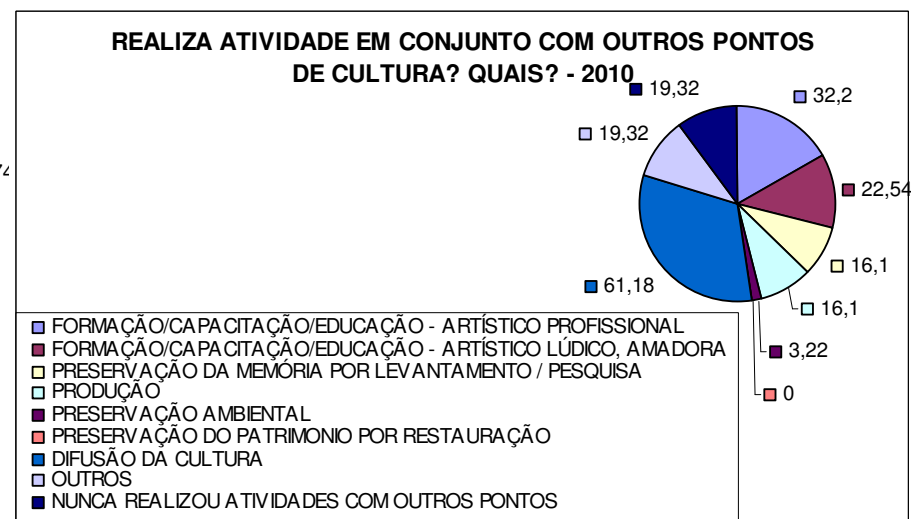
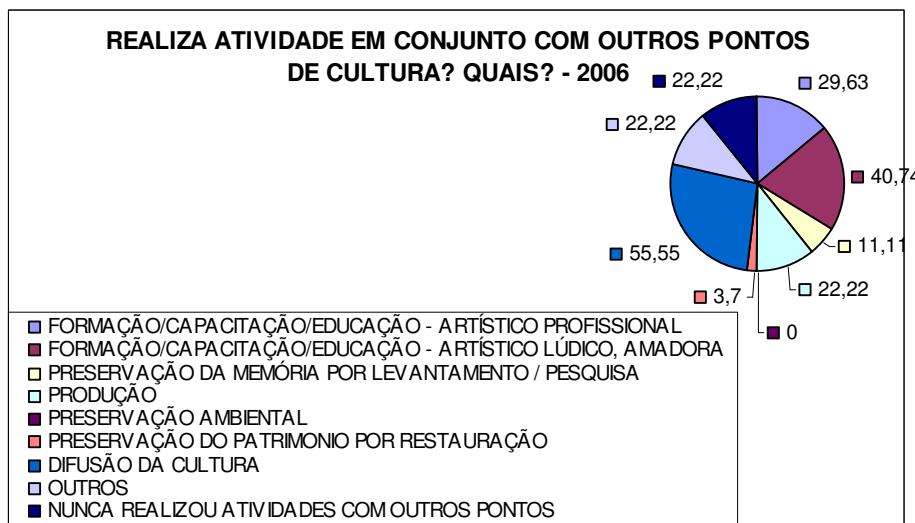
¹⁴⁹ Questão de múltipla escolha

Os contatos estabelecidos com outros pontos de cultura tem sido para¹⁵⁰:



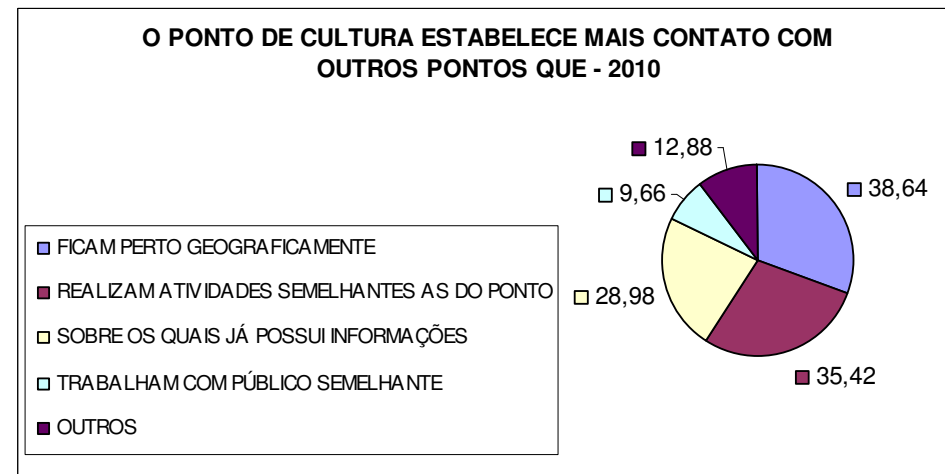
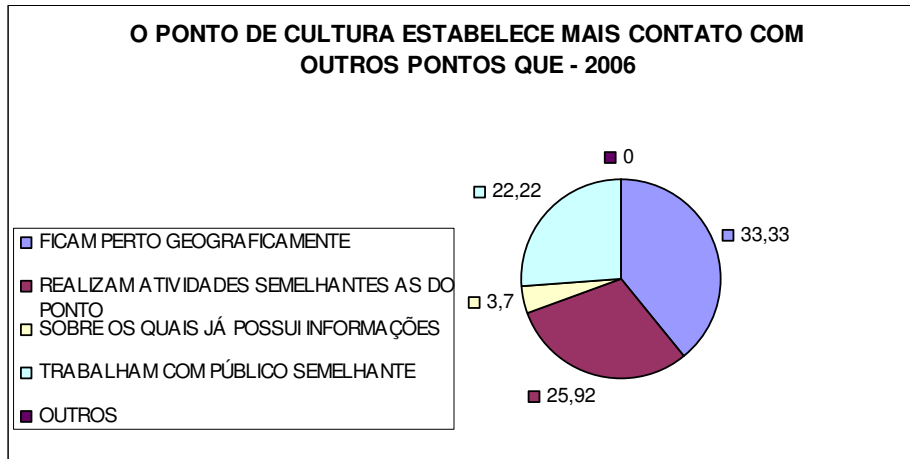
¹⁵⁰ Questão de múltipla escolha

Realiza atividade em conjunto com outros pontos de cultura¹⁵¹?

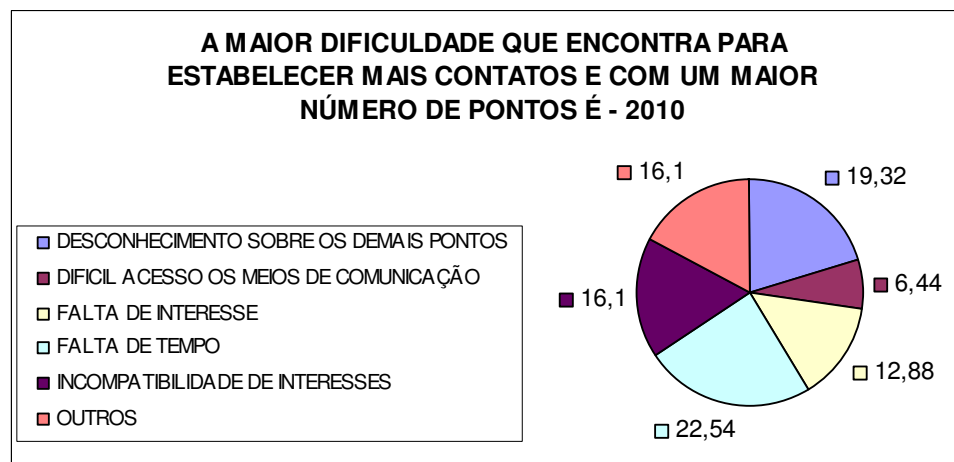
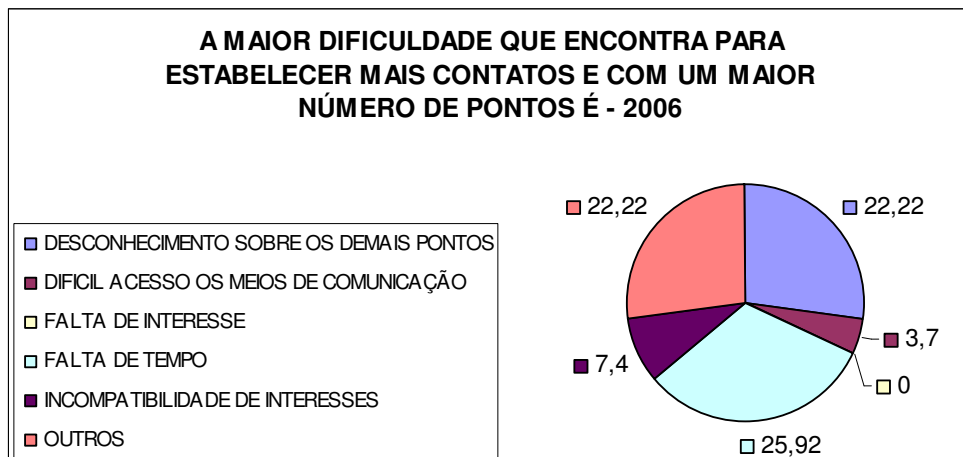


¹⁵¹ Questão de múltipla escolha

O ponto de cultura estabelece mais contato com outros pontos que:



A maior dificuldade que encontra para estabelecer mais contatos e com um maior número de pontos é¹⁵²:



¹⁵² Questão de múltipla escolha