

SÃO PAULO EM

# *Perspectiva*

VOLUME 15/ Nº 2/ ABR-JUN 2001

REVISTA DA FUNDAÇÃO SEADE

**CULTURA**  
**vida e política**

---

---

# CULTURA E MODERNIDADE NO BRASIL

RUBEN GEORGE OLIVEN

*Professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

---

*Resumo:* O tema da modernidade tem ocupado a intelectualidade brasileira em diferentes épocas. No Brasil, a modernidade freqüentemente é vista como algo que vem de fora e que deve ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo. A modernidade também se confunde, muitas vezes, com a idéia de contemporaneidade, uma vez que aderir a tudo que está em voga nos lugares adiantados tende a ser entendido como moderno. Atualmente, o que caracteriza o Brasil é uma contradição entre uma crescente modernidade tecnológica e a não realização de mudanças sociais que propiciem o acesso da maioria da população aos benefícios do progresso material.

*Palavras-chave:* modernidade no Brasil; intelectuais; regionalismo.

---

O tema da modernidade é uma constante no Brasil e tem ocupado a intelectualidade em diferentes épocas. Trata-se de saber como estão os brasileiros em relação ao “mundo adiantado”: primeiro a Europa e, mais tarde, os Estados Unidos. No Brasil, a modernidade, freqüentemente, é vista como algo que vem de fora e que deve ou ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo. A importação se dá por meio dos intelectuais que vão ao centro buscar as idéias e modelos lá vigentes, aclimatando-os num novo solo, que é a sociedade brasileira. A modernidade também se confunde com a idéia de contemporaneidade, uma vez que aderir a tudo que está em voga nos lugares adiantados é, muitas vezes, entendido como moderno.

O pensamento da intelectualidade brasileira tem oscilado no que diz respeito a estas questões. Assim, em certos momentos, a cultura brasileira é profundamente desvalorizada pelas elites, tomando-se em seu lugar a cultura européia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo de modernidade a ser alcançada. Como reação, em outras épocas, nota-se que certas manifestações da cultura brasileira passam a ser profundamente valorizadas, exaltando-se símbolos como Macunaíma – o herói brasileiro sem nenhum caráter e preguiçoso de nascença, personagem do romance homônimo modernista (Mário de Andrade, 1993) – a figura do malandro, o carnaval, o samba, o futebol, etc. (Oliven, 1989).

Em 1808, a família real portuguesa, fugindo do cerco napoleônico, transferiu-se para o Brasil que, de colônia, tornou-se sede da monarquia e vice-reino. Os treze anos durante os quais a corte permaneceu no Rio de Janeiro tiveram grande importância política e econômica e foram seguidos pela declaração de independência do Brasil, em 1822. A abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior acarretou um fluxo de comerciantes e viajantes estrangeiros para o país. Vários deles deixaram descrições muito interessantes a respeito da vida e dos costumes do Brasil durante o século XIX. Uma boa parte desses relatos concentrou-se no Rio de Janeiro, onde a família real vivia e que, por isso, tornou-se uma cidade “cosmopolita”, na qual as pessoas mais abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser européia. No Rio, começou a se desenvolver, mais fortemente, a difusão cultural do gênero de vida burguês, eminentemente urbano, entre as classes altas. Outras cidades eram menores e a vida nelas era bastante simples quando comparada com a capital (Pereira de Queiroz, 1973).

Os gostos requintados da classe alta do Rio de Janeiro foram observados por George Gardner, o superintendente britânico dos Jardins Botânicos Reais do Ceilão, que percorreu o Brasil de 1836 a 1841: “O grande desejo dos habitantes da cidade parece que é dar-lhe ares europeus, o que até certo ponto já acontece, parte pelo influxo dos próprios europeus, parte pelos próprios brasileiros que têm

visitado a Europa para se educarem ou para outros fins” (Gardner, 1942:5). Entretanto, não se pode generalizar, para o resto do país, o que estava acontecendo no Rio de Janeiro. A “modernização” que os viajantes observavam estava de fato limitada não somente à então capital do Brasil, mas também à sua classe alta, com a qual eles tinham contato mais íntimo.

Pereira de Queiroz (1973:216) formulou a hipótese de que a difusão de um modo de vida burguês começou a ocorrer no Brasil aproximadamente a partir de 1820, muito antes de o país começar a se tornar industrializado. Este novo modo de vida diferenciou a população urbana não apenas de acordo com níveis econômicos, mas principalmente do ponto de vista cultural, já que os estratos superiores adotaram o requinte e o arremedo de vida intelectual como um símbolo de distinção. A partir deste período, a vida nas cidades mais ricas, quando comparada com a do campo, começou a se tornar muito diferente em qualquer nível social.

Um processo inverso do que acaba de ser descrito ocorre quando os intelectuais e as elites valorizam o que seria mais autenticamente brasileiro. Esta tendência já aparece na segunda metade do século XIX, nos escritos dos representantes da escola indianista da nossa literatura, e atinge seu apogeu nos romances de José de Alencar, nos quais são valorizadas nossas raízes culturais: o índio, a vida rural, etc. Porém, mesmo neste caso, a forma de tratar a questão é importada: o romantismo europeu. Retrata-se um índio do tipo “bom selvagem”, quando na verdade a população indígena brasileira já sofria há muito as consequências do contato com o homem branco. Tem-se, assim, uma aparente defasagem entre o que ocorria no mundo real e no das idéias.

Há um sentimento de que, no Brasil, as idéias e práticas culturais estariam, em geral, “fora do lugar”. É o que teria ocorrido em relação às idéias políticas. O Brasil foi um dos últimos países a abolir a escravidão (em 1888, por pressão inglesa). Embora a economia brasileira estivesse durante três séculos baseada na exploração da mão-de-obra escrava, parte das elites políticas do país da época aderiram ao ideário liberal, que foi criado na Europa e se aplicava somente a este continente. Schwarz (1977) procurou argumentar como a ideologia liberal estava “fora do lugar” no Brasil Império. O que prevalecia no Brasil não era a idéia dos direitos humanos, mas sim a do favor paternalista para os brancos que não possuíam terras e a opressão para os escravos.

A tese das “idéias fora do lugar”, entretanto, não se sustenta. Do ponto de vista lógico, a escravidão não era incompatível com o liberalismo, pois, para as elites brasileiras, os escravos eram uma mercadoria que estava sujeita a ser usada e trocada como qualquer outra.

A rigor, nada está no lugar e tudo sai de um lugar e entra em outro em que é adaptado aos interesses de grupos e às circunstâncias cambiantes. Os empréstimos culturais são uma constante em qualquer cultura (Burke, 1997). Como historiadores e antropólogos têm mostrado, a dinâmica cultural implica um processo de desterritorialização e de reterritorialização. Idéias e práticas que se originam num espaço acabam migrando para outros, encontrando um ambiente muitas vezes diferente daquele no qual surgiram, mas acabam sendo adaptadas ao novo contexto e, por assim dizer, “entram no novo lugar”. Uma das riquezas da dinâmica cultural brasileira é justamente a capacidade de digerir criativamente o que vem de fora, reelaborá-lo e dar-lhe um cunho próprio que o transforma em algo diferente e novo (Oliven, 1989).

Há vários momentos neste processo no Brasil. Os militares e políticos brasileiros que proclamaram a República, em 1889, estavam fortemente imbuídos da ideologia positivista. Apesar de ser uma filosofia criada na França, o positivismo teve muito mais sucesso no Brasil que no seu país de origem. Tão forte foi o positivismo no Brasil que, até hoje, existe o que é chamado de arquitetura positivista, referindo-se aos prédios que foram mandados construir por aqueles que estavam no poder durante a República Velha (1889-1930). Há mesmo cidades, como Rio de Janeiro e Porto Alegre, onde ainda existem templos positivistas. A bandeira brasileira tem como lema a frase “Ordem e Progresso”, mostrando a centralidade de Auguste Comte em nossa simbologia (Carvalho, 1990).

Para parte das elites brasileiras, o positivismo era uma ideologia que vislumbrava a modernidade e justificava os meios autoritários para alcançá-la. Foram militares positivistas os primeiros que se preocuparam em relação ao que fazer com os indígenas. Assim, o marechal Rondon, que dedicou sua vida às populações indígenas, frisava que eles deveriam ser respeitados e não mortos, mas sua idéia era de integrá-los à civilização. O positivismo era uma forma não só do Brasil se modernizar em relação à Europa, mas também dos índios se civilizarem em relação ao Brasil. Era tudo uma questão de estágios, numa linearidade evolucionista que se encaixava na idéia de progresso do positivismo.

É da época da República Velha a tendência de intelectuais pensarem o Brasil e discutirem a viabilidade de haver uma civilização nos trópicos. Dois seriam os obstáculos a este projeto: raça e clima. Intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Arthur Ramos, preocupados em explicar a sociedade brasileira através da interação da raça e do meio geográfico, eram profundamente pessimistas e preconceituosos quanto ao brasileiro, que é caracterizado como apático e indolente, e à nossa vida intelectual, destituída de filosofia e ciência e invadida de um lirismo subjetivista e mórbido. A única solução visualizada era o embranquecimento da população por meio da vinda de imigrantes europeus.

Foi na década de 30, com Gilberto Freyre, que se criou uma nova visão racial do Brasil, em que o país passa a ser visto como uma civilização tropical de características únicas, como a mestiçagem e a construção de uma democracia racial. Na visão de Freyre, a mistura racial não era um problema, mas sim uma vantagem que o Brasil teria em relação a outras nações. A ideologia da “democracia racial” é tão forte no Brasil que permeia parte do pensamento sociológico e o senso comum brasileiro (Ortiz, 1985).

Em 1922, quando o Brasil completava cem anos de independência de Portugal, foi criado o Partido Comunista do Brasil, a rigor o primeiro partido nacional do Brasil, uma vez que, até aquela época, os partidos eram regionais. Foi também naquele ano que ocorreu a primeira revolta tenentista. Os tenentes eram jovens oficiais do Exército Nacional que, tendo conhecido diferentes partes do Brasil, sentiam um difuso mal-estar em relação à maneira como a política era conduzida pelas elites e passaram a ter projetos autoritários a respeito de como governar o povo.

Também, em 1922, aconteceu a Semana Modernista em São Paulo. Este evento foi protagonizado por jovens intelectuais da elite de São Paulo, cidade que começava a despontar como futura metrópole. Com toda sua complexidade e diferenciação ideológica, o movimento modernista que surge com a Semana de 1922 representa um divisor de águas nesse processo: por um lado, significa a reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior, e, por outro, implica também buscar as raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil.

Uma das contribuições do movimento consiste justamente em ter colocado tanto a questão da atualização artístico-cultural de uma sociedade subdesenvolvida como a problemática da nacionalidade. Nesse sentido, a partir da segunda parte do modernismo (1924 em diante), o ataque ao passadismo é substituído pela ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros. Apesar de um certo bairrismo paulista, os modernistas recusavam o regionalismo, pois acreditavam que era através do nacionalismo que se chegaria ao universal. Assim, “para os modernistas, a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade” (Moraes, 1978:105).

Isto fica claro numa carta de Mário de Andrade, um dos principais expoentes do modernismo, a Sérgio Milliet: “Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileiro o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal” (apud Moraes, 1978:52).

Uma carta que Mário de Andrade escreveu em 1924 ao poeta Carlos Drummond de Andrade aponta para a mesma direção: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (Mário de Andrade, 1983a). Coerente com esta postura, Mário de Andrade transformou-se num autodenominado “turista aprendiz”, desenvolvendo uma intensa atividade de pesquisa e viagens, visando estudar os elementos que compõem a cultura brasileira. (Mário de Andrade, 1983b)

Em 1928, Oswald de Andrade, um dos expoentes da Semana Modernista, lançou o “Manifesto Antropófago”. O texto começa afirmando que “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Oswald de Andrade, 1978:13). No final, o autor data o texto como sendo do Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, numa referência ao religioso católico português que naufragou na costa do Brasil e foi comido pelos indígenas em 1554.

O que está sendo proposto no “Manifesto Antropófago” é uma modernidade brasileira que se caracteriza por saber ingerir e digerir criativamente o que vem de fora. Mais do que isto, o que Oswald de Andrade argumenta é que os brasileiros se dedicaram a esta prática desde o começo de sua história. E de uma maneira alegre e intuitiva: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha des-

coberto a felicidade. A alegria é a prova dos nove” (Oswald de Andrade, 1978:18).

Segundo Moraes (1978:144), “o instinto antropofágico, por um lado, destrói, pela deglutição, elementos de cultura importados; por outro lado, assegura a sua manutenção em nossa realidade, através de um processo de transformação/absorção de certos elementos alienígenas. Ou seja: antes do processo colonizador, havia no país uma cultura na qual a antropofagia era praticada, e que reagiu, sempre antropofagicamente mas com pesos diferentes, ao contato dos diversos elementos novos trazidos pelos povos europeus. É este instinto antropofágico que deve ser agora valorizado pelo projeto cultural defendido por Oswald de Andrade. Ele se caracteriza por defender ferrenhamente a intuição e pelo poder de sintetizar em si os traços marcantes da nacionalidade que garantem a unidade da nação”.

É significativo que, se o movimento modernista de 1922 surge em São Paulo, cidade que já despontava como futura metrópole industrial, em 1926 teria sido lançado em Recife, na época a capital mais desenvolvida do Nordeste, o *Manifesto regionalista* de Gilberto Freyre. O movimento de 1926 tem um sentido, de certa maneira, inverso ao de 1922. Trata-se de um movimento que não atualiza a cultura brasileira em relação ao exterior, mas que deseja, ao contrário, preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada.

O *Manifesto regionalista* desenvolve basicamente dois temas interligados: a defesa da região enquanto unidade de organização nacional; e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil, em geral, e do Nordeste, em particular. O *Manifesto* – que 50 anos mais tarde Freyre chamaria de “regionalista, tradicionalista e a seu modo modernista” – faz a defesa do popular que precisaria ser protegido do “mau cosmopolitismo e do falso modernismo” (Freyre, 1976:80).

A necessidade de reorganizar o Brasil – primeiro tema central do *Manifesto regionalista* e preocupação constante de pensadores do fim do século XIX e começo do XX – decorreria do fato de ele sofrer, desde que é nação, as consequências maléficas de modelos estrangeiros que lhe são impostos sem levar em consideração suas peculiaridades e sua diversidade física e social.

A formulação de um sistema alternativo de organização do Brasil está ancorada na denúncia da importação de modelos alienígenas considerados incompatíveis com nossas peculiaridades. A discussão sobre a conveniência ou não

de importar modelos e idéias estrangeiros é um tema recorrente entre nossos intelectuais e dele o *Manifesto* de 1926 tratará também ao analisar a questão da tradição.

Ao frisar a necessidade de uma articulação interregional, Freyre toca num ponto importante e atual: como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional em um país de dimensões continentais como o Brasil? O que Freyre afirma é que o único modo de ser nacional no Brasil é ser primeiro regional. Guardadas as proporções, é justamente a uma conclusão semelhante que chegaram os modernistas a partir da segunda fase do movimento, quando entenderam que a única maneira de ser universal é ser nacional antes.

Porém, seu modo de argumentar é, de certa maneira, o inverso dos modernistas, já que não está alicerçado numa atualização cultural através de valores modernos vindos do exterior, mas, ao contrário, na crítica dos malefícios do progresso e da importação de costumes e valores estrangeiros.

A conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil, em geral, e do Nordeste, em particular, é o segundo grande tema do *Manifesto regionalista*. Freyre critica o hábito que nossas elites têm de arremedar os costumes que julgam modernos, tendência já apontada por Pereira de Queiroz (1973) no que diz respeito à cidade do Rio de Janeiro, por ocasião da vinda da família real portuguesa, no começo do século passado.

É significativo que, ao fazer a defesa intransigente dos valores do Nordeste e da necessidade de preservá-los, Freyre escolha itens do que é considerado atrasado e/ou símbolo da pobreza. Assim, por exemplo, ele tece um elogio aos mocambos como exemplo da contribuição do Nordeste à cultura brasileira, no sentido de abrigo humano adaptado à natureza tropical e como solução econômica do problema da casa pobre: “a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres” (Freyre, 1976:59). Ele também faz a defesa das ruas estreitas e critica a tendência, já então existente, de construir grandes avenidas e a mania de mudar nomes regionais de ruas e lugares velhos para nomes de poderosos do dia, ou datas politicamente insignificantes. Outro aspecto defendido por Freyre é a culinária do Nordeste. Depois de afirmar que toda tradição da culinária nordestina está em crise e que o doce de lata e a conserva impediram, Freyre vaticina que “uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se” (Freyre, 1976:72).

Ao se erigir em bastião da defesa do popular que precisa ser protegido do “mau cosmopolitismo e do falso modernismo” (Freyre, 1976:80), o autor do *Manifesto* constrói uma oposição que, em última análise, se resume a: popular e regional equivalem a tradicional (e bom), ao passo que cosmopolitismo equivale a modernismo (e ruim). Sua posição se aproxima muito da visão dos românticos que se ocuparam da cultura popular na Europa do século passado e para os quais a autenticidade contida nas manifestações populares constituiria a essência do nacional (Ortiz, 1992).

Poder-se-ia argumentar que há pelo menos duas leituras que podem ser feitas do *Manifesto regionalista*. A primeira enxergaria nele um documento elaborado por um intelectual que representa uma aristocracia rural periférica e que vê a ordem social passar por transformações que colocam em xeque o padrão tradicional de dominação. Sua reação é de cunho tradicionalista e se assemelha à reação aristocrática diante das mudanças decorrentes da urbanização e da industrialização e que estavam vazadas numa crítica à perda de valores comunitários e da pureza cultural que supostamente teriam existido no passado.

Uma segunda leitura ressaltaria, entretanto, que por trás da orientação conservadora do *Manifesto* estão temas que continuam sendo muito atuais no Brasil. É justamente na fusão de uma perspectiva conservadora com o levantamento de questões ainda não resolvidas no Brasil que reside a originalidade do *Manifesto regionalista*.

De fato, o texto suscita uma série de questões que são recorrentes em nossa história: estado unitário versus federação; nação *versus* região; unidade *versus* diversidade; nacional *versus* estrangeiro; popular *versus* erudito; tradição *versus* modernidade.

O Brasil continua discutindo a formulação de modelos para organizar a nação e esse debate acaba inevitavelmente passando pela discussão do que é nacional (e portanto autêntico para uns, mas atrasado para outros) e o que é estrangeiro (e, portanto, espúrio para uns, mas moderno para outros). Ou seja, o país continua girando em torno da questão da identidade nacional, que é reposta e reatualizada à medida que novos contextos são criados.

Durante muito tempo o Brasil tinha uma população majoritariamente rural. Isto fez com que vários pensadores considerassem que o país tivesse uma “vocaçãõ agrária”. Oliveira Vianna (1933:49) sustentava que “desde os primeiros dias de nossa história, temos sido um povo de

agricultores e pastores (...). O urbanismo é condição moderníssima da nossa evolução social. Toda a nossa história é a história de um povo agrícola, é a história de uma sociedade de lavradores e pastores. É no campo que se forma a nossa raça e se elaboram as forças íntimas da nossa civilização. O dinamismo da nossa história, no período colonial, vem do campo. Do campo, as bases em que se assenta a estabilidade admirável da nossa sociedade no período imperial”.

O quanto alguns políticos ainda acreditavam na “vocaçãõ agrária” do Brasil, nas primeiras décadas do século XX, é bem caracterizado pela seguinte afirmação de Júlio Prestes (apud Pereira, 1965:88-89), o adversário de Getúlio Vargas nas eleições presidenciais que acabaram pretextando a Revolução de 1930: “o fazendeiro é o tipo representativo da nacionalidade e a fazenda é ainda o lar brasileiro por excelência, onde o trabalho se casa com a doçura da vida e a honestidade dos costumes completa a felicidade. (...) O Brasil repousa sobre o núcleo social expressado pelas fazendas”.

Comparando-se este retrato bucólico com aquele apresentado por Getúlio Vargas em um discurso em 1943, em Volta Redonda, onde a primeira usina siderúrgica estatal brasileira foi construída, pode-se constatar que ocorreu, pelo menos em âmbito do discurso, um deslocamento de uma ideologia agrária para uma mais industrial: “O problema básico da nossa economia estará, em breve, sob novo signo. O País semicolonial, agrário, importador de manufaturas exportador de matérias-primas, poderá arcar com as responsabilidades de uma vida industrial autônoma, provendo as suas necessidades de defesa e aparelhamento. Já não é mais admiável a solução. Mesmo os mais empedernidos conservadores agraristas compreendem que não é possível depender da importação de máquinas e ferramentas, quando uma enxada, esse indispensável e primitivo instrumento agrário, custa ao lavrador 30 cruzeiros, ou seja, na base do salário comum, uma semana de trabalho” (apud Ianni, 1971:63).

As mudanças sugeridas neste discurso têm, entretanto, raízes mais profundas que precisam ser rastreadas na República Velha (1889-1930). Naquele período, o Brasil experimentou importantes transformações que assumiram uma dimensão mais ampla na República Nova (a partir de 1930).

Em poucas palavras, essas transformações correspondem à criação de uma indústria de substituição de bens não-duráveis, ao crescimento das cidades que eram capitais de mercados regionais, à crise do café, à crise do sis-

tema baseado em combinações políticas entre as oligárquicas agrárias (a “política dos governadores”) e ao surgimento de revoltas sociais e militares que começaram na década de 20 e culminaram com a Revolução de 1930.

Foi a partir desse período que criou-se um aparelho de Estado mais centralizado, deslocando, de forma crescente, o poder do âmbito regional para o nacional. Do ponto de vista econômico, por exemplo, o Estado aboliu impostos interestaduais e passou a intervir mais na economia, ajudando a fazer com que parte do excedente criado pelas oligarquias agrárias fosse usado para iniciar um processo de industrialização, embora mantendo os privilégios dessas oligarquias sob uma forma alterada. No plano social, o Estado regulamentou as relações entre o capital e o trabalho, criando uma legislação trabalhista e um Ministério do Trabalho. Criou-se também o Ministério da Educação, ao qual coube um papel fundamental na constituição da nacionalidade, através da impressão de um conteúdo nacional à educação veiculada pelas escolas, da padronização do sistema educacional e do enfraquecimento da cultura das minorias étnicas (Schwartzman; Bomeny e Costa, 1984).

A partir dessa época era preciso repensar o país, que experimentou a um processo de consolidação política e econômica e que teria de enfrentar as conseqüências da crise de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. O nacionalismo ganhou ímpeto e o Estado se firmou. De fato, foi ele que tomou para si a tarefa de constituir a nação. Essa tendência acentuou-se muito com a implantação da ditadura do Estado Novo (1937-45), ocasião em que os governadores eleitos foram substituídos por interventores e as milícias estaduais perderam força, medidas que aumentaram a centralização política e administrativa. No plano da cultura e da ideologia, a proibição do ensino em línguas estrangeiras, a introdução no currículo escolar da disciplina Moral e Cívica e a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (que tinha a seu cargo, além da censura, a exaltação das virtudes do trabalho) ajudaram a criar um modelo de nacionalidade centralizado a partir do Estado.

De fato, foram profundas as modificações ocorridas no período de 1930 a 1945. Assim, quando no fim da Segunda Guerra Mundial terminou o Estado Novo e foi eleita uma Assembléia Nacional Constituinte com a tarefa de pensar um novo modelo de organização administrativa e política, o Brasil já era um país diferente. Os brasileiros começavam a perder sua vocação agrária e a manufatura já era responsável por 20% do produto doméstico bruto.

A construção de rodovias e a abolição da autonomia dos Estados ajudaram a unificar o mercado interno, bem como a diminuir o poder das oligarquias locais. A migração campo-cidade acentuou-se, criando um novo protagonista no cenário político: as massas urbanas que seriam interpeladas como agentes sociais pelo populismo.

A problemática do nacional *versus* estrangeiro tem sido uma constante na vida política do Brasil. Assim, no pós-guerra, mais especificamente entre 1946 e 1964, a questão nacional foi retomada com intensos debates, dos quais o Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o CPC (Centro Popular de Cultura) foram exemplos eloqüentes. Nessa época, pairava sobre os intelectuais brasileiros a acusação, entre outras, de que eles eram colonizados e que contribuía para criar uma cultura alienada, resultado de nossa situação de dependência. Daí a necessidade de uma vanguarda para ajudar a produzir uma autêntica cultura nacional para o povo, categoria vaga e policlassista.

Os temas do progresso e da modernidade também eram candentes nesse período. Tratava-se de vencer a condição de subdesenvolvimento, batalha na qual a indústria era um elemento-chave. Surgem indústrias de substituição de importação, dessa vez de bens duráveis, gerando assim uma dependência maior em relação ao capital estrangeiro. No mesmo período foram criados órgãos como a Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), cuja finalidade explícita era reduzir as desigualdades regionais, das quais o Nordeste era considerado o exemplo mais significativo.

A inauguração de Brasília, em 1960, que propiciou uma marcha para o oeste e a conseqüente integração territorial, suscitou debates acalorados que giravam em torno da necessidade de se gastar tanto dinheiro para sua realização e do arrojo de sua arquitetura, considerada extremamente moderna e avançada.

A partir de 1964, com a tomada do poder pelos militares, houve uma crescente centralização política, econômica e administrativa, por meio da integração do mercado nacional, da implantação de redes de estradas, de telefonia, de comunicação de massa, da concentração de tributos no âmbito federal, do controle das forças militares estaduais pelo Exército e da ingerência na política estadual. Todos esses processos diminuíram o poder dos Estados substancialmente, de modo que, ao se comparar a figura dos presidentes estaduais da Primeira República com a dos governadores eleitos por via indireta depois de

1964, verifica-se que esses últimos, via de regra, não passaram de prepostos do Presidente da República, numa situação semelhante à dos interventores do Estado Novo, ao passo que os primeiros desfrutaram de uma considerável autonomia.

O novo regime levou a acumulação de capital a patamares mais elevados, o que foi feito em associação com o capital estrangeiro. Houve uma nova substituição de importações, de modo que atualmente se produzem quase todos os bens de consumo dentro das fronteiras nacionais, vários deles sendo inclusive exportados e, entre esses, bens estão os bens simbólicos. O Brasil passou por um processo de desenvolvimento desigual e combinado, criando um quadro em que há simultaneamente uma miséria extrema e elementos de progresso técnico e de modernidade. Configura-se uma nova situação do ponto de vista econômico, político e cultural.

Hoje, aproximadamente 80% da população do Brasil é urbana, a maior parte dos produtos manufaturados consumidos no país é produzida dentro das fronteiras nacionais e a maioria de sua força de trabalho urbana encontra-se no setor terciário. O país possui uma sólida rede de transportes e um eficiente sistema de comunicação, em que o nível técnico das redes de comunicação de massa é comparável ao dos países mais adiantados. O Brasil tem usinas nucleares, plataformas marítimas de petróleo, realiza transplantes cardíacos e conta com mais de cem universidades, várias delas ministrando ensino de pós-graduação.

É significativo que os criadores do tropicalismo, movimento artístico que iniciou em 1968, tenham sido artistas do Nordeste, região que continuava em seu processo de periferação. O tropicalismo mostrou, no plano do simbólico, que a realidade brasileira tinha mudado muito. Liderado pelos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo se propôs a ser, por um lado, uma ruptura estética e ideológica e, por outro, uma retomada de temas suscitados pelo movimento modernista de 1922. Do ponto de vista estético, a ruptura ocorreu pela introdução de instrumentos como a guitarra e pela criação de ritmos dissonantes. Do ponto de vista ideológico, a ruptura se deu pela valorização da televisão como meio de expressão e pelo fato de as letras cantarem um Brasil em que havia aviões no ar e crianças descalças na terra, ou seja, uma música que mostrava que o moderno estava cada vez mais se articulando com o atrasado.

A continuidade do tropicalismo ocorreu por sua ligação com o movimento modernista da década de 20 e com

os temas que este suscitou, principalmente pelo criador do “Manifesto antropófago”, Oswald de Andrade, pelo qual Caetano Veloso nutria grande admiração (Veloso, 1997). A admiração provinha do fato de Oswald de Andrade ter pensado o Brasil de uma forma aberta e enquanto nação capaz de deglutir diferentes influências aparentemente contraditórias.

Nesse período, o debate sobre o nacional e o regional continuou, mas foi recolocado em novos termos. Novamente o Estado evocava para si o papel de ser o criador e bastião da identidade nacional, responsável simultaneamente por promover o progresso e manter acesa a memória nacional. O fato de esse mesmo Estado ter propiciado uma intensa desnacionalização da economia não é visto como contraditório, uma vez que essas duas questões são consideradas desvinculadas. É significativo, nesse sentido, que são justamente grandes empresas multinacionais, como a Shell e a Xerox, que fazem a defesa do folclore brasileiro em suas publicidades.

Com a luta pela redemocratização do país e com o processo de abertura política que marcaram o fim do ciclo militar (1985), velhas questões começaram a surgir novamente. Assim, apesar – ou talvez por causa – da crescente centralização, observam-se atualmente tendências contrárias a ela, que se manifestam por meio da ênfase da necessidade de um verdadeiro federalismo, da proclamação das vantagens de uma descentralização administrativa, do clamor por uma reforma tributária que entregue mais recursos para os Estados e municípios e da afirmação de identidades regionais que salientam suas diferenças em relação ao resto do Brasil (Oliven, 1992).

A afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como forma de salientar diferenças culturais e como reação a uma tentativa de homogeneização cultural. Esta redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da federação, numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural, sugerem que, no Brasil, o nacional passa primeiro pelo regional.

Foi justamente com o processo de abertura política que a cultura passou a ganhar maior visibilidade no Brasil. Novas questões vieram à tona e movimentos populares começaram a se organizar. Vários destes movimentos estão mais preocupados com questões freqüentemente consideradas locais e menores, não obstante fundamentais, do que com as grandes temáticas tradicionais.

O que se observou no Brasil, a partir de sua redemocratização, foram o intenso processo de constituição de novos atores políticos e a construção de novas identidades sociais, incluindo-se a identidade etária (representada, por exemplo, pelos jovens enquanto categoria social), a identidade de gênero (representada, por exemplo, pelos movimentos feministas e pelos homossexuais), as identidades religiosas (representadas pelo crescimento das chamadas religiões populares), as identidades regionais (representadas pelo renascimento das culturas regionais no Brasil), as identidades étnicas (representadas pelos movimentos negros e pela crescente organização das sociedades indígenas), etc.

Os movimentos negros colocam em discussão o fato de, no Brasil, país que projeta a imagem de ser uma democracia racial, os negros estarem sempre em condições de inferioridade no que diz respeito a renda, emprego, escolaridade, saúde, expectativa de vida, etc. Estes movimentos também apontam para a questão de o Brasil ser um país de uma impressionante presença africana e da necessidade de valorizá-la. De fato, os negros têm uma contribuição marcante nas principais manifestações culturais do Brasil, como o carnaval, a música popular, a dança, a culinária, o futebol, as religiões populares, etc.

Os movimentos indígenas, por sua vez, apontam para um modelo alternativo de estilo de vida, uma vez que estabelecem uma relação mais integrada com a natureza. As sociedades indígenas, nas quais os mitos e a magia são elementos centrais, sugerem também que há outras formas de pensar o mundo que não seja só o da racionalidade técnica.

O advento do fenômeno da globalização tornou a interação do Brasil com o resto do mundo multifacetada. O padrão de trocas entre diferentes países é desigual e depende de suas posições no contexto econômico-político mundial. Existem produtos, principalmente culturais, que são exportados para todo o mundo em escala crescente. Entre estes estão o *fast food*, certo tipo de música, canais de televisão como a MTV e a CNN. Do mesmo modo, o cinema de Hollywood continua sendo hegemônico em todo mundo. Isto faz com que alguns autores considerem que o Brasil esteja cada vez mais sendo atingido pelo imperialismo cultural (Carvalho, 1996-97). A situação, entretanto, é mais complexa.

Se durante muito tempo o país recebia imigrantes e importava mercadorias manufaturadas e produtos da indústria cultural, a situação mudou. Existem atualmente

cerca de 1.500.000 brasileiros vivendo no exterior, a maioria deles nos Estados Unidos, Europa e Japão. O Brasil, que tradicionalmente era um país que recebia imigrantes, passou, com a globalização, a protagonizar o fluxo contrário.

A ida para o exterior não ocorre somente no plano da migração humana, mas também no que diz respeito à exportação de bens materiais e culturais. Durante séculos, o Brasil foi um país exportador de produtos agrícolas e importador de bens manufaturados. Atualmente, o país exporta vários bens manufaturados, incluindo aviões. Nesse sentido, a tese da “vocação rural” do Brasil não se sustentou. O Brasil é atualmente um país urbano e industrializado, com seus bens competindo no mercado mundial.

Uma outra área em que o Brasil começou a exportar é a dos bens simbólicos. Se, no passado, o país era visto como importador de idéias e modismos que vinham das metrópoles, atualmente a situa o se alterou. O Brasil continua recebendo influências do exterior em áreas como o cinema, a música, etc., mas faz algum tempo que passou também a ser um exportador de cultura. O fluxo de bens culturais para o exterior pode ser exemplificado em rela o   religião,   música, às telenovelas, etc.

A religião é uma das áreas em que isso ocorre de forma notável. É impressionante a penetra o das religiões afro-brasileiras no Uruguai e na Argentina, países que, em geral, se v em como europeus e com pouco influência africana. Igualmente, cabe ressaltar que a Igreja Universal do Reino de Deus, uma religião pentecostal criada em 1977 no Brasil, tem igrejas em mais de 40 outros países, incluindo América do Norte e União Européia, movimentando milhões de fiéis e uma quantidade impressionante de recursos financeiros (Oro, 1996).

No que diz respeito   música, além daquela que o Brasil sempre exportou desde os tempos de Carmen Miranda e mais tarde da bossa nova, atualmente existem grupos brasileiros que compõem can es em inglês e fazem sucesso nos Estados Unidos e na Europa. A banda brasileira Sepultura lançou, no começo de 1996, um disco chamado *Roots*. Para buscar suas raízes, os membros do grupo embrenharam-se numa aldeia xavante localizada no Mato Grosso. Em apenas quinze dias, *Roots* estava entre os discos mais vendidos na Europa, superando Michael Jackson e Madonna, na Inglaterra, e vendendo mais de 500 mil cópias em fevereiro e março daquele ano.

A Globo, a maior rede de televisão brasileira, há muito tempo produz a maior parte dos programas que exhibe no Brasil. Ela também exporta suas telenovelas e seriados para

países como Portugal, França e China. Trata-se de uma multinacional dos meios de comunicação.

Durante a fase populista da história do Brasil (1945-64), o que vinha de fora era frequentemente visto como impuro e, portanto, perigoso. Assim, a Coca-Cola e o cinema de Hollywood eram muitas vezes apontados como exemplos do imperialismo cultural norte-americano, ao passo que o samba e o Cinema Novo (feito com “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”, de acordo com Glauber Rocha) eram considerados exemplos do que havia de mais autenticamente nacional. Hoje a situação tornou-se mais complexa: o logotipo da Coca-Cola está na camiseta de nossos principais times de futebol brasileiros e Sting, roqueiro inglês, patrocinado por essa companhia de refrigerantes, diz defender os índios que vivem no Brasil. O filme *A Grande Arte*, apesar de ser dirigido por um brasileiro e rodado no Brasil, é falado em inglês. Filmes como *O Quatrilho* e *O Que é Isto Companheiro* são estrelados por artistas da Rede Globo e concorreram ao Oscar, contratando *lobbies* profissionais para que os filmes fossem premiados.

Um dos aspectos centrais do projeto da modernidade sempre foi o da emancipação humana. Se a modernidade técnica não estiver a serviço do bem-estar social e da conquista da cidadania plena, ela perde o seu sentido. Ora, o que caracteriza o Brasil é justamente uma contradição gritante entre uma crescente modernidade tecnológica e a não realização de mudanças sociais que propiciem o acesso da maioria da população aos benefícios do progresso material.

No Brasil não há uma tradição de valorizar o trabalho, especialmente o trabalho manual. Trabalhar em português é chamado ‘mourejar’, algo que, de acordo com os portugueses, deveria ser deixado aos mouros. No Brasil, uma expressão racista para definir trabalho duro é “trabalho para negro”, uma referência direta à escravidão. Mesmo depois da abolição da escravatura e da introdução do emprego assalariado em fábricas, o trabalho nunca foi valorizado, porque a ordem social continuou sendo extremamente excludente.

O Brasil é hoje uma sociedade de imensas desigualdades sociais e econômicas e, de acordo com dados do Banco Mundial, tem a pior distribuição de renda do mundo, com um salário mínimo mensal de aproximadamente 100 dólares. Ao contrário de outros países que passaram por processos de urbanização e industrialização, o Brasil nunca mexeu em sua estrutura fundiária, em que há enormes latifúndios frequentemente improdutivos. Trata-se de um

país que experimentou uma modernização conservadora em que o tradicional se combinou com o moderno, a mudança se articulou com a continuidade e o progresso vive com a miséria.

A construção da cidadania no Brasil é um processo que ainda está por ser feito de forma mais plena. Por enquanto predominam relações sociais e políticas que têm fortes resquícios da era colonial e do legado da escravidão.

Atualmente, no Brasil, a questão central não é mais alcançar a modernidade tecnológica, que já foi em grande parte atingida, mas sim saber que rumos o país seguirá. Em primeiro lugar, o que será feito com o progresso e a riqueza que foram gerados. A renda e a terra continuarão concentradas na mão de poucos, ou haverá alguma forma de redistribuição? Em época de globalização esta questão se torna mais crucial, já que as políticas neoliberais implantadas em vários países, incluindo o Brasil, tendem a gerar desemprego e exclusão social.

A modernização, em geral, é associada ao individualismo que substituiria gradativamente as relações mais pessoais de sociedades tradicionais. O Brasil segue um caminho um pouco diverso. Há uma ordem jurídica que coloca o Brasil ao lado de outras nações que adotaram o ideário individualista e liberal, o que se traduz inclusive no grande número de leis e regulamentos que existem no país. Porém, o Brasil é uma sociedade em que as relações pessoais continuam sendo extremamente importantes (DaMatta, 1979) e, por conseguinte, existe a combinação de uma organização burocrática, formal e individualista da vida social com uma forma pessoalizada e informal de resolver os problemas que a própria modernidade coloca no dia-a-dia. Isto pode significar tanto que as relações pessoais sejam utilizadas para manter privilégios e demarcar fronteiras sociais, quanto que haja formas de se contrapor a uma excessiva burocratização e formalismo da prática social.

Isto coloca a questão de saber como o Brasil conciliará as características associadas à modernidade com o seu modo peculiar de ser. À semelhança do que ocorreu em outros países latino-americanos, os intelectuais brasileiros de diferentes gerações preocuparam-se intensamente em saber se nos trópicos as características de racionalidade, associadas à modernidade, teriam validade ou se no seu país as coisas se dariam de uma forma menos racional e mais afetiva e pessoal. Assim, heróis brasileiros oscilam entre o Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro

e símbolo de alguém extremamente sério, e Macunaíma, herói sem nenhum caráter e preguiçoso de nascença. A dificuldade sempre foi conciliar as exigências da modernidade com o que há de peculiar ao Brasil.

Isto aponta para o caráter sincrético da modernidade brasileira. Assim como no âmbito da população houve uma certa mestiçagem que às vezes é negada (quando se menciona o embranquecimento do brasileiro) e outras vezes é enaltecida (quando se afirma o caráter “moreno” do brasileiro), a cultura brasileira é construção híbrida feita através de diferentes apropriações criativas de coisas.

É provável que o que haja de peculiar à sociedade brasileira seja justamente sua capacidade de deglutir aqueles aspectos da modernidade que lhe interessam, transformando-a em algo adaptado à sua própria realidade, em que o moderno se articula ao tradicional, o racional ao afetivo, o individual ao pessoal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. de. *A lição do amigo. Cartas a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983a.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1983b.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte, Villarica, 1993 (primeira edição: 1928).
- ANDRADE, O. “Manifesto antropófago”. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- BURKE, P. “Inevitáveis empréstimos culturais”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, cad.5, 27/06/1997, p.3.
- CARVALHO, J.J. de. “Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada”. *Revista USP*, n.32, 1996-97, p.66-89.
- CARVALHO, J.M. de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- FREYRE, G. *Manifesto regionalista*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.
- GARDNER, G. *Viagens no Brasil principalmente nas províncias do norte e nos distritos do ouro e dos diamantes durante os anos de 1836-1841*. São Paulo, Editora Nacional, 1942 (publicado originalmente em 1846).
- IANNI, O. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- MORAES, E.J. de. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- OLIVEIRA VIANNA, F.J. de. *Evolução do povo brasileiro*. São Paulo, Editora Nacional, 1933.
- OLIVEN, R.G. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, Vozes, 1992.
- ORO, A.P. “Fronteiras religiosas em movimento no Cone-Sul”. *Revista de Antropologia*, v.39, n.1, 1996.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo, Olho d’Água, 1992.
- PEREIRA, L. *Trabalho e desenvolvimento no Brasil*. São Paulo, Difel, 1965.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M.I. de. “Do rural e do urbano no Brasil”. In: SZMRECSÁNYI, T. e QUEDA, O. (orgs.). *Vida rural e mudança social no Brasil*. São Paulo, Editora Nacional, 1973.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.M.B. e COSTA, V.M.R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

---

# INTELECTUAIS E ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO

MARCELO RIDENTI

Professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Autor, entre outros livros,  
de *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*.

---

*Resumo:* O artigo pondera sobre a trajetória de setores da intelectualidade brasileira dita de esquerda, a partir dos anos 60, marcados pelo *romantismo revolucionário*. Porém, com o avanço *desigual e combinado* do capitalismo, viriam a impor-se a *atomização reificada* da *sociedade do espetáculo* e o esvaziamento do *ensaio geral de socialização da cultura*. Esse processo tenderia a institucionalizar profissionalmente o meio intelectual e a afastá-lo do compromisso com as causas críticas da ordem.

*Palavras-chave:* cultura e política; intelectualidade brasileira; rebeldia e revolução.

---

**T**alvez não tenha havido um momento da história recente mais marcado pela convergência entre política, cultura, vida pública e privada que os anos 60 – não só na sociedade brasileira, sobretudo entre a intelectualidade.<sup>1</sup> Para pensar essa convergência, usa-se aqui de um modo próprio o conceito de *romantismo revolucionário*, formulado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995).

Eram anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e os da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no *Terceiro Mundo*, inclusive no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas, valorizavam a ação para mudar a História, para construir o *homem novo*, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do *povo*, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. São exemplos no âmbito das artes: o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967); a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e

Guarnieri (1965); os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963), etc. Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e dasalienada, no limite, socialista.

Eram versões de esquerda para as representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la. É a isso, em linhas gerais, que se pode chamar de romantismo revolucionário brasileiro do período, sem nenhuma conotação pejorativa. Recolocava-se o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se a um tempo suas *raízes* e a ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que se convencionou chamar ultimamente de *Era Vargas*, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado.

Essa versão brasileira não se dissociava de traços do romantismo revolucionário da época em escala internacional: a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicas da juventude de esquerda na época, são características que marcaram os movimentos sociais nos anos 60 em todo o mundo, fazendo lembrar a velha tradição romântica.<sup>2</sup>

## OS ANOS ROMÂNTICOS

O florescimento cultural e político internacional dos anos 60 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades, além das especificidades locais – no caso brasileiro, em especial, as lutas pelas *reformas de base* no pré-1964 e contra a ditadura após essa data, que levaram alguns ao extremo da luta armada. Essas condições comuns estavam presentes especialmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, mas eram compartilhadas também por países em desenvolvimento, como o Brasil: crescente urbanização, consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam, avanço tecnológico (por vezes ao alcance das pessoas comuns, que passaram a ter cada vez mais acesso, por exemplo, a eletrodomésticos como aparelhos de televisão, além de outros bens, caso da pílula anticoncepcional – o que possibilitaria mudanças consideráveis de comportamento), etc. Essas condições materiais não explicam por si sós as ondas românticas de rebeldia e revolução, apenas possibilitaram que frutificassem ações políticas e culturais inovadoras e diversificadas, aproximando a política da cultura e da vida cotidiana, buscando colocar *a imaginação no poder*.

Foram características dos movimentos libertários dos anos 60, particularmente de 1968, no mundo todo: inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre as lutas sociais amplas e os interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, de movimentos de homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a se desenvolver nos anos seguintes.

O *ensaio geral de socialização da cultura*<sup>3</sup> brasileira dos anos 60 construiu-se sobre coordenadas históricas específicas, que podem ser observadas nas sociedades que

adentram definitivamente na modernidade urbana capitalista, conforme sugestão de Perry Anderson: a “intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente”. Ou seja, o modernismo caracteriza-se historicamente:

- pela resistência ao academicismo nas artes, indissociável de aspectos pré-capitalistas na cultura e na política, em que as classes aristocráticas e latifundiárias dariam o tom;
- pela emergência de novas invenções industriais de impacto na vida cotidiana, geradora de esperanças libertárias no avanço tecnológico;
- e pela *proximidade imaginativa da revolução social*, fosse ela mais “genuína e radicalmente capitalista” ou socialista (Anderson, 1986:18-19).

Já foi argumentado em outro trabalho (Ridenti, 1993:76-81) que as coordenadas históricas do modernismo sugeridas por Anderson estavam presentes na sociedade brasileira, do final dos anos 50 até por volta de 1968: havia luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek; também um impulso revolucionário, alimentado por movimentos sociais e portador de ambigüidades nas propostas de revolução brasileira, democrático-burguesa (de libertação nacional), ou socialista, com diversas gradações intermediárias.

## Os Anos Pragmáticos

Com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais, perdeu-se a *proximidade imaginativa* da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso a novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporário não bebia na fonte da eterna juventude; e o *ensaio geral de socialização da cultura* frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a *transição lenta, gradual e segura* para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes.

Paradoxal é que a nova ordem da ditadura – uma vez devidamente punidos com prisões, mortes, torturas e exí-

lio os que ousaram se insurgir abertamente contra ela – soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir dos anos 70, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando, desde a década de 60, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado.

As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade, etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa.<sup>4</sup>

Celso Frederico, seguindo trilhas abertas por Jameson, dá pistas significativas para compreender a inserção de setores artísticos e intelectuais de esquerda nesse processo. Para ele, com a terceira revolução tecnológica capitalista, a partir dos anos 60, “a esfera cultural e artística, totalmente envolvida pela mercantilização, deixou paulatinamente de ser um campo à parte dentro da vida social”. Com a ocupação quase completa do espaço cultural pela lógica mercantil, tendia a diluir-se a presença da esquerda nessa área, na qual permanecera até então como “redução, pólo de resistência contra os efeitos desumanizadores da lógica do capital” (Frederico, 1998:298-99).

A atuação cultural do regime civil-militar também implicou a modernização conservadora da educação, com a massificação (e degradação) do ensino público de primeiro e de segundo grau, o incentivo ao ensino privado e a criação de um sistema nacional de apoio à pós-graduação e à pesquisa para as universidades, nas quais a ditadura en-

contrava alguns dos principais focos de resistência, que reprimiu duramente, mas sem deixar de oferecer uma alternativa de acomodação institucional. Buscava-se atender, dentro dos parâmetros da ordem estabelecida, às reivindicações de modernização que haviam levado os estudantes às ruas nos anos 60.

Na esfera dos costumes, as forças da ordem também souberam adaptar para seus propósitos o que originariamente eram transgressões – e isso não ocorreu só na sociedade brasileira. Por exemplo, num artigo provocativo, “A consolação da revolução sexual”, Jean-Claude Guillebaud observa que a liberação sexual teve um sentido de esquerda nos anos 60, ao “sacudir a velha moral, o velho mundo pudico, autoritário, patriarcal, arcaico”, em que sua geração foi criada (1999:176). Contudo, essa liberação nos dias de hoje teria perdido seu caráter subversivo, ao contrário das auto-ilusões dos militantes de 1968, que, derrotados na política, teriam como consolo a suposta vitória da revolução sexual. Esta, de fato, teria sido digerida e reaproveitada pelo capitalismo, que soube transformá-la em mercadoria, num tempo marcado pelo que alguns especialistas chamam de *desemprego estrutural*, em que não se precisa mais canalizar para o trabalho todas as energias da população, a quem o mercado busca oferecer opções (inclusive sexuais) de diversão, para acomodá-la à ordem e lucrar. Hoje, segundo Guillebaud (1999:179) – invertendo as condições de 1968 –, “a virtude, a moral, a família são estruturas parasitas que se opõem à tirania do mercado”.

O fato é que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição e a intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos adaptava-se à nova ordem, que criava até mesmo um nicho de mercado para produtos culturais críticos, censurando seletivamente alguns deles. Universidades, jornais, rádios, televisões, agências de publicidade, empresas públicas e privadas tendiam a fornecer ótimas oportunidades a profissionais qualificados, dentre os quais se destacavam os que se consideravam de esquerda, expoentes da cultura viva do momento imediatamente anterior.

A situação não se alterou muito após a redemocratização da sociedade brasileira, a partir de 1985, que daria sinal verde para uma parcela significativa dos intelectuais de oposição comprometer-se com a *Nova República*. Eram as “aves de arribação”, a deixar o campo de uma oposição mais consistente à ordem estabelecida, na expressão de um artigo da época de Francisco de Oliveira (1985).

### Nada será como antes. Nada?

Ao menos desde o final da década de 70,<sup>5</sup> ia ficando cada vez mais evidente a necessidade de renovar os parâmetros da esquerda, em busca da revalorização da democracia, da individualidade, das liberdades civis, dos movimentos populares espontâneos, da cidadania, da resistência cotidiana à opressão, das lutas das minorias, entre outras.

Houve uma infinidade de manifestações nos diferentes campos da sociedade a expressar essa virada no pensamento e na prática de esquerda. Na esfera política, foi criado o Partido dos Trabalhadores (PT), ancorado num tripé: as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica, inspiradas na teologia da Libertação; o chamado *novo sindicalismo*, liderado pelos metalúrgicos do ABC paulista; além de intelectuais e remanescentes de organizações políticas marxistas-leninistas derrotadas pelo regime civil-militar. O PT procurava dar vez e voz aos deserdados, que haviam começado a se organizar em movimentos sociais a partir de meados dos anos 70. Paralelamente, surgia uma literatura para teorizar a importância e a autonomia desses movimentos em relação ao Estado e a outras instituições, inclusive os partidos. Por exemplo, num artigo muito difundido, Tilman Evers (1984) celebrava a independência dos movimentos e seu caráter libertário; apostava no PT como partido *servo* dos movimentos, jamais seu guia, como os tradicionais partidos de esquerda. Alguns anos depois, Eder Sader faria um balanço da experiência desses movimentos em *Quando novos personagens entram em cena* (1988). Por sua vez, vários intelectuais procuravam compreender os dilemas da esquerda, como os que participaram do debate, depois transformado em livro, *As esquerdas e a democracia* – dentre eles, Carlos Nelson Coutinho, Francisco Weffort, Maria Victória Benevides, Marco Aurélio Garcia e Daniel Aarão Reis. (Garcia, 1986).<sup>6</sup>

Os acontecimentos dos anos 80 – da reformulação partidária brasileira de 1980, passando pelo fim da ditadura civil-militar em 1984, até a queda do Muro de Berlim em 1989, episódio emblemático da derrocada dos regimes pró-soviéticos, que no Brasil culminaria com a auto-extinção do Partido Comunista Brasileiro, já na década de 90 – consolidaram o esgotamento do modelo bolchevique de partido revolucionário no Brasil, embora uma ou outra organização continuasse posteriormente a se estruturar nesses moldes. Dentre outras razões, porque os militantes já não encontravam motivos para o auto-sacrifício em nome do Partido e da revolução. Se o sacrifício da individuali-

dade parecera-lhes fazer sentido em conjunturas passadas, isso já não ocorreria no presente. Para a maioria, não teria mais cabimento integrar partidos que impusessem aos militantes o que Daniel Aarão Reis Filho chamou de “estratégia da tensão máxima”.<sup>7</sup>

Ganhavam projeção, nos anos 80, correntes de esquerda – quer se autodesignassem marxistas, quer não – que buscavam contato com a realidade imediata das vidas cotidianas, contra a visão doutrinária fechada de certas vertentes do marxismo.

Mas há o outro lado da moeda. Às vezes a (auto)crítica do engajamento dos anos 60 não foi senão a máscara para o triunfo da concepção (neo)liberal do indivíduo, da sociedade e da política. No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual profissional *competente* e *competitivo* no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual.

Entrava em franco declínio o modelo de intelectual ou artista de esquerda dos anos 60, engajado, altruísta, em busca da ligação com o *povo* – tido hoje por muitos como mera expressão do *populismo*, manipulador dos anseios populares; ou, na melhor das hipóteses, como arquétipo do intelectual quixotesco e ingênuo. Ia-se estabelecendo o protótipo do *scholar* contemporâneo, egocêntrico, desvinculado de compromissos sociais, a não ser que eles significassem avanço em suas carreiras profissionais individuais, como as dos inúmeros professores que já foram críticos da ordem capitalista a ocupar cargos públicos em governos que adotam medidas neoliberais. Atuam como técnicos a serviço do funcionamento saudável da ordem estabelecida, sem maiores dramas de consciência, talvez se agarrando ainda à ideologia de que estão no poder para o bem do povo e da nação, uma vez amadurecidos e livres das utopias voluntaristas dos anos 60, que só aparentemente teriam sido revolucionárias.

Os tempos mudaram e, especialmente a partir dos anos 80, já era visível o progressivo trajeto de desaparecimento do intelectual ou artista atormentado com sua condição relativamente privilegiada numa sociedade subdesenvolvida e desigual, como a brasileira. Gradativamente, a ânsia de muitos intelectuais de esquerda ia deixando de dirigir-se para a ruptura coletiva da condição do subdesenvolvimento nacional e da exploração de classe; a busca passaria a ser o acesso individual ao desenvolvimento de um mundo globalizado, ainda que muitas vezes o discurso continuasse com tons esquerdistas.

Aos poucos, foi-se esgotando o arquétipo do intelectual ou artista rebelde, cada vez mais raro nos dias de hoje. Os intelectuais críticos e comprometidos com a superação das contradições da modernidade capitalista tendem a dar lugar a intelectuais resignados, contemplativos das eternas contradições, contra as quais pouco ou nada poderiam fazer. O intelectual militante, libertário, é substituído pelo intelectual passivo, a fruir sem culpa sua liberdade e relativa autonomia na modernidade em eterna mutação. Em vez de colocar-se em sintonia com “os sinais da rua”, como por exemplo sugere Berman (1986 e 1987), esse intelectual-narcisista apenas observa o movimento perpétuo da rua, instalado na janela à prova de balas de seu confortável gabinete, com vista para o mar, que não cansa de mirar, aguardando notícias da última moda intelectual no exterior, ou a oportunidade de conferi-la pessoalmente em Paris, Londres ou Nova York.

O acerto de contas com os anos 60 colocava a intelectualidade brasileira dos anos 80 na fronteira entre uma (auto)crítica que poderia redundar na continuidade do engajamento contra a ordem estabelecida, agora num patamar superior – o intelectual ao mesmo tempo dilacerado pelas contradições da modernidade e engajado prazerosamente no processo de transformação, sem renunciar à sua individualidade –, ou uma (auto)crítica que envolveria o desaparecimento do intelectual inconformista, tendência que ganharia cada vez mais força nos anos seguintes. As personalidades modernas, ao “assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade” (Berman, 1986:94), podem implicar o reconhecimento de que pouco caberia fazer para mudar as encruzilhadas históricas, para resolver as contradições da modernidade, que teria um movimento próprio de eterna autodestruição criadora, a que todos deveriam se ajustar.

A vivência das contradições da modernidade pode levar o intelectual ao engajamento na mudança, ou a preferir adaptar-se à ordem em transformação constante, aceitando o “destino”, livre do dilaceramento existencial. Em vez de intelectual revoltado contra o mundo, ou revolucionário a propor um novo mundo – típico dos anos 60 –, consolida-se o intelectual reconciliado com o mundo, no qual reconheceria o eterno e inevitável movimento em que deve se inserir, e não combater, usufruindo ao máximo o prazer e a dor de viver em meio às intempéries da modernidade.

De modo que se estabeleciem tardiamente – durante o período da ditadura, consolidando-se posteriormente com a redemocratização no Brasil – novas condições que fa-

zem lembrar os comentários de Jacoby (1990) sobre o declínio do intelectual atuante na vida pública da sociedade norte-americana já na década de 50: os intelectuais e artistas estariam ocupados e preocupados especialmente com as exigências das carreiras profissionais, como na Universidade; à medida que a vida profissional prospera, a cultura pública fica mais pobre e mais velha; haveria a substituição crescente de empresários, trabalhadores e profissionais independentes por empresas corporativas, processo indissociável da explosão da educação superior; desaparecimento do espaço urbano barato e agradável que podia nutrir uma *intelligentsia* boêmia, modelar de uma geração de intelectuais (diferente da boêmia massificada de hoje, comercializada e popularizada); eliminação das moradias baratas, restaurantes, cafés e livrarias modestos; comercialização acelerada da cultura, num cenário em que “a literatura e a crítica se tornam carreiras, não vocações”, com autores independentes dando lugar à profissionalização da vida cultural.

A institucionalização de intelectuais e artistas neutralizaria a liberdade de que em teoria dispõem, de modo que eventualmente o sonho com a revolução conviveria com o investimento na profissão, na qual prevaleceria a realidade cotidiana da burocratização e do emprego. A profissionalização da vida intelectual nos limites do campus universitário conduziria à privatização ou à despolitização, à transferência da energia intelectual de um domínio mais amplo para uma disciplina mais restrita, em que as pressões da carreira e da publicação intensificariam a fragmentação do conhecimento. Esse processo ocorreria lentamente: “a transformação do ambiente do intelectual tradicional não é instantânea; ela é paralela ao declínio das cidades, ao crescimento dos subúrbios e à expansão das universidades” (Jacoby, 1990:245). Tudo isso misturado a uma recomposição do público, ao sucesso da televisão, à expansão dos subúrbios, deterioração das cidades e inchaço das universidades.

Não seria o caso de retomar aqui todo o pensamento de Jacoby para ajudar a explicar em outro contexto o declínio público da intelectualidade brasileira de esquerda. Mas pode-se imaginar um exemplo de como se esgarçou o espaço para a produção de uma intelectualidade radical: a São Paulo dos anos 60 contrastada com a de hoje. Naqueles anos, o ponto nevrálgico de encontro de artistas e intelectuais estava num breve espaço geográfico no centro da cidade, em que se concentravam o Teatro de Arena, o Cine Bijou, a Faculdade de Filosofia e outras da Universidade de São Paulo (USP), escritórios de arquite-

tos, advogados e outros profissionais liberais engajados, todos se encontrando em restaurantes e bares da região, como o Redondo, na confluência entre a avenida Ipiranga e as ruas da Consolação e Teodoro Baima. Ali circulavam: o pessoal de teatro dos inovadores Arena e Oficina, escritores, cineastas, artistas plásticos, jovens representantes da insurgente música popular brasileira, professores da USP, militantes do movimento estudantil e de organizações de esquerda, enfim, todo um conjunto que representaria o florescimento cultural do período.

Hoje alunos e professores estão instalados no distante campus universitário da USP no Butantã, e muitos deles se espalharam pelas inúmeras universidades públicas e privadas que surgiram pelo interior do Estado e por outras unidades da federação ao longo dos anos, onde encontraram seu lugar profissional. O pessoal do teatro em geral alcançou êxito na televisão ou na indústria dos espetáculos teatrais. Os cineastas encontraram apoio na Embrafilme e outras alternativas de financiamento público que a sucederam, quando não nas agências de publicidade. Artistas plásticos viram frutificar um mercado rentável para suas obras, escritores se deram bem em jornais ou na expansão da mídia em geral, sem contar a crescentemente próspera indústria do livro. Vários músicos da MPB alcançariam sucesso de mercado maior que artistas de qualquer outro setor. E os políticos radicais de então encontrariam lugar nos mais diversos partidos da ordem, do PMDB ao PSDB, passando até pelo PT – cada vez mais *confiável* – e outros partidos, pelos quais muitas vezes chegaram a governos municipais, estaduais e federais. Inviabilizava-se a condensação de uma *intelligentsia* crítica num espaço geográfico e histórico criativo. Talvez uma das imagens mais expressivas da mudança e do esvaziamento desse espaço esteja no destino do local do famoso bar Redondo: virou uma loja de *fast food*.

Assim, pode-se constatar, com certo desencanto, os rumos que tomou uma parcela da intelectualidade que já se propôs a mudar o mundo e a vida, cuja despolitização – quando não mudanças de rota em direção à direita – talvez não se deva apenas e essencialmente à vontade dos agentes, mas às próprias transformações por que passou a sociedade brasileira.

Que ninguém se iluda: não há como voltar às circunstâncias do passado de oportunidades perdidas de um ponto de vista de esquerda. É sabido que a tendência à fragmentação social do capitalismo de hoje dificulta projetos coletivos alternativos, como aqueles dos anos 60, levando muitas vezes os atuais artistas e intelectuais engajados

a meramente transferir a uma dada causa seus apoios e prestígios pessoais, por exemplo, declarando apoio a certos candidatos ou partidos no horário político obrigatório na televisão. Mas nem por isso seria adequado conformar-se com o presente de burocratização inofensiva das atividades intelectuais e artísticas.

Para um estudo do enfraquecimento da arte política nos anos 70 e sobretudo nos 80 e 90, é instigante a análise de Jameson (1994) sobre os problemas envolvidos na produção de uma arte política em nossos dias, em que o capitalismo quase inviabilizaria quaisquer atividades grupais que pudessem embasar socialmente uma arte subversiva, numa era de ocupação quase completa do espaço cultural pela lógica mercantil. Haveria uma *atomização reificada*, imposta pelo capitalismo de hoje. Jameson admite, contudo, como fundamento social para uma nova arte política e uma produção cultural autêntica a ser criada, a constituição de um *grupo novo e orgânico*, por meio do qual o coletivo abriria caminho na atomização reificada da vida social capitalista, a partir da luta de classes.

Parece que seria equivocado reproduzir ao pé da letra propostas culturais e políticas dos anos 60. Mas seria possível encontrar alternativas melhores de inserção da sociedade brasileira e de sua cultura no mundo de hoje do que o ceticismo passivo, de submissão à nova ordem mundial do “consenso de Washington”. Não cabe reviver o passado, mas isso não implica a inviabilidade de retomar suas esperanças, apostar em novos projetos coletivos de transformação social – inclusive nas esferas intelectuais e artísticas – em vez da carreira individual de cada um no mercado.

Nesses anos todos, a sociedade brasileira continuou submetida à “subordinação interiorizada e imperceptível” de um “complexo de experiências, relações e atividades” que constituem a hegemonia burguesa, para usar uma formulação de Chauí (1987:21-2). Ela está ancorada no conceito de hegemonia de Raymond Williams, derivado de Gramsci, que envolve “um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida.” (Williams, 1979:113).

Não há dúvida de que hoje predomina o *senso de realidade experimentada* que supõe a reprodução eterna da sociabilidade capitalista. Mas por que não inventar uma contra-hegemonia para os novos tempos, alternativa à hegemonia neoliberal e à *atomização reificada da sociedade do espetáculo*, nos termos respectivamente de Jameson (1994) e Debord (1967)? Utopia irrealizável? Talvez não. O recente Fórum Social de Porto Alegre, o movimento “Arte contra a barbárie” – que desde 1999 tem mobilizado artistas e intelectuais comprometidos com a “função social da arte” no Brasil – e outros indícios sinalizam que a roda-viva da História não parou na posição mais confortável para os *donos do poder*.

## NOTAS

E-mail do autor: ridenti@dualtec.com.br

Neste artigo, o autor retoma e sintetiza idéias expostas mais longa e sistematicamente em alguns de seus últimos escritos sobre cultura e política a partir dos anos 60. É o caso do livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (Ridenti, 2000a), e dos artigos “O sucesso no Brasil da leitura do Manifesto Comunista feita por Marshall Berman” (Ridenti, 1998), e “Intelectuais, artistas e estudantes: Paris, 1968” (Ridenti, 2000b).

1. Intelectualidade entendida como “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os *produtores diretos* da esfera ideológica, os *criadores de produtos ideológico-culturais*”, o que engloba “escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes etc.”, como define Michael Löwy (1979:1).

2. Veja-se, por exemplo, o que diz Jerrold Seigel a respeito do perfil dos boêmios de Paris do século XIX (Seigel, 1992).

3. O termo é de Walnice Nogueira Galvão (1994).

4. Um balanço expressivo da criação e do avanço da indústria cultural nos anos de ditadura, inclusive com dados estatísticos e rica menção de fontes empíricas e bibliográficas, encontra-se em *A moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz (1988).

5. Em 1979 entrou em vigor a lei da anistia aos condenados políticos pela ditadura; em 1980 ressurgiria o pluripartidarismo, entre outras medidas que mudavam a cena política brasileira.

6. Os livros mencionados são uma amostragem relativamente aleatória de um movimento intelectual e político muito mais amplo. Eles são citados por indicar reflexões de intelectuais engajados, como sintoma da procura de novos caminhos por parte das esquerdas, valorizando os “sinais das ruas” e a democracia.

7. Essa *estratégia* envolveria uma série de mecanismos: o *complexo da dívida* do militante com a organização comunista, o *leque das virtudes* do revolucionário modelo, o *massacre das tarefas* com que o Partido sobrecarregaria seus integrantes, a *celebração da autoridade* dos dirigentes, a *ambivalência das orientações* partidárias, bem como a *síndrome da traição* – pela qual seriam renegados aqueles que deixassem o Partido. (Reis Filho, 1991).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, P. “Modernidade e revolução”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v.14, fev. 1986, p.2-15.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Os sinais da rua: uma resposta a Perry Anderson”. *Presença*. Rio de Janeiro, n.9, fev. 1987, p.122-38.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- EVERS, T. “Identidade, a face oculta dos movimentos sociais”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v.2, n.4, abr. 1984, p.11-23.
- FREDERICO, C. “A política cultural dos comunistas”. In: QUARTIM DE MORAES, J. (org.). *História do marxismo no Brasil, III. Teorias. Interpretações*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1998, p.275-304.
- GALVÃO, W.N. “As falas, os silêncios”. In: SOSNOWSKI, S. e SCHWARZ, J. (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp, 1994.
- GARCIA, M.A. (org.). *As esquerdas e a democracia*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Cedec, 1986.
- GUILLEBAUD, J.-C. “A consolação da revolução sexual”. In: GARCIA, M.A. e VIEIRA, M.A. *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França, Alemanha*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999, p.173-79.
- JACOBY, R. *Os últimos intelectuais*. São Paulo, Edusp/Trajatória Cultural, 1990.
- JAMESON, F. “Reificação e utopia na cultura de massa”. *Crítica Marxista*. São Paulo, Brasiliense, v.1, n.1, 1994, p.1-25.
- LÖWY, M. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo, Ciências Humanas, 1979.
- LÖWY, M. e SAYRE, R. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- OLIVEIRA, F. de. “Aves de arribação: a migração dos intelectuais”. *Lua Nova*. São Paulo, Cedec, v.2, n.3, out.-dez.1985.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- REIS FILHO, D.A. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. “O sucesso no Brasil da leitura do Manifesto Comunista feita por Marshall Berman”. In: REIS FILHO, D.A. (org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Contraponto/ Fund. Perseu Abramo, 1998, p.187-207.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000a.
- \_\_\_\_\_. “Intelectuais, artistas e estudantes: Paris, 1968”. In: REIS FILHO, D.A. (org.). *Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000b, p.247-70.
- SADER, E. *Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SEIGEL, J. *Paris boêmia – Cultura e política, os limites da vida burguesa, 1830-1930*. Porto Alegre, L&PM, 1992.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

---

# VIOLÊNCIA FUNDADORA E VIOLÊNCIA REATIVA NA CULTURA BRASILEIRA

CIRO MARCONDES FILHO

Professor da Escola de Comunicação e Arte da USP

---

*Resumo:* Sob o conceito de “cultura da violência”, o artigo procura demonstrar que a normalidade dos relacionamentos em nosso país é violenta. Nossa *violência fundadora* é marcada por uma cultura que tolera excessos, cujo arbítrio se protege mutuamente, em que todos os agentes lucram e os reticentes são perseguidos. É a ideologia totalitária do faço e desfaço, só me incomodando quando legalmente acionado. Isto tem raízes em nossa história, mas possui um forte reforço no presente.

*Palavras-chave:* cultura da violência; violência fundadora; cotidiano e violência.

---

Hegel era de opinião que entre natureza e cultura não haveria necessariamente uma ruptura: a cultura seria um processo histórico, no qual o homem aprenderia a conhecer e a dominar a realidade. Da mesma forma como Marx, dizia que a violência não era inerente ao homem, seria mais um tipo de relacionamento perfeitamente superável. Sua visão de mundo incorporava o espírito das Luzes, a capacidade humana de administrar a irracionalidade e a agressividade “animal” na direção de uma sociedade mais humana, sob a égide do Espírito Absoluto.

Porém, a coisa talvez não fosse tão fácil na opinião daqueles que, como Nietzsche, viam em cada passo do desenvolvimento humano um sinal de degenerescência. A violência é algo que pertence ao homem, dizia em sua tese da “vontade de potência”;<sup>1</sup> outros, ainda mais polêmicos, atribuíam-na a algo instintivo da espécie. É a mesma posição de Freud, para quem o instinto de morte era algo dado e deveria ser compensado com processos de sublimação e desvio.<sup>2</sup>

A contraposição entre natureza e cultura é a mesma que se dá em outro plano entre violência e contrato. A cultura seria a apropriação da natureza, sua transformação e sua adaptação aos interesses humanos e a violência seria evitada a partir das diversas formas de contrato entre as partes litigiantes. Não obstante, esta simples homologia de termos na relação talvez seja enganosa: certamente não

se pode falar de um “contrato com a natureza”, visto que entre o homem e seu meio não há diálogo possível, mas sim uma guerra surda de destruições e de revezes sucessivas. Entretanto, será que, por outro lado, não estamos diante de uma *cultura da violência*?

Violência, em Aristóteles, é tudo aquilo que, vindo do exterior, se opõe ao movimento interior de uma natureza. Ele se refere à coação física, em que alguém é obrigado a fazer aquilo que não deseja (imposição física de fora contra uma interioridade absoluta e uma vontade livre), e não menciona a existência da violência simbólica nem da violência estrutural.<sup>3</sup>

Haveria uma cultura da violência à medida que a cultura, como *habitus*,<sup>4</sup> incorpora as práticas de violência. E essa cultura se realiza de diversas formas, dentre as quais é possível distinguir algumas predominantes no caso brasileiro: violência como regra de conduta, como código, no anonimato urbano; violência como *vetor estruturante* da organização social (Rocha, 1998; Coletivo NTC, 1996:213), violência como meio imposição incontornável na esfera da técnica (Coletivo NTC, 1996:245); violência como exclusão inconsciente nos sistemas sociais de comunicação (Coletivo NTC, 1996:222 e 228); violência tecnocrática e “suicidária”<sup>5</sup> contra as futuras gerações (Jonas, 1998).

O que torna cada uma dessas formas em *cultura* é o fato de realizarem a dupla definição de Rousseau:<sup>6</sup> de se-

rem algo consciente ou inconscientemente cultivado dentro de uma certa comunidade (real ou difusa); e as pessoas serem “educadas” segundo esse procedimento. Desta maneira, é falso supor que a sociedade esteja dividida entre procedimentos de violência e outros de civilidade ou cordialidade, que a violência só realizar-se-ia nos campos mediaticamente marcados por ela e que o cotidiano da pessoa seja opostamente pacífico. Esse dualismo é equivocado e puramente cartesiano. Mais correto seria acreditar que as formas notórias e amplamente divulgadas da violência são a *face pública* de uma forma de violência, cuja face privada e microssocial é esse tecido de relações cotidianas em todos os níveis e situações tidas como “normais”.

René Girard fala, nesse sentido, de uma *violência fundadora*: toda sociedade se instaura sob a base de uma violência fundadora, que suplanta as demais, efetivas ou latentes (Girard, 1988). Cabe, então, ir à raiz dessa violência fundadora que produz tanto cenas de expressa e notória publicidade quanto “violências secundárias”, que permeiam as ações e interações cotidianas entre as pessoas. Trata-se de escala, graus de um quadro original derivado de uma mesma violência matriz. Cabe também pesquisar em que nossa violência difere ou particulariza os fenômenos da sociedade mundial. É o que será sugerido a seguir.

Como hipótese de trabalho, supõe-se que, no Brasil, a violência fundadora assente-se – do ponto de vista histórico – sobre uma cultura tradicionalmente herdada, com raízes na sociedade escravocrata, no tipo de colonizador que aqui se instalou e na transposição de práticas persecutórias e perversas da metrópole, realizando-se, no século XX, por meio de traços marcadamente típicos de nação de periferia do capitalismo.<sup>7</sup>

No plano específico, nossa violência fundadora seria caracterizada por traços particulares relativos às seguintes variáveis da violência do novo século: o agir indiferente; o agir vândalo; e o agir cínico.

**Um Agir Indiferente** – Por força da precariedade dos direitos sociais e de cidadania, da fragilidade dos movimentos de defesa do cidadão e, acima de tudo, de um senso comum dominante, de que não haverá punição, indivíduos agem imperturbavelmente na direção de seus interesses, à revelia de normas e direitos constituídos. Age-se como num estado natural, em que a lei é a do que possui o pedaço de terra, a unidade de produção, o estabelecimento coletivo. A lei é apenas uma figura abstrata e só tem validade casuística, como recurso de autodefesa e perseguição dos inimigos.

**Um Agir Vândalo** – Decorrência em parte do primeiro item, o agir vândalo consiste na destruição insensível e inconseqüente do bem público, dos símbolos de cidadania, de urbanidade, indo até as formas elementares de interação social. É o caso da corrosão dos lubrificantes culturais dos atritos – as formas de civilidade – e da transformação das diferenças em sistemáticos atritos e violência pura.

**Um Agir Cínico** – Junto com a indiferença, o cinismo é a marca do fim de século em que as lutas sociais perderam a força. O agir inescrupuloso, oportunista, que ignora e é arrogante diante das responsabilidades encontra, no Brasil, um território extenso de desenvolvimento, particularmente na política, na atitude das empresas e nas formas de imoralidade administrativa sistematicamente denunciadas no país.

Em todos os casos, existe consciência de que a cultura é tolerante diante dos excessos, os arbítrios se protegem mutuamente, os agentes buscam lucrar com os desvios<sup>8</sup> e os que não fazem o jogo são perseguidos, isolados ou punidos. Estes são sinais de que há uma deterioração radical no interior de toda a estrutura social, advinda de uma podridão de raiz. Tem-se uma reprodução sistemática do mesmo modelo em todos os níveis da sociedade, independente de status ou posição. É a nossa “doença cultural”, em que as violências expressas são apenas uma derivação pública, mediática, epidérmica de uma sociedade cujo todo está estruturalmente contaminado.

Nossa “violência fundadora” convive com outras violências genéricas, advindas de um contexto de padronização geral de culturas e de internacionalização promíscua de valores e de idéias:

- a tendência das sociedades contemporâneas de reintegrar componentes das sociedades despóticas antigas, configurando um novo modelo para o século XXI;
- a tendência, nesse quadro, de operar com “sistemas puros” (violência pura, sexo puro, exploração pura, etc.), no sentido de processos sociais não-mediados por instituições, normas, valores, etc.;
- a rivalização social em torno de apenas dois pólos fundamentais: as violências como linguagem social; e as violências reativas como as únicas oposições possíveis na lógica desse sistema.

Dos processos gerais, listados anteriormente, o contexto brasileiro extrai suas variantes próprias, influenciadas e reforçadas por nossa violência fundadora.

Antes de trabalhar o primeiro ponto, cabe, ainda, apresentar algumas reflexões sobre dois aspectos da cultura da violência: o fato de a violência situar-se no presente momento como *senha* de reconhecimento grupal; e a relação entre violência e consciência.

Nas sociedades marcadas por relações de violência, como a brasileira,<sup>9</sup> a violência torna-se uma “linguagem organizadora”, forma de senha de identificação que distingue os iguais. Entre os critérios desse caráter linguístico da violência, podem ser apontadas a definição de regras próprias de funcionamento, as autojustificativas emocionais e a ausência de explicações racionais; enfim, um sistema em que a regra de acesso é o exercício puro e simples da violência.

A violência é, assim, a linguagem possível que subsume das demais manifestações de cada um e as legitima. Ela organiza as relações de poder, de território, de autodefesa, de inclusão e exclusão e institui-se como único paradigma.

Há que se considerar – e este é o segundo ponto – que, para uma forma de violência se impor como tal e ter os efeitos esperados, é necessário que ela tenha sido convalidada como tal do ponto de vista psicológico, pois, caso contrário, ela será absorvida como ritual, “desígnio superior”, ordem inatingível. A violência do “direito da primeira noite”,<sup>10</sup> na Idade Média, era menos brutal, na medida em que era sancionada pela moral da época, apoiada na autoridade. Um ato violento como um sacrifício, por exemplo, cujo benefício hipotético está além da perda real e que, assim, não é moralmente caracterizado como tal, se legitima como não-violento ou como um mal que serve a um bem maior. Os kamikazes e os suicidas da Guerra Santa, da mesma forma, esvaziam o componente arbitrário da violência, consagrando-a num plano (racionalmente) aceitável. Da mesma forma, quando a violência vem de Deus, o fiel lastima, chora, se angustia, mas não se revolta, pois, afinal, serviu a uma suposta necessidade divina, que está além de suas capacidades de intervir e, portanto, de reagir contra.

Desta forma, uma violência só se realiza quando repercute psicologicamente no campo do arbítrio, provocando mal-estar, que pode ser transformado em atitude reativa, em contenção angustiada e neurótica ou em resignação.<sup>11</sup> Sua existência psicológica, ou seja, o choque do violento não se dá a partir do sofrimento, da imposição arbitrária do outro sobre meu ego, etc., mas sim somente a partir do momento em que se torna “consciência da violência”.

A violência é um tema sociológico recente. Embora o termo já fosse utilizado na Antiguidade, as sociedades só

despertaram para a problematização da violência a partir de meados do século XIX, quando foi tema de discussão em Hegel, Marx e Nietzsche, particularmente em função dos movimentos sociais, das revoluções socialistas e dos levantes das massas que conturbaram o cotidiano, principalmente, europeu daquela época.

É curioso que mesmo a Revolução Francesa, em que o período do terror levou tantos à guilhotina, não tenha destacado esse termo. A ação sangüinária das massas revoltosas teria destacado antes a *justiça* diante da falência do Estado monárquico do que a violência dos atos. Quando justificados por um benefício maior, a violência torna-se, assim, naturalizada. Como visto anteriormente, a violência só existe quando psicologicamente identificada como tal.

Há, portanto, uma *violência clássica*, caracterizada, segundo o ponto de vista de nossa época,<sup>12</sup> como barbárie e monstrosidade e que não se precisa aqui repetir.<sup>13</sup> Trata-se das formas totalitárias de dominação (Inquisição, guerras religiosas, fascismos, o estalinismo, militarismo de Terceiro Mundo), caracterizadas pela ascensão ao poder ou sua usurpação por intermédio dos grupos radicais e pelas medidas ditatoriais utilizadas em graus variados e com detalhes distintos de uso da violência. Porém, acima de tudo, trata-se de uma violência visível, transparente, uma “violência exposta” (e, portanto, publicitária), fundamentalmente uma violência como *medium*.

Essa violência clássica encontra ainda algumas manifestações no momento atual, não mais como “razão de Estado”, mas pulverizada em microssociedades, como as máfias, os grupos armados, as organizações terroristas, voltadas ao massacre de inimigos, ou no interior do aparelho de Estado de nações em que não se deu a *depuração totalitária*, como em alguns países europeus e nas atuais democracias sul-americanas.<sup>14</sup> O traço desses grupos é a existência (muitas vezes anacrônica) de idéias e ideologias justificadoras de suas ações, vinculando-as a algum projeto familiar, social, religioso ou político.

Estas sociedades convivem com formas de *violência primitiva*, ou seja, com bandos, quadrilhas, torcidas organizadas, *skinheads*, tribos, cuja característica é apenas a preservação da unidade tribal, da formação gregária, da unidade enquanto agrupamento. Estes não possuem uma codificação moral, uma ideologia transcendente, ou seja, não se vinculam como realizadores de um *projeto* específico.

Entretanto, deixemos de lado a violência clássica. O propósito aqui é propor *três formas fundamentais* de realização da violência no cotidiano, todas subordinadas aos novos processos sociais que se instalaram a partir do últi-

mo quartel do século XX e que têm repercussões particulares no Brasil, devido à sua violência fundadora: a nova violência totalitária ou o novo totalitarismo, a violência profanadora e a violência “suicidária”. O novo totalitarismo releva-se pelos seus efeitos, não sendo *a priori* identificado como tal. Distingue-se do antigo pelo caráter, antes, “publicitário” deste último, que fazia, através da violência, um discurso tanto de justificativa de seu procedimento quanto de advertência aos recalcitrantes. Não obstante, chocava-se contraditória e sistematicamente com as normas dos direitos humanos, como a preservação da vida e com as recomendações da religião.

Além desses três tipos, cabe agregar uma “pseudoviolença”, que é a violência signica dos filmes, programas de TV, de rádio ou da literatura policial ou de terror, que não será tratada neste artigo (Marcondes Filho, 2000 a e b). Estas formas, ao representarem a violência, a exaurem de seu componente de envolvimento, deixando apenas o choque formal (Coletivo NTC, 1996:73-7 e 228-31).

Às formas de violência apresentadas coloca-se também uma *violência reativa*, considerada, neste artigo, uma forma espontânea, desarticulada e aleatória de violência, utilizada muitas vezes como contraposição à violência estrutural da totalidade como *sistema*.

Num contexto em que o discurso político de arregimentação dos desfavorecidos, de organização dos explorados, de articulação de todos os tipos de dominados do sistema foi desmontado, sobrou um grande contingente social, órfão de antigas organizações de luta. No atual quadro de neoliberalismo, de fim dos confrontos ideológicos e do fim da agonística geral que o marcava, retorna-se a um estado civilizatório que muito lembra o da selvageria.<sup>15</sup>

A perversidade de nosso atual neoliberalismo deve-se ao fato de ele ser fruto de uma situação extrema, aquela a que chegaram as rivalidades das superpotências na Guerra Fria. Para um ápice da violência “suicidária” como foram esses anos de terror no planeta, só pode corresponder um sistema social com a mesma intensidade de crueldade, só que anestesiado da virulência anterior: uma crueldade *soft*. Não se pode sair ileso de um confronto tão radical como o do século XX e esperar que a civilização permaneça a mesma depois disso.

## NEO-ABSOLUTISMO NAS PRÁTICAS COTIDIANAS

O novo absolutismo da violência de primeiro tipo é, em sua face *hard*, aquele em que o outro, o dominador, já

não mostra sua face, seus contornos, figurando mais como uma imagem nebulosa, indeterminada, quase divina do poder. O poder se efetua distante das instâncias do Estado burguês, em escritórios de grandes corporações, em sedes de organismos financeiros mundiais, em agrupamentos oligárquicos, cujos tentáculos atingem indistintamente todo o planeta. É um poder que se exerce à margem das democracias e seus resultados repercutem diretamente sobre as economias nacionais dos países envolvidos. As populações tornam-se dependentes de um mefistófeles invisível, que determina regras, políticas e rumos, que impõe programas, sistemas de trabalho e equipamentos, que altera quadros industriais, situação de empregos e desempregos, que decide políticas agrícolas mundiais, investimentos e retiradas de capital em todo planeta indiferente às diversidades nacionais.

Este quadro já é conhecido. O que cabe destacar aqui é o componente *soft* dessa nova forma absolutista, que impõe valores, conceitos, princípios e ideologias que reproduzem o modelo em escalas locais e em espaços outrora não vistos como políticos, mas que não se vende como ideologia, ou seja, não faz trabalho de formação, de doutrinação, de convencimento nem busca adeptos ou promotores. A ideologia (*hard*) do poder espalha-se naturalmente para espaços da vida privada: a invasão da privacidade, através da naturalidade com que impunemente se fotografa, se filma, se grava, se telefona para pessoas, revela uma irradiação (no Brasil, particularmente) tranqüila desse modelo de violência para outros campos da sociedade. Além dos dispositivos de segurança (leia-se: controle), nascidos da ideologia totalitária clássica, com seus modelos de vigilância e de usurpação da intimidade, o modelo se aplica à publicidade de ruas e avenidas, das quais não se pode desviar, revelando-se aí seu componente totalitário: a imposição de mensagens, imagens, conceitos e preconceitos.

A agressividade publicitária realiza-se livremente no Brasil apoiada na violência fundadora do fazer e desfazer indiferente ao direito do outro, contando com a apatia do poder público, da desmobilização social, do desinteresse em relação ao bem-estar do cidadão. Ela tem seu modelo de inspiração num excessivo liberalismo comum nos Estados Unidos, mas cauteloso em países europeus.<sup>16</sup>

A exposição publicitária – assim como a de outros meios de comunicação<sup>17</sup> – goza, particularmente nas grandes vias públicas (que são, afinal de contas, num país como o Brasil, locais de passagem obrigatória durante boa parte do dia), de um poder excepcional para se impor às pessoas.

Porém, tal qual o filme *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrik, não se trata de uma escolha: *o olho é forçado a ver tudo* e não pode ser fechado sob o risco de acidente. Ao cidadão fica suprimido o direito de não-ver.<sup>18</sup> E, por esse canal, são impostas mensagens de toda natureza, além de modelos estéticos e de beleza, que necessariamente excluem todos aqueles que não podem atingi-los.

Outro exemplo dessa violência é a agressividade no trânsito de uma grande cidade como São Paulo. No trânsito urbano praticam-se as neuroses cultivadas num ambiente social marcado pelo medo, pelo estresse, pela competição por trabalho, por vantagens, ou por simples direitos.

A agressividade motorizada realiza materialmente a violência fundadora da cultura brasileira nos expedientes de exclusão e auto-imposição violenta nas pistas, na marcação da diferença através do signo técnico, nos gestos agressivos, nas *fechadas*, no total desaparecimento das regras de respeitabilidade e convivialidade. Exerce-se aqui uma violência *através* da velocidade. As pistas tornam-se o ringue, o terreno da luta simbólica, onde – como num jogo, num *video game* – se trata de excluir o opositor; é o espaço da ostentação da violência da diferença, novo palco da agressividade das classes.

### A VIOLÊNCIA PROFANADORA

O segundo tipo de violência diz respeito à destruição do sagrado, dos ícones culturais, das diversas manifestações de “patrimônios” humanos, a saber, das marcas anteriores de sensibilidade estética, de erudição filosófica, de trabalho humano, etc., que se referem não só à reverência aos resultados de gerações precedentes, bem como à intenção de se evitar cair nos mesmos enganos. O âmbito *hard* dessa profanação é historicamente bem conhecido: destruições bárbaras das obras da cultura romana; aniquilação turca dos monumentos gregos; devastação européia das culturas indo-americanas e africanas; livros queimados e telas destruídas na Alemanha fascista; liquidação sistemática e programada dos traços da cultura clássica chinesa durante a Revolução Cultural; e tantos outros menos conhecidos.

O que se destaca hoje é a detonação *soft* de outros componentes de culturas anteriores, promovida pelo nivelamento dos dados culturais ao plano da generalidade e da banalidade da cultura de massas. Trata-se do esgotamento pelo excesso,<sup>19</sup> desgaste provocado pela condução ao extremo, pela hipertelia,<sup>20</sup> como forma substitutiva de satisfação de desejos.

A lógica da hipertelia, aplicada aos dados culturais, fala que certos processos esvaziam-se – “puro formalismo” – a partir do momento em que são explorados em excesso, como o faz a industrialização da cultura. As imagens mais aproximadas disso são as telas de Andy Warhol, que mostram Marilyns, Maos, Guevaras, Pelés como ícones vazios, imagem repetida desgastadamente pelos meios de comunicação, visto que perdem qualquer referência, qualquer historicidade, qualquer vínculo com o mundo e as coisas.

A violência profanatória reduz o sexo à pornografia, a política ao terrorismo, a arte em estetização generalizada, a guerra às imagens espetaculares de TV e vai na direção da *ideologia da transparência total* mediática: a do fim do segredo, que era fonte da paixão e do fascínio, território da literatura, do mistério e do estranho.<sup>21</sup> A profanação é a implosão do segredo de cada um, de sua própria individualidade na administração de seu prazer, de sua alegria, de seu desejo. O erotismo explícito, a sexualidade bagatelizada nas revistas femininas, o prazer tornado receita e o escancaramento do universo íntimo de cada um inviabilizam o sobrenatural, o transcendente de cada ação.

Na sociedade que nivela o vazio do presente com um passado desacreditado, vandalizado, não se pode esperar nenhum salto civilizatório. No caso brasileiro, a marca da violência profanatória, aplicada segundo nossa violência fundadora, a do arbítrio difuso e generalizado que se impõe até segunda ordem, está no processo de desmontagem das relações mínimas de civilidade.

Profana-se o legado passado com as formas de sua destruição, esquecimento, mutilação; profanam-se instituições públicas com o instituto da corrupção (que violenta a ordem instituída das prioridades, a estrutura democraticamente constituída através de vantagens e proveitos derivados de posição pública); profana-se a civilidade com o instituto das formas agressivas do relacionamento com o outro.

Em São Paulo das últimas décadas, sente-se a corrosão progressiva dos componentes de sociabilidade tradicional, em que a violência instala-se no cotidiano nas pequenas ações em que se reflete a frieza, a indiferença em relação ao outro. Os hábitos institucionais e empresariais de simplesmente não responder àqueles que fazem consulta, pedem explicações ou que apenas aguardam um sim ou um não a uma solicitação, o hábito de não informar o outro quando o compromisso não será cumprido, o simples deixar sem resposta todas as solicitações apontam para uma sociedade em que a insensibilidade mútua vira rotina.

Se, no início do século XX, por força dos processos de industrialização, urbanização e migrações internas, as

sociedades sentiram na carne a decomposição das relações comunitárias,<sup>22</sup> no final do século XX, pelo menos em São Paulo, observa-se um outro processo de decomposição das relações primárias, talvez um novo estágio do homem, como o declínio das relações de civilidade e sua substituição pela violência, como linguagem comum (senha de identificação) das interações e dos relacionamentos. Se, no primeiro caso, tinha-se a impessoalização derivada de uma sociedade “macro”, formada por milhões de seres anônimos, que pulverizava as fantasias de identidade e reconhecimento, no segundo, tem-se a precedência de uma sociedade que se desenvolveu além da impessoalidade e avançou num novo estágio: a ruptura dos códigos de urbanidade, com sua efetiva *profanação*.

### VIOLÊNCIA “SUICIDÁRIA”

Há duas maneiras de uma sociedade ser “suicidária”: conscientemente, quando fabrica as armas de sua própria autodestruição (corrida nuclear da Guerra Fria); ou pela indiferença, quando empresas e governos decidem persistir na destruição do planeta, colocando em primeiro lugar seus objetivos imediatos (de lucro, poder, monopólio, etc.), sem considerar os protestos dos demais e as responsabilidades com as futuras gerações.

A violência agregada a essa forma, em sua dimensão *hard*, é a da arrogância do poder, de sua indiferença ante à destruição. O espírito que comanda esse processo é o do niilismo suicida<sup>23</sup> e o comportamento político é o do arrivismo sem bandeira, sem ideologia, sem princípios. Não obstante, o comportamento “suicidário” não se refere apenas aos que detêm poderes especiais na sociedade (como imaginaria a concepção ingênua, para a qual o poder seria uma instituição desconectada do corpo da sociedade e que regeria sobre os demais), mas a toda a sociedade civil em todos os seus níveis de hierarquização. Ou seja, em todos os planos da sociedade realizam-se práticas de destruição da própria vida e da natureza.

Enzensberger fala dos jovens que destroem qualquer coisa que funciona<sup>24</sup> e de hospitais e equipamentos médicos que são destruídos por vândalos que, fatalmente, precisarão dos mesmos equipamentos no dia seguinte.

O plano *soft* desse vandalismo é o da ausência de imperativos morais na nova sociedade: os governos e as grandes empresas não prestam mais contas a ninguém da destruição que promovem e do mundo em frangalhos que estão deixando às futuras gerações. A era é a do descompromisso: do Estado mínimo que se ocupa apenas com ques-

tões estratégicas, tentando apenas responder às lições de casa impostas pelas agências político-financeiras internacionais; do descompromisso das empresas que hoje atuam livremente em todo o planeta e que dividem entre si o bolo da devastação.<sup>25</sup>

A cultura da violência, no Brasil, é formada pela soma de um estado genérico de decomposição do Estado burguês e dos direitos civis, decomposição inclusive de um certo pacto de civilidade, conquistado nas sociedades ocidentais através de campanhas e processos educacionais humanitários, com traços eminentemente locais de violência arraigada à cultura.

As formas expressas de violência (o que convencionalmente trata-se sob este título: violência expressa de policiais contra manifestantes, presidiários, traficantes, tortura de presos; violência ostensiva dos grupos marginais executando chacinas; violência civil em que grupos de cidadãos comuns põem fogo em ônibus, provocam distúrbios urbanos, linchamentos) não são mais contrabalançadas por um agir mais ou menos civilizado dos cidadãos entre si. Se, em outras épocas, a sociedade era violenta diante dos agressores, dos inimigos e das vítimas propiciatórias, mantinham-se, no convívio regular, instâncias de cordialidade, que formavam o *pendant* cultural. Essas instâncias de cordialidade baseavam-se em formas de solidariedade, cooperação, mutualidade derivadas de algum tipo de identificação simbólica (com uma religião, com uma política, com algum traço cultural comum).

A sociedade de fim de século transformou radicalmente esse quadro através de dois processos básicos: a introdução de sistemas eletrônicos de comunicação; e a liquidação das formas agonísticas de posicionamento dos indivíduos. Esta última foi a responsável pela desagregação cultural e ideológica das pessoas de seus territórios de referência, tornando-as, indistintamente, “átomos” de uma realidade sem ideologia, sem confronto, sem rivalidade; em uma palavra, sem estímulo.<sup>26</sup> O resultado foi o desenvolvimento de uma sociedade do desinteresse, do cinismo, da insensibilidade. Para estes, a violência passou a ser a única linguagem.

Os sistemas eletrônicos de comunicação apresentaram-se como os viabilizadores da comunicação, valor que se tornou nostálgico, perdido desde o início do processo de industrialização, urbanização e impessoalização dos grandes centros. Tornadas mais sós, as pessoas passaram a buscar relações de intimidade e proximidade no rádio, na TV, nas revistas e na literatura popular. Esses meios, entretanto, pelo seu próprio caráter, ofereciam sempre

apenas uma sensação de recuperação do liame social, nunca uma efetiva realização. Os meios eletrônicos – telefonia, comunicação à distância, mensagens e conversas eletrônicas – investem na nostalgia de uma proximidade perdida, ao proporem uma ampliação inusitada das chances de comunicação. Ora, a nova esperança do contato torna-se uma nova frustração (e ainda maior), visto que não restitui a sociabilidade perdida, mas a virtualiza no campo da fantasia e do desejo. Os novos sistemas eletrônicos de comunicação não recuperam a proximidade física, o sentir-o-outro, a presença real. Esta busca será resgatada nas torcidas organizadas de futebol, nas reações espontâneas a grupos de destruição e em todas as formas de violência reativa, processo explosivo de contra-ataque às múltiplas violências sofridas no âmbito do social.<sup>27</sup>

A realidade de fim de século torna mais evidente que antes o fantasma do “eu não sou nada”, do “eu não sou ninguém”, do “eu não tenho importância” que a sociedade o tempo todo deixa claro. A violência fundadora da sociedade brasileira – a ideologia do fazer e desfazer sem se incomodar com o direito do outro – tem origem nos preconceitos e na segregação classista e cultural passados, mas é assimilada da mesma forma pelos despossuídos com uma curiosa inversão de papéis. As violências reativas da sociedade brasileira passam a ser a única comunicação possível – porque real – entre os excluídos e aqueles que os excluem e, não importando em que escala social estejam, são sintomas de uma realidade que perdeu seu norte.

Para muitos, o caminho é retroceder a um ponto em que a comunicação se perdeu e a linguagem da violência ocupou seu lugar; para outros, a humanização das técnicas viabilizará um retorno das relações solidárias. Para nossa sociedade, com efeito, a instauração de um contrato de comunicabilidade no lugar da violência não é possível sem uma dramática inversão dos valores, quando o sublime tiver mais espaço que o produtivo.

## NOTAS

E-mail do autor: cjrmfilh@usp.br

1. Em verdade, Nietzsche não defendia a violência, mas sim a necessidade da luta, do combate, do conflito.
2. Para Freud, o homem é agressivo e mesmo cruel. A função da civilização é a de reprimir sua vontade e seu apetite de crueldade e barbárie.
3. Violência vem tanto do latim *violentia*, abuso de força, como de *violare*, transgredir o respeito devido a uma pessoa. Calcides, em *Górgias*, faz uma interessante vinculação entre o conceito grego equivalente (*hybris*: desmesura) e o desejo: o excesso não é senão outro nome para o desejo. Daí poder-se inferir que, além das definições que situam a violência como algo fisicamente agressor a uma individualidade, há um componente de prazer e de satisfação nas formas da violência, como o demonstram as práticas sadomasoquistas. Ver também, no caso bra-

sileiro, os relatos de associação entre violência e prazer em Marcondes Filho (1988).

4. Pierre Bourdieu distingue o habitus do campo social e do capital simbólico. No primeiro se constitui a cultura do indivíduo, formada pela escola e pelo meio social em que vive; lá se constituem os gostos e os diferentes estilos de vida. No campo social identifica-se a presença de “mercados” e diferentes formas de “capital”, como o econômico, o corporal, o cultural, o escolar, o social, o simbólico. É dentro do capital simbólico que as relações arbitrárias se tornam relações legitimadas.

5. “Suicídio” e não “suicida”: em português temos apenas uma forma para caracterizar aquele que voluntariamente põe fim à sua vida e aquilo que leva ou tende ao suicídio. Já os franceses têm, além do suicida, a forma “suicidário” para o segundo caso, que se refere mais a circunstâncias (“Este quarto baixo e úmido constituía uma estada suicidária”, Huysmans), àquilo que por sua psicologia parece predisposto ao suicídio (depressivo, “melancólico suicidário”), bem como àquilo que leva ao fracasso, à falência (“Empresa intelectual suicidária”) (*L’Express*, 12/02/1971).

6. “Dá-se uma forma às plantas pela cultura, aos homens, pela educação” (Rousseau, 1999).

7. Partiu-se de hipóteses geradas nos anos 60 e 70 da Teoria da Dependência, que apontam que países como o Brasil, que não passaram por movimentos sociais de envergadura, que impuseram direitos civis, direitos trabalhistas, conquistas sociais e vantagens sociais gerais do desenvolvimento e da industrialização e que se tornaram, por isso, alvo de uma exploração selvagem por parte de países da metrópole do capitalismo, possuem, via de regra, maior submissão de suas elites, uma maior debilidade das instituições e maior suscetibilidade à corrupção e à violência.

8. A corrupção no Brasil consolidou-se no instituto do “jeitinho”, que nada mais é do que o reconhecimento e a legalização (portanto, a democratização) do arbítrio e do desrespeito. Igualmente, a “Lei de Gerson” constitui, na violência fundadora brasileira, uma forma de “criticar aceitando”, exemplo do agir cínico tupiniquim inteiramente integrado à cultura nacional.

9. É redundante exemplificar porque a sociedade brasileira é violenta, em oposição a toda uma cultura positivista (hoje, pela evidência dos fatos, cada vez mais rara) que diz o contrário, visto que a violência está em toda parte e habita nosso cotidiano de forma estrutural e inerradicável. Quadrilhas organizadas, máfias de drogas, assassinatos políticos, de índios, assassinatos comuns, chacinas diárias, massacres de presidiários, de trabalhadores sem-terra, corrupções, subornos, impunidades, sonegação solta, torcidas organizadas, tribos urbanas, seqüestros generalizados e indústria do crime são somente alguns exemplos que fazem de São Paulo e do Rio de Janeiro, por exemplo, duas das cidades mais violentas e menos seguras do mundo.

10. Trata-se do “direito de encoxar” (*droit de cuissage, de culage ou de jambage*), pelo qual o senhor tinha direito de entrar com sua perna no leito da noiva na primeira noite de núpcias e, em certas localidades, de passar essa primeira noite com ela. (cf. Petit Robert)

11. A psicanálise clássica não dá nenhuma atenção especial ao fenômeno da violência. O mais próximo que existe é a agressividade, que é, naturalmente, algo muito distinto da violência: “Tendência ou conjunto de tendências que se atualizam em comportamentos reais ou fantasmáticos, estes visando prejudicar alguém, destruí-lo, constrangê-lo, humilhá-lo, etc.” (Laplanche e Pontalis, 1983:37). Porém, enquanto a agressividade é um dado da espécie, associado à natureza, a violência é tida como um fato cultural: ela é tanto mais chocante quando mais agride valores morais e éticos sancionados na cultura. Aliás, é nisso que reside sua lógica: violento é o que se impõe impunemente tirando a possibilidade de contra-reagir.

12. O juízo histórico acaba por classificar de violentas algumas ações e algumas leis da Antiguidade, que, aparentemente, na época, não portavam essa conotação. Os historiadores e alguns estudiosos sociais fazem um julgamento retrospectivo, com “efeito retroativo”, julgando, segundo os componentes de consciência dos tempos atuais, os danos supostamente sofridos pelas pessoas que tiveram que se submeter a regimes de escravidão, tortura, privação da liberdade, etc., direitos que só se tornaram lei a partir da Revolução Francesa. Não obstante, como sugerido acima, no texto, a ausência de consciência não caracteriza esses atos especificamente de “violência”, daí ser duvidoso o valor de verdade de deduções dessa natureza.

13. Não que essas formas de violência tradicional não tenham importância, mas, elas já estão desgastadas e não são mais atuais. O objetivo deste artigo é, ao contrário, apresentar as novas formas da violência e suas manifestações no atual momento.

14. Na Europa de pós-guerra, os países vencidos não promoveram uma limpeza geral dos componentes fascistas; ao contrário, reintegraram os colaboracionistas que passaram a fazer parte dos governos de reconstrução. Na Alemanha pós-1945 os comunistas voltaram a ser afastados da vida pública e os partidos conservadores que se desnazificaram passaram a compor o novo poder. Na Itália não houve exclusão dos colaboradores na Democracia Cristã e os comunistas rapidamente perderam seus postos. Nesse contexto, não é estranho que um ex-colaboracionista como o ex-secretário da ONU, Kurt Waldheim, tenha sobrevivido e alçado importantes postos na política suíça. Ver também Marcondes Filho (1982 e 1987:43-5).

15. Para Fourier, antes da civilização, houve as épocas de selvageria, patriarcado e barbárie. Outros autores falam de um período selvagem (sem governo), despótico e, por fim, capitalista (G. Deleuze).

16. Os Estados Unidos construíram uma sociedade baseada na democracia, enquanto a Europa fundamentou sua construção social a partir da república. Isso traz consequências extraordinárias. Enquanto no modelo americano prevalece o mito do “bem comum”, funcionando como compressor de todas as reivindicações individuais, na Europa prevalece o princípio do direito individual, ao qual os governos e os poderes devem, pelos menos teoricamente, se submeter. Isso influencia radicalmente a formação do pensamento dessas populações e a relação que ele tem com os direitos civis.

17. Os meios de comunicação ainda dispunham de um dispositivo de validação: o botão de ligar e desligar, assim como jornais, revistas e livros permitiam ao leitor o direito de buscar ou não aquilo que era impresso. A publicidade de rua suprime esse direito elementar ao excluir o receptor do direito de vê-la: todos somos obrigados (forçados) a ler os anúncios publicitários e a ver os telões com imagens e animação.

18. Os publicitários argumentarão que as propagandas em locais públicos sempre existiram: em ônibus, em postes, em anúncios comerciais de lojas e magazines. Com efeito, a poluição visual é uma marca do século XX, de deterioração da paisagem urbana, especialmente nos grandes centros. Ocorre que se tratava de uma veiculação em escala proporcionalmente menor, com mensagens sumárias, cujo prejuízo visual poderia ser compensado com um arejamento ambiental contrastante da arquitetura, da natureza, das praças e jardins. Hoje, além de o fechamento publicitário (a ocupação dos espaços) ser maior, a paisagem urbana se deteriorou e o homem urbano já não circula a pé (que lhe dava maior liberdade visual), mas sim no veículo, em que tem de concentrar sua atenção visual e tem menos dispersão.

19. É o conceito grego de *hybris*, como equivalente da *violentia* latina. *Hybris* é abuso de poder, profanação da natureza e transgressão de leis sagradas. É nesse sentido a frase de Calcídes, em *Górgias*, de ser o excesso apenas outro nome para o desejo.

20. “As coisas, privadas de sua finalidade ou sua referência, se redobram em uma espécie de *jeu en abyme*” (Baudrillard, 1983:49).

21. Ver também Marcondes Filho (2000c): “A paixão detém um mistério: o mistério da mulher amada, do corpo desconhecido, do prazer da descoberta, da estranheza, da alteridade. Está no território da alteridade a fonte da fascinação, dos sentimentos, o verdadeiro sistema de produção de emoções fortes, de desejos, de envolvimento pleno. Mas tudo isso desaparece com a luz, com os potentes holofotes da transparência, que deseja tudo controlar, tudo vasculhar, tudo expor.

22. Os autores do início do século XX que se caracterizaram por diagnosticar essa mudança do mundo devido à industrialização e à formação de grandes conglomerados urbanos impessoais, ruptores da sociabilidade clássica, vão desde Ferdinand Tönnies, Hans Freyer, Émile Durkheim e Max Weber até as obras filosóficas de maior envergadura, como *Ser e tempo*, de Heidegger.

23. “Nietzsche falou eloqüente e profeticamente de uma nova idade negra, que seria caracterizada pelos niilistas passivos, conduzidos pelo desespero, acima de

seus próprios instintos rotos e esfarrapados, em direção a estilos predatórios de comportamento, e pelos niilistas suicidas, que irão sempre preferir querer o nada a nada querer” (Kroker e Cook, 1988:vi).

24. “Na sala de aula os móveis são destroçados, os jardins fedem a merda e urina. Trata-se de declarações de guerra mudas e diminutas, mas percebidas pelo experiente morador da cidade. Logo revela-se o anseio por um gueto mediante sinais eloqüentes. Pneus são furados, telefones de emergência inutilizados, automóveis incendiados. Nas ações espontâneas expressa-se a raiva das coisas em bom estado, o ódio por tudo que funciona e que forma um amálgama indissolúvel com o ódio por si mesmo” (Enzensberger, 1995:37).

25. A irresponsabilidade com o lixo nuclear, com a destruição da camada de ozônio, com a produção da farinha animal contaminada, a ausência de preocupação com os transgênicos, com a destruição do ar, dos solos, dos rios e mares e tantos outros procedimentos prejudicam hoje não apenas o país de origem onde o dano foi causado, mas todo o planeta: todos os danos têm repercussão mundial, chegamos ao estágio mais perverso da aldeia global. O campo de violência “suicidária” é tão globalizado quanto toda a sociedade.

26. Sobre o fim da agonística e a “totalidade sem amanhã”, ver Marcondes Filho (2000c).

27. Oskar Negt e Alexander Kluge (1972) falavam que o que inviabilizou as políticas operárias da primeira metade do século foi a falta de uma “solidariedade sensorialmente palpável”, ou seja, a proximidade não pode ser menosprezada no relacionamento humano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. *Les stratégies fatales*. Paris, B. Grasset, 1983.
- COLETIVO NTC. *Pensar-Pulsar. Cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo, Edições NTC, 1996.
- ENZENSBERGER, H.M. *Guerra civil*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris, Hachette, 1988.
- JONAS, H. *Por une éthique du futur*. Paris, Payot et Rivage, 1998.
- KROKER, A. e COOK, D. *The Postmodern Scene*. London, MacMillan, 1988.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- MARCONDES FILHO, C. *O discurso sufocado*. São Paulo, Loyola, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Violência política*. São Paulo, Moderna, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Violência das massas no Brasil*. São Paulo, Global, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Técnica da violência/ violência da técnica”. Seminário Imagem e Violência. São Paulo, Sesc, 30/03/2000a.
- \_\_\_\_\_. “Contra a banalização da violência”. X Encontro Latino-Americano de Faculdades de Comunicação, 24/10/2000b.
- \_\_\_\_\_. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo, Hacker, 2000c.
- NEGT, O. e KLUGE, A. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972.
- ROCHA, R.M.L. de M. *Estética da violência. Por uma arqueologia dos vestígios*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1998.
- ROUSSEAU, J.-J. *Émile ou l'éducation*. Paris, Garnier, 1999.

---

# CULTURA POPULAR

## entre a tradição e a transformação

VIVIAN CATENACCI

Cientista Social, Coordenadora do Projeto Viverarte – SP

---

*Resumo:* A cultura popular analisada a partir da concepção dos folcloristas e dos membros do Centro Popular de Cultura, colocando em cena os termos tradição e transformação, considerados antagônicos por ambas as tendências e envolvidos pela questão nacional, amplamente discutida pelas Ciências Sociais durante todo o século XX.

*Palavras-chave:* cultura popular; tradição e transformação; nacionalismo.

---

A heterogeneidade é uma das características da cultura popular, muito estudada no século XX e, portanto, no interior das Ciências Sociais podem ser verificadas suas diferentes concepções.

A cultura popular, aqui será examinada sob uma abordagem multidisciplinar, focalizando aspectos que auxiliam a compreensão desse fenômeno complexo e polissêmico. O primeiro deles diz respeito à concepção de povo e de cultura popular para os folcloristas. O segundo, à análise de diferentes concepções do conceito de popular, iniciando o deslocamento do eixo da discussão para o âmbito da política. O terceiro reflete sobre o Centro Popular de Cultura, explicitando primeiramente seu surgimento e em seguida a concepção dos intelectuais “cepecistas” de cultura popular e seu papel na sociedade.

Com base nessas reflexões, estarão sendo analisados conceitos – tradição/transformação – geralmente apresentados como antagônicos, mas que vistos como complementares podem dar novas respostas a essa discussão. A questão nacional também faz parte deste artigo, uma vez que se encontra diretamente associada ao tema, tanto na concepção dos folcloristas, quanto dos intelectuais cepecistas.

### FOLCLORE: CULTURA POPULAR, TRADIÇÃO

O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 22 de

agosto de 1846 e adotado com poucas adaptações por grande parte das línguas européias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore. O termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e substituía outros que eram utilizados com o mesmo objetivo – “antigüidades populares”, “literatura popular” (Vilhena, 1997:24). Contudo, a idéia de identificar nas tradições populares uma sabedoria não era nova quando a palavra folclore foi criada.

Os intelectuais românticos valorizaram de forma positiva a cultura popular em um momento em que a representação sobre ela se intensificou – final do século XVIII e início do século XIX. Esses estudiosos, que tinham grande curiosidade com relação ao que era bizarro, dedicaram-se a esse tema e foram “responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional, [sendo] os folcloristas seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo” (Vilhena, 1997:24). Entre esses românticos estão os alemães Jacob e Wilhelm Grimm que, impulsionados em grande parte pelo interesse nas tradições populares despertado pelo movimento romântico naquele país e, como se verá a seguir, pelo contexto de grandes transformações do qual faziam parte, inauguraram uma coleta de contos pelo contato direto com os camponeses, indicando inclusive o local onde a história havia sido ouvida. Esses estudiosos alemães e o método utilizado por eles na coleta das tradi-

ções populares tiveram grande influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros.

É importante destacar, porém, o contexto no qual a palavra folclore foi gerada para podermos compreender, posteriormente, quão abrangente é essa discussão na área das Ciências Sociais no Brasil.

Como aponta Ortiz (1985), até meados do século XVII a fronteira entre cultura popular e cultura de elite não estava bem delimitada, porque a nobreza participava das crenças religiosas, das superstições e dos jogos realizados pelas camadas subalternas. É claro que o mesmo não se pode dizer com relação ao povo no universo das elites. No entanto, o que vai interessar para este artigo é que pouco a pouco começa a ocorrer o distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular, intensificando o processo de repressão da primeira sobre a última. Os motivos que contribuem para isso na Europa são, principalmente, de ordem política. A implementação de uma política de submissão das almas com base na doutrina oficial definida pela Teologia, feita por parte da Igreja – tanto católica como protestante – e o processo de centralização do Estado, ou seja, instituição de uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, podem ser identificados como os principais fatores que levaram à separação entre as duas culturas apontadas acima. Ortiz (1985) destaca ainda a crescente preocupação das autoridades com práticas que geram protestos, tumultos, como o carnaval – entre outras manifestações populares. Dessa forma, o povo entra no debate moderno e passa a interessar para legitimar a hegemonia burguesa, mas incomoda como o lugar do inculto. Teve início nesse período o processo de desencantamento do mundo, baseado em valores de universalidade e racionalidade, e valorização da cultura burguesa – moderna – em detrimento da cultura popular – tradicional.

Justamente em meados do século XIX, quando o termo folclore é criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em voltar ao passado como os românticos, pois, com base no projeto iluminista, acreditava-se que “o domínio científico da natureza permitia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. So-

mente por meio desse projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas” (Harvey, 1999:23).

Como se vê, o pensamento vigente da época estava diretamente relacionado com a crença na ciência, nas formas racionais de organização social e de produção que teriam a ordem, a disciplina, a obediência e a submissão como principais elementos; e o progresso, enquanto avanço tecnológico, como objetivo.

Nesse momento da modernidade, os limites para a expansão do capital, ou seja, para a internacionalização do capital mercadoria, do capital produtivo e por último do capital financeiro, se ampliavam cada vez mais devido, essencialmente, aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação e de transporte. A construção de estradas de ferro, a rapidez, a segurança e o conforto dos barcos a vapor aumentavam dia a dia, desde a metade do século XIX, diminuindo a distância entre os países europeus e principalmente entre os continentes. As inovações ocorridas nas comunicações, como o aperfeiçoamento do telégrafo, também foram essenciais para que essas distâncias diminuíssem, estimulando a troca de mercadorias, o deslocamento de pessoas e conseqüentemente o aumento da competitividade entre os países.

A organização da sociedade, nesse contexto, também sofria mudanças profundas, e a mais relevante para este trabalho é o crescimento das cidades em detrimento do campo. Benjamin na obra *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1995) explicita as mudanças ocorridas na postura dos indivíduos perante a novas formas de se relacionarem, já que a modernidade colocava um novo elemento que caracterizaria os relacionamentos nas grandes cidades: a impessoalidade. Nesse sentido, o autor apresenta o *flâneur*, denominado por Baudelaire “o homem das multidões” (Benjamin, 1995:45).

Visto que as transformações que ocorreram na organização social, nos modos de produção e conseqüentemente nas formas de circulação do capital nesse período, eram permeadas pelo fugidio, pelo transitório e pelo impessoal, que espaço teria a tradição neste contexto? Essa foi uma das grandes questões colocadas aos intelectuais europeus e aos brasileiros que iniciaram os estudos sobre o folclore no final do século XIX. Porém, no caso do Brasil, os intelectuais se viram diante de uma outra pergunta, diretamente ligada à questão da *identidade nacional*: “quem somos, afinal?”

Essa pergunta que percorreu todo o século XX, presente ainda no século XXI, foi enfrentada no século XIX

por intelectuais como Silvio Romero – apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros –, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães, que acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, “deseducados” e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se nesse sentido na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Silvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional.

E por que Silvio Romero teria buscado as origens especificamente brasileiras nos contos, cantos e poesias tradicionais? Segundo Brandão (1995), Silvio Romero teria sido influenciado pelos trabalhos realizados pelos irmãos Grimm, que já circulavam pelo Brasil, e pela própria definição do recém-inventado conceito ‘folclore’, que, como vimos, estava diretamente relacionado com o que era identificado como ‘literatura popular’. Já no século XIX e início do XX, podia-se encontrar uma grande quantidade de versões abasileiradas dos textos não apenas dos Grimm, mas também de Perrault e Andersen. A influência dos irmãos Grimm encontra-se visível não apenas nos trabalhos realizados por Silvio Romero (1954), Couto de Magalhães (1975) e Celso de Magalhães (1973), mas também nas obras de João Ribeiro (1969) no início do século XX.

O objetivo de Silvio Romero nos seus estudos sobre essas manifestações populares foi indicar o ‘corpo das tradições’ formado pela relação entre três raças – branca, negra e indígena –, apontar os elementos culturais específicos de cada uma delas e até que ponto esses elementos já estariam fundidos. Assim, Romero investiga quais seriam os agentes transformadores – o mestiço – e os agentes criadores da nossa cultura – as três raças, sendo a branca o principal agente criador.

Romero utiliza-se da teoria da seleção natural, elaborada por Darwin, ao afirmar que pela lei da adaptação as

raças tenderiam a modificar-se no mestiço, que tenderia a se integrar à parte, formando um novo tipo em que predominaria o branco. Nesse sentido, o futuro do Brasil pertenceria a essa raça, já que todos os primeiros tipos nacionais têm origem branca. Alguns argumentos como a extinção do tráfico negreiro, o desaparecimento dos índios, inevitável na concepção dos estudiosos deste período, e a crescente imigração européia são utilizados por Romero para legitimar essa tese de que os negros e índios estariam condenados ao desaparecimento e o mestiço seria apenas uma etapa para a constituição do branco puro como verdadeira raça brasileira. Justamente devido à fusão das raças não estar completa, não tínhamos no final do século XIX no Brasil um caráter original, um espírito próprio, que segundo o autor viria com o tempo.

Como se pode perceber, a resposta para a pergunta “o que somos” não é completamente respondida pelo nosso passado, segundo os estudos de Silvio Romero e dos demais folcloristas desse período. A resposta é remetida para um futuro no qual o branqueamento seria concretizado, formando uma civilização européia nos trópicos, na América tropical. E exatamente por acreditar não apenas na preponderância das idéias civilizatórias, mas no processo de branqueamento pela miscigenação, que esses autores percebiam a necessidade urgente de registrar as manifestações populares antes que fossem totalmente degradadas e/ou desaparecessem. Por fim, a grande contribuição dos primeiros estudos sobre o folclore foi ter tornado visível a questão do popular no Brasil, apesar de terem se limitado ao registro dos fatos folclóricos e/ou à sua utilização estética.

No entanto, no decorrer do século XX, outros trabalhos foram realizados respondendo a essa questão de forma diferente dos primeiros folcloristas brasileiros, ampliando a discussão sobre o folclore. Uma das tendências que orientaram a preocupação desses estudiosos via a necessidade de transformar o folclore em uma disciplina científica autônoma, com campo e métodos próprios de investigação,<sup>1</sup> que teria como objetivo reconstruir e explicar as manifestações folclóricas, registrando-as e classificando-as. Desse modo, porém, eles acabavam deslocando essas manifestações do contexto histórico-social em que eram concebidas e no qual se manifestavam, contendo então uma rede de significados.

A outra tendência, na qual Florestan Fernandes (1958) se inclui, trabalha o folclore como um recurso das Ciências Sociais para entender e explicar a realidade, ou seja, as manifestações tradicionais. Longe de ser uma discipli-

na autônoma ou apenas um recurso literário, é um fato histórico-social e como tal deve ser trabalhado cientificamente, mas por meio de ciências como a Antropologia, a Etnologia, a Sociologia. Esses intelectuais apontam, ainda, algumas questões relacionadas à definição feita pelos folcloristas de cultura popular, qual seja o saber tradicional das classes subalternas. Uma delas diz respeito ao fato de que, ao definir cultura popular dessa forma, correlaciona-se esse saber tradicional à dimensão de atraso, de retardatário. Legitima-se, assim, a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade: de um lado, uma elite – que promoveria o progresso – e de outro, o povo – representando a permanência das formas culturais.

### POPULAR: TRADIÇÃO, POPULARIDADE, POVO

Vários autores refletem de forma bastante crítica sobre as concepções e os estudos relativos ao conceito de *popular*, realizados durante o século XX.

Canclini (1989), por exemplo, destaca a importância da desconstrução do *popular* para posteriormente reconstruir este conceito. Contudo, essa reconstrução não deve se dar apenas pelo prisma de uma das disciplinas das Ciências Sociais, mas sim pelo trabalho em conjunto de todas elas.

Como se viu, o popular está inserido no processo constitutivo da modernidade, abarcando as seguintes contradições (Canclini, 1989:206):

MODERNO	=	CULTO	=	HEGEMÔNICO
⇓		⇓		⇓
TRADICIONAL	=	POPULAR	=	SUBALTERNO

Esse autor explora tais contradições, afirmando que a história do popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. Por conseguinte, na maioria dos estudos feitos sobre a cultura, o avanço é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos, já que no tradicional estão arraigados os setores populares. Foi essa a postura assumida pelos iluministas, que viam os processos culturais restritos às elites; pelos românticos que exaltavam os sentimentos e as formas populares de expressá-los, utilizando de forma lírica as tradições populares; e pelos positivistas, que procuravam situar o folclore no espírito científico. E precisamente esse um dos pontos da crítica que se faz a esses intelectuais, por estudiosos que se in-

cluem na terceira tendência apresentada acima. Hoje, porém, existe uma propensão para o tradicionalismo em amplas camadas hegemônicas, que pode se combinar com o moderno desde que a exaltação da tradição se limite à cultura e que a modernização se perpetue, nos âmbitos social e econômico. Nesse sentido, de certa forma a dicotomia colocada por Canclini (1989) permanece.

A proposta de desconstrução do conceito popular passa, segundo o autor, pela necessidade de desfazer as operações científicas e políticas que levaram à *cena popular*: o folclore, as indústrias culturais, o populismo político.

Em todas essas operações, Canclini destaca que o popular é algo construído, mais que preexistente. Hoje, o popular na América Latina não é o mesmo quando apresentado pelos folcloristas e antropólogos nos museus, nos anos 20 e 30; pelos comunicólogos nos meios massivos, desde os anos 50; ou pelos políticos, para o Estado ou partidos e movimentos de oposição, desde os anos 70.

Para esse autor, a crise atual da investigação do *popular* se dá devido à forma pela qual os paradigmas são construídos nas Ciências Sociais. Segundo ele, essa construção é feita de forma desconectada, e essa cisão que condiciona as divisões interdisciplinares é a mesma que confronta *tradição e modernidade*.

Tal confronto fica bastante claro na análise da concepção de popular para os folcloristas. O autor confirma o que foi colocado anteriormente ao apontar que os estudos realizados no século XIX tinham como aspecto positivo a visibilidade da questão do popular e como aspecto negativo a utilização de métodos que não foram guiados por uma delimitação do objeto de estudo, mas por interesses ideológicos e políticos.

“O *folk* é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (Canclini, 1989:211).

Portanto, o popular, olhando pelo prisma do folclore, é o que se refere à tradição, o depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças

exteriores da modernidade. Nesse sentido, os folcloristas dão poucas explicações sobre o popular, não sendo capazes de reformular seu objeto de estudo de acordo com o desenvolvimento de sociedades em que os fenômenos culturais poucas vezes têm as características que o folclore define e valoriza.

As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente e são vistas pelos folcloristas como ameaça às tradições populares. A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares – mito, folhetim, festa, humor, superstição – incorporando-as à cultura hegemônica, assume um papel de concorrente do folclore. O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular.

Por conseguinte, o populismo – operação política que também coloca em cena o popular – utiliza a cultura para edificar o poder. Um projeto populista, ao mesmo tempo, deixa de lado a exaltação da tradição, selecionando do tradicional o que é compatível com o desenvolvimento contemporâneo, e reverte a tendência de fazer do povo um mero espectador, criando situações nas quais ele atue, participe – eventos cívicos como desfiles ou manifestações de protesto, por exemplo. Em um governo populista, os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado ou por um líder carismático – como no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas –, acabam por legitimar a ordem administrada por este último e, ao mesmo tempo, concedem aos setores populares a confiança de participar de um sistema que os inclui e reconhece. O popular, nesse sentido, é visto por essa forma de governo como simplesmente povo.

Retomando idéias anteriores, são várias as formas pelas quais o *popular* é apresentado: para os folcloristas se refere à tradição; para a indústria cultural, à popularidade e para o populismo, ao povo. Contudo, apesar de cada uma dessas tendências reivindicar uma concepção de popular, todas contribuem para o processo de fazer o povo falar ao

coletar narrações, incluir entrevistas de rua em programas de rádio e televisão, compartilhar com o povo os palcos do poder. Essa reivindicação de popular gerou também outros movimentos construídos pelas próprias camadas populares – sindicatos, partidos políticos, movimentos de minorias, educativos, etc. – e movimentos identificados por Canclini como populismo de esquerda ou populismo alternativo, caso do Centro Popular de Cultura – CPC.

Para esse movimento, a concepção de cultura popular estava diretamente relacionada com a questão da participação popular, como no populismo de direita, mas não uma participação que objetivasse a ordem, a manutenção do poder; pelo contrário, o objetivo maior da cultura popular, identificada por eles como revolucionária, era a transformação da sociedade. Nesse sentido, o CPC rompe a identidade “forjada” entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como manifestações culturais tradicionais, a noção de cultura popular é definida pelo Centro Popular de Cultura em termos exclusivos de transformação (Ortiz, 1986).

### CPC: CULTURA POPULAR, TRANSFORMAÇÃO

A conjuntura brasileira na passagem dos anos 50/60, especialmente os primeiros anos desta última década, é marcada por uma grande agitação política e cultural. Sendo assim, para compreendermos as mudanças que ocorrem nesse período no enfoque da cultura popular, é necessário situá-las como parte de um processo mais amplo de transformações econômicas, sociais e políticas do país.

O Brasil havia passado pela ditadura varguista e pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, cujo *slogan* era “avançar cinquenta anos em cinco”, período em que as bases econômica e social da sociedade haviam evoluído rapidamente. As novidades introduzidas, como a industrialização com a participação de multinacionais, incentivada por uma política de abertura ao capital estrangeiro, e a inauguração de Brasília, davam aos artistas e intelectuais da época a idéia de que estavam vivendo um momento de ruptura histórica.

No entanto, no momento seguinte (governo Jânio Quadros – João Goulart), o Brasil encontra sérias dificuldades para manter o ritmo de crescimento econômico do período anterior. Enfrentou-se a renúncia de Jânio Quadros e a tentativa de golpe – “adiada” para abril de 1964 –, quando seu vice João Goulart, membro de uma chapa apoiada pela esquerda, teve dificuldades em assumir o poder.

Nesse momento, começa a haver uma crescente desagregação das alianças que até então mantinham os esquemas tradicionais de manipulação populista, abrindo espaço para a reivindicação da esquerda – especificamente do PCB – de uma coerência política por parte do governo. Vivia-se um momento de muita efervescência, de perspectiva de grandes mudanças. A expectativa de reformas de base no governo Goulart; as desapropriações para a reforma agrária no governo Brizola, no Rio Grande do Sul; o crescimento das ligas camponesas e dos conflitos travados entre posseiros e latifundiários no nordeste do país; e, no âmbito internacional, a Revolução Cubana, apresentavam-se como indicativos de um processo revolucionário. Acreditava-se que pela ação política, pela militância partidária, transformações importantes ocorreriam na sociedade em um prazo relativamente curto.

Desse modo, temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo, que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades e suas organizações nacional (UNE), estadual (UEE) e local (CA), nos sindicatos – bastante fortalecidos nesse momento – e nos partidos de esquerda, ganham importância e marcam profundamente as manifestações artísticas desse período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida, por exemplo, na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e dirigiram o Centro Popular de Cultura.

O CPC surge em 1961 como produto e, ao mesmo tempo, como tentativa de responder, através da arte, às questões colocadas por esse contexto. Esse movimento artístico surgiu como dissidência do grupo paulista “Arena”, na medida em que alguns dos seus membros, muito preocupados com a produção de uma dramaturgia crítica da realidade social brasileira, destacavam a necessidade de maior aproximação entre os artistas e o povo. Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Chico de Assis estavam entre os artistas que juntamente com Carlos Estevam Martins – um dos principais teóricos desse movimento e autor do Anteprojeto do Manifesto do CPC – organizaram o Centro Popular de Cultura, com sede no auditório localizado no prédio da UNE, no Rio de Janeiro.

A grande preocupação dos cepecistas era a construção de uma cultura nacional popular que visasse à transformação de toda a sociedade brasileira.

Antes de entrar especificamente na discussão sobre a concepção de arte/cultura popular para o CPC, vale des-

taçar qual seria a sua concepção de povo. Os artistas e intelectuais cepecistas entendiam “povo” como a camada subalterna da sociedade, a classe trabalhadora, a classe revolucionária, responsável pela transformação da sociedade, pela insurreição do novo. O povo, porém, não tinha segundo eles consciência dessa sua missão, de seu papel na sociedade, e cabia aos intelectuais e artistas do CPC despertá-los para essa consciência. E, apesar de se referirem ao povo sempre na terceira pessoa e de não pertencerem efetivamente à classe trabalhadora, os membros do CPC se consideravam povo na medida em que haviam adotado de forma consciente a ideologia revolucionária.

A arte era o que dava base à ação política do CPC, era o seu instrumento de articulação, de comunicação com o povo. Qualquer outro tipo de arte – desvinculada da militância política e, conseqüentemente, da realidade social – era rejeitada como arte alienada e alienante. Nesse sentido, para o CPC, arte e política se misturam, sendo a primeira um recurso para a última. Era justamente pelo atrelamento entre arte e política que esses artistas e intelectuais buscavam construir o que denominavam de verdadeira arte ou cultura popular: a cultura popular revolucionária. Era popular por ser uma cultura dirigida ao povo e revolucionária por ter como objetivo a transformação da sociedade (Barcellos, 1994:217).

A fim de possibilitar maior compreensão sobre a arte ou cultura revolucionária, Carlos Estevam Martins (Hollanda, 1981) apresenta as diferenças existentes entre a arte cepecista, a arte do povo e a arte popular. A primeira é, segundo ele, própria das comunidades rurais, arcaicas, atrasadas, em que o artista não se distingue do povo e se limita, devido à simplicidade da sua arte a ordenar os fatos do cotidiano, da realidade arcaica do qual faz parte. A arte do povo é “[...] tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”<sup>2</sup> (Hollanda, 1981:130).

A arte popular, porém, é própria dos centros urbanos, industrializados, e elaborada por artistas pertencentes a classes sociais distintas do seu público. Para Martins, essa arte “consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente (...)” (Hollanda, 1981:130).

Já a arte popular revolucionária parte da essência do povo, que só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta com a realidade social desse povo, a de classe destituída do poder de dirigir a sociedade sustentada por sua força de trabalho. Assim, a arte cepecista pretende ser popular pois se identifica com os objetivos do povo e se une a ele na luta pela direção da sociedade.

Por essas definições, porém, os integrantes do CPC acabam negando a validade das manifestações populares e mantêm o preconceito em relação à cultura popular ao aproximá-la da “falsa cultura”, entrando, por conseguinte, num processo de alienação que eles tanto combateram (Ortiz, 1986).

No que se refere à produção artística, os artistas do CPC, ao buscarem um outro público (o povo), criaram uma nova concepção de texto, de cena, de produção, de interpretação, produzindo várias peças teatrais como *Eles não usam black-tie*, *O auto dos 99%* e *A vez da recusa*, por exemplo, apresentadas em portas de fábricas, favelas e sindicatos; o filme *Cinco vezes favela*; a coleção de livros *Cadernos do povo* e a série *Violão de rua*, entre outros.

O CPC foi, sem dúvida, um exemplo de movimento de politização da arte, identificada como cultura popular, e serviu de fundamento para um projeto político revolucionário.

## CONCLUSÃO

A questão da cultura popular foi apresentada muito recentemente pelos romancistas e folcloristas. No entanto, as obras produzidas para discutir ou reivindicar uma determinada concepção desse tema são inúmeras e diversificadas. Neste artigo, foram apresentadas duas concepções, salientando o contexto histórico, social, político e econômico no qual cada uma delas foi construída. Buscou-se, ao apresentá-las dessa forma, destacar que o modo pelo qual se entende, se define *cultura popular*, é ao mesmo tempo produto de um contexto determinado e de um diálogo sobre as questões colocadas por ele. Foram expostas, portanto, as formas com as quais os folcloristas e os membros do movimento artístico cepecista lidaram e responderam às indagações colocadas por seu tempo sobre o “povo brasileiro”.

Tanto a concepção dos primeiros folcloristas brasileiros – representados por Silvio Romero – como a dos cepecistas faziam parte de um movimento político de cunho nacionalista e ambas estavam inseridas em um momento de grandes mudanças no cenário brasileiro. Nas

palavras de Romero, o final do século XIX era “[...] o momento decisivo da nossa história: o ponto culminante; a fase da preparação do pensamento autônomo e da emancipação política” (Romero, 1959:14). Alguns problemas apresentados como capitais precisariam ser enfrentados naquele momento: “[...] pela face política, o federalismo, a república e organização municipal; pela face econômica, o velho e temeroso problema da emancipação dos escravos esta[va] substituído por três outros: o aproveitamento da força produtora do proletariado, a organização do trabalho em geral, a boa distribuição da propriedade territorial; pelo lado social, a colonização estrangeira, grande naturalização, reforma do ensino teórico e técnico” (Romero, 1959:28); e pelo lado cultural – pode-se acrescentar – o programa de branqueamento, no qual era depositada a esperança de que um dia o Brasil poderia dar certo. Era nesse contexto e no interior desse programa que as discussões a respeito do popular e o registro das manifestações populares se realizavam com o intuito de, posteriormente, aproveitar os aspectos positivos, os principais elementos, os saberes de cada uma das culturas – naquele momento denominadas como raças – que formariam o que se poderia chamar de brasilidade. Num período posterior, a preocupação sobre os avanços da modernidade alertou os folcloristas sobre a necessidade da criação de um método de registro e de análise das tradições populares, ou seja, a necessidade de transformar o folclore em Ciência: ‘Folclore’.

O povo aparece, nesse sentido, como detentor de um saber denominado saber tradicional, que guardaria as especificidades nacionais, os elementos que compunham a identidade nacional. Não se falava, porém, entre os folcloristas da primeira e da segunda tendência sobre a necessidade de preservar, manter as condições materiais e ‘espirituais’ de existência do próprio povo, produtor do que eles denominavam tradicional. Mas o que interessava a esses estudiosos era, antes de mais nada, o produto, mesmo desligado do contexto no qual havia sido criado e do sentido da sua criação. Contudo, as manifestações populares são ‘elevadas’ ao nível de um saber, inferior talvez, mas um saber que merece estudo, investigação.

Os cepecistas, que também reivindicavam para si uma determinada concepção de cultura popular – a única verdadeira –, estavam inseridos, como os folcloristas, em um momento de grandes turbulências no cenário nacional. Entretanto, o que motivava, envolvia e dava sentido a essas transformações e, conseqüentemente, à concepção de povo e de cultura popular criada pelos membros do CPC, era

muito diferente do que envolvia os folcloristas do século XIX e de meados do século passado.

O Brasil, no momento da criação do CPC, era um país em processo de modernização; no entanto, o capitalismo já estava constituído – ao contrário do contexto descrito por Romero. Era um momento bastante crítico não só com relação ao âmbito econômico, mas também à esfera social e à política. Para citar Carlos Estevam Martins, “ao mesmo tempo em que havia um reconhecimento dos problemas do país, vivia-se uma esperança, quase que fundada numa certeza, de que o futuro ia ser melhor mediante a ação e mobilização”<sup>23</sup> (Barcellos, 1994:72).

Podemos observar nessa fala de Carlos Estevam uma grande diferença entre o contexto no qual movimento folclorista e o movimento do CPC estavam inseridos. Enquanto os folcloristas viviam em um momento de transformações na conjuntura social, econômica e política vistas como inevitáveis, e a única possibilidade de salvar as manifestações seria registrá-las o mais rápido possível, os artistas e intelectuais do CPC viviam em um momento histórico não apenas nacional mas internacional – Revolução Cubana – no qual se acreditava que a mobilização política podia transformar e dar novos rumos – mais justos, igualitários – à sociedade brasileira. Porém, para eles – baseados na teoria marxista – essa transformação só seria possível se as classes subalternas, os trabalhadores, tomassem consciência do seu papel no processo revolucionário.

Portanto, da mesma forma que para os folcloristas, povo é a camada subalterna da sociedade. Mas, em vez de possuir um saber, para os cepecistas o povo é detentor de um poder, uma força revolucionária que tem como missão transformar a sociedade. Como se vê, para esses intelectuais o povo tem o compromisso de trazer o novo e para isso, deve ser ‘desalienado’, por meio do que os cepecistas apontam como a verdadeira cultura popular: a revolucionária.

Ao colocar essas duas concepções de cultura popular – dos folcloristas e cepecistas – frente a frente, expõe-se também a contradição *tradição X transformação*, muito presente nos diversos embates travados sobre esse tema. Estudos mais recentes que abordam a questão da cultura popular apontam, entretanto, novas respostas para esse confronto, afirmando que é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessa-

riamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade (Canclini, 1989:239).

#### NOTAS

E-mail da autora: viverarte@aol.com

1. Esta tendência tinha como principal representante Amadeu Amaral, autor de *Tradições populares* (1948).
2. Trecho do Anteprojeto do Manifesto do CPC elaborado por Carlos Estevam Martins, primeiro presidente deste movimento.
3. Este depoimento foi dado por Carlos Estevam Martins em uma entrevista realizada pela pesquisadora Jalusa Barcellos (1994).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. *Tradições populares*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.
- AYALA, M. e AYALA, M.I. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo, Ática, 1987.
- BARCELLOS, J. *CPC da UNE: Uma história de paixão e consciência*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas, v.3).
- BRANDÃO, A. *A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo, Ibrasa, 1995.
- CAMACHO, T. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (A cultura popular no ABC paulista no início dos anos sessenta: O CPC da UNE, o Teatro de Arena e o Partido Comunista na Cidade Operária)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais da PUC, 1987.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1989.
- FERNANDES, F. *A etnologia e a sociologia no Brasil*. São Paulo, Anhembi, 1958.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 8ª ed. São Paulo, Edições Loyola, 1999.
- HOBSBAWM, E. *The age of empire – 1875-1914*. Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1987.
- HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- MAGALHÃES, C. de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973.
- MAGALHÃES, C. de. *O selvagem*. 1ª ed. Belo Horizonte, USP/Itaiaia, 1975.
- ORTIZ, R. *Cultura popular – Românticos e folcloristas*. São Paulo, PUC-SP, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- RIBEIRO, J. *O folclore*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1969.
- ROMERO, N. *Silvio Romero: trechos escolhidos por Nelson Romero*. Rio de Janeiro, Agir, 1959.
- ROMERO, S. *Folclore brasileiro – Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1954.
- VILHENA, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

---

# CULTURAS EM TRANSFORMAÇÃO

## os índios e a civilização

CLARICE COHN

*Doutoranda do Departamento de Antropologia da USP, bolsista do CNPq*

---

*Resumo:* A partir da experiência de um grupo indígena brasileiro, este artigo realiza uma reflexão sobre as transformações culturais e o perigo de perda cultural e de identidade. Para isso, retomam-se os conceitos de cultura e civilização tais como concebidos e pela antropologia e no senso comum, contrapondo-os às noções indígenas de cultura e tradição, com o objetivo de entender como elas lidam com a permanência e a mudança cultural.

*Palavras-chave:* cultura; etnicidade; índios no Brasil; identidade; história indígena.

---

*Mas não vejo como a humanidade  
poderia viver sem diversidade interna.*

Lévi-Strauss<sup>1</sup>

Muito se comenta, e se lamenta, que os índios estão perdendo sua cultura. Um índio calçado e vestido com calça jeans, falando português, utilizando gravadores e vídeos ou morando em uma favela em São Paulo aparece aos olhos do público como menos índio. Eles deveriam seguir suas tradições, se diz. E nós deveríamos deixá-los em paz, devolvê-los ao isolamento, para que possam seguir seus caminhos.

É claro que devemos muito aos nossos índios, e precisamos deixá-los em paz. A questão é como fazer isso. Certamente não é devolvendo-os a um isolamento que nunca conheceram, pois nós somos apenas mais um dos outros povos com que cada povo indígena manteve contato ao longo da história, seja através de trocas amistosas, seja de forma bélica. Por outro lado, não somos “apenas” mais um povo; nossa tecnologia nos faz especialmente perigosos e, ao longo desses 500 anos, a história não tem sido fácil para os índios, que tiveram que lutar para sobreviver a epidemias, guerras, escravidão, aldeamentos e esforços de integração à população nacional – e foram poucos os que conseguiram. Como, então, sem isolá-los, mantendo-os em uma redoma de vidro, podemos contribuir para sua sobrevivência física e cultural?

A questão da sobrevivência física impõe iniciativas objetivas: atendimento médico; garantia de território; punições a práticas de genocídio. Já a sobrevivência cultural apresenta problemas de outro tipo, sendo que o primeiro é defini-la. Para tanto, propõe-se, nesse artigo, fazer uma reflexão do que se entende por “cultura” e “tradição” e, portanto, por sobrevivência cultural, contrapondo essas concepções aos modos como algumas etnias indígenas as entendem e utilizam, em especial os Xikrin, grupo Kayapó que vive no Pará.

### A IDÉIA DA CULTURA

O conceito de cultura tem uma longa história e sua origem é anterior ao esforço da antropologia de estudar e compreender povos com costumes e modos de vida diferentes. Como mostra Elias (1990), *cultura* e *civilização* são conceitos que surgem na Europa e que, já de início, ganham significados diversos entre as várias populações nacionais nascentes. Grosso modo, porém, esses termos parecem conotar a unidade ocidental e as diferenças internas a ela: se civilização é um resultado final de um processo que culmina no Ocidente, cultura designa as particularidades das populações ocidentais – os modos franceses, ingleses, alemães.

Na antropologia evolucionista de fins do século XIX, uma história comum a todos os povos culminaria na civi-

lização ocidental, ápice da evolução, e as diferenças culturais ficavam subordinadas a uma concepção de estágios, ou estados, que deveriam ser ultrapassados. Funda-se então a missão civilizatória ocidental. Com a crítica aos evolucionistas e a admissão da relatividade cultural, a antropologia norte-americana, de um lado, e a inglesa, de outro, recusam o que foi chamado de pseudo-história ou história conjectural e buscam entender a diferença cultural. Está em jogo, aqui, uma oposição entre diferença e desigualdade.

Na antropologia americana, cultura passa a ser definida como um conjunto de traços que podem ser perdidos ou tomados de empréstimo de populações vizinhas, enquanto a antropologia britânica a pensa como um sistema de partes articuladas entre si, cuja lógica própria deve ser entendida. Porém, essa visão de “traços culturais” que podem ser perdidos acaba por levar à noção de aculturação, ou seja, de um processo regressivo de perda cultural, a que os povos nativos (não-ocidentais, “primitivos”) de todo o mundo estariam especialmente sujeitos. Passa-se, então, a se preocupar com o desaparecimento da diversidade cultural.

As discussões a respeito da etnicidade reviram essa definição reificadora da cultura, como traços ou elementos que podem ser perdidos, e focaram as *fronteiras* que delimitam uma cultura (Barth, 1969). Nessa acepção, o que define uma cultura não são seus traços constitutivos, mas sim o estabelecimento da fronteira entre um e outro, o que é feito pela atribuição da diferença, pelos traços diacríticos (Carneiro da Cunha, 1986). Assim, o que importa não é a manutenção dos traços em si, mas da diferença que origina a identidade e que é estabelecida contextualmente por meio de traços maleáveis e flexíveis. A cultura não deve se manter em uma suposta integridade; o que deve ser preservada é sua diferenciação em relação às outras, são as fronteiras, e essas são traçadas por elementos que têm origem cultural, mas são escolhidos em contexto.

Mais do que isso, as culturas foram percebidas em suas transformações. Todas as culturas estão na história, o que diverge entre elas é o modo como lidam com a história com que se defrontam e se transformam (Sahlins, 1991). Portanto, a mudança cultural deixa de ser percebida como um fantasma que assombra os nativos do mundo todo e passa a ser entendida como um meio de reprodução social que é pautada também pela história.

A figura do índio no Brasil e o espaço que ele ocupa na sociedade brasileira têm sido concebidos também de modo mutante. Em um primeiro momento, pensa-se o índio como parte da *formação* da sociedade brasileira, tratando-o, como importante, no passado, para a constitui-

ção da singularidade nacional; o foco está, assim, no índio como nosso antepassado, nas heranças que deles recebemos, seja genética, seja cultural, seja na importância que ele teve para a adaptação do colonizador europeu ao novo meio.<sup>2</sup> Esse foco tem suas raízes na teoria de Freyre, mas foi Darcy Ribeiro quem primeiro elegeu o índio como o principal personagem de sua teoria sobre o Brasil.

Sendo, não por acaso, Darcy Ribeiro também um indigenista ligado ao SPI (Serviço de Proteção ao Índio, o poder tutelar à época, posteriormente substituído pela atual Funai), seus trabalhos mostravam a preocupação com o *destino* das populações indígenas, com sua aculturação e integração à sociedade nacional. Baseada em uma teoria que considerava a cultura composta por traços que poderiam ser perdidos, essa corrente denunciava e buscava investigar a assimilação do índio e sua transformação em trabalhador rural, no “índio destruído”, no dizer de Ribeiro, que seria reduzido à massa disforme de campesinato.

O conceito de fricção interétnica, cunhado e utilizado por Roberto Cardoso de Oliveira (1962 e 1964), começou a problematizar essas assunções, mas foi a geração seguinte que partiu da idéia de que as culturas indígenas não se perdem e que as sociedades indígenas atuam sempre na re-constituição de uma identidade diferenciada. De fato, essa percepção foi possibilitada, ou enfatizada, por mudanças históricas recentes, especialmente os novos direitos estabelecidos pela Constituição de 1988 – entre eles, os direitos a terras e à diferença cultural (Marés, 1992) –, pelo grande crescimento populacional indígena comprovado pelas estatísticas, que inclui também a emergência de etnias tidas como desaparecidas, e, finalmente pelo fortalecimento do movimento indígena, que cria uma identidade comum, de “índios” (em contraposição aos “brancos” e negros) aos diversos grupos etnicamente diferenciados (Ricardo, 1995). A idéia da “sociodiversidade nativa” fala de uma nova valorização do índio como parte integrante da nação em sua especificidade, sendo que o reaparecimento de grupos tidos como extintos e assimilados leva à percepção de mecanismos de re-construção de identidade étnica por eles engendrados.

## TRADIÇÃO CULTURAL

A percepção das dinâmicas sociais e culturais exige que se atente não apenas às tradições, como também à inovação; não se nega, assim, a reprodução social, mas amplia-se a noção de reprodução social, de modo que inclua a possibilidade de mudança. Desse modo, vai-se além da

proposição de que estas sociedades têm, em todos os seus aspectos, como objetivo único a perpetuação estanque. Vários antropólogos têm se dedicado à reflexão de como essas modificações se efetuem e efetivam. Como demonstração e ilustração dessa mudança permanente das tradições culturais, citam-se dois exemplos retirados de análises antropológicas de realidades bastante diversas: a região das Guianas e a Nova Guiné.

No primeiro caso, discute-se o uso social da história para a criação e reprodução da identidade entre os Saramaka do Suriname, sociedade constituída por escravos fugidos. Richard Price aborda o aprendizado sobre o “passado signficante”, o *First Time*, que se refere aos antepassados à época de origem da sociedade, fonte da identidade coletiva. Se há nos Saramaka o que Price chama de uma “clara opção cultural” pela ênfase nas situações específicas, formais, de transmissão como fonte do conhecimento, existe, no entanto, uma ênfase em outro sentido, o da *fragmentação deliberada* dessa transmissão, baseada na expectativa de que cada homem adulto forme seu próprio conhecimento sobre o *First Time* ao longo da vida. Assim, a transmissão deste conhecimento não se limita a uma fonte única, mas é concebida como um processo que se inicia, para cada indivíduo, com o relato fragmentário<sup>3</sup> por um parente mais velho, tendo continuidade ao longo de sua vida, agora desvinculada de um parente e de uma situação formal. Tratando-se de um conhecimento essencial para fornecer sentido ao presente, o autor demonstra que a fragmentação na transmissão pode ser uma estratégia para reprodução e permanência desse saber, gerando conhecimentos muito individualizados.

Estudando em outra região do globo, Frederik Barth recusa a noção de que a cultura é um todo homogêneo e compartilhado, ao analisar as variações locais da tradição cosmológica das Montanhas Ok da Nova Guiné. Estas variações são explicadas através da análise da situação específica em que ocorrem, ou seja, da realização, regular mas com longos intervalos e em templos espacialmente dispersos, de rituais de iniciação. Relacionados a uma cosmologia que deve ser mantida em segredo e comunicada apenas em ocasiões especiais, cuja simbologia é construída por analogias e metáforas (o que gera ambigüidade de significados, além de um leque de significados possíveis), os conhecimentos necessários para a realização dos rituais são armazenados por um restrito número de pessoas durante esses intervalos.

Essas poucas pessoas constituem-se em guardiões, em nome da comunidade, desse conhecimento que é valori-

zado socialmente, e a cada novo ritual são responsáveis por sua *recriação*; trata-se de indivíduos que têm autoridade para fazer modificações no seio da tradição a cada nova realização do ritual. Barth enfatiza que a concepção nativa é a de que cada ritual é feito a partir das lembranças dos anteriores por esses indivíduos. O autor reconhece na complementaridade dos processos de subjetivação (durante o intervalo de realização dos rituais) e de reobjetivação (a cada nova realização) a emergência da criatividade individual que, ao se acumular no tempo, gera as variações que podem ser observadas em cada “subtradição”. Essa recriação individual, porém, não deve ser levada ao pé da letra, pois toda representação individual refere-se à simbologia coletiva e, portanto, a cosmologia Ok só pode ser entendida como sendo produzida e reproduzida através de processos que são sociais e coletivos.

Se Price apresenta uma situação em que a reprodução social pressupõe a fragmentação na transmissão da tradição, Barth sugere que a homogeneização gerada por cada ritual de iniciação é apenas parte de um processo, que tem sua continuidade no alargamento que cada indivíduo pode realizar, ou não, do conhecimento adquirido naquele momento. Portanto, não se pode supor que a cultura é um todo compartilhado e o que se transmite através das gerações não se constitui em totalidades. A tradição não é um *corpus* fechado que persiste no tempo. O processo de transmissão de uma tradição diz respeito a uma reprodução social que convive com a mudança, a variação inerente ao ato de repetição (Detienne, 1985:53-4). Como lembra Jack Goody (1987:X), em sociedades orais, o que é falado *continua* mais que *perdura*.

## OS XIKRIN E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS

Ao lado de uma prática própria de transmissão de conhecimentos, os Xikrin têm uma noção diversa da nossa do que vem a ser transmissão, aprendizado e conhecimento. Do mesmo modo, o significado, para eles, de tradição e de *sua* cultura encontra uma formulação cultural específica. A discussão, nesse item, baseia-se em pesquisa sobre infância e aprendizado entre os Xikrin do Bacajá,<sup>4</sup> além de informações fornecidas por outros estudiosos dos Kayapó, no sentido de verificar como eles entendem a permanência e a mudança cultural.

Para os Xikrin, o aprendizado é realizado por meio do olho e do ouvido, ambos órgãos que devem ser desenvolvidos, fortalecidos, como dizem, nos indivíduos para que se

tornem capazes de aprender. Enquanto estes órgãos estão ainda “fracos”, nas crianças, permite-se uma livre observação de todas as esferas da sociabilidade, mas não se exige a plena compreensão. Quando são fortalecidos, na idade madura, as pessoas são consideradas capazes de aprender, devendo saber agir corretamente e deter conhecimentos.

O aprendizado é referido por termos que designam tanto as habilidades de ver (*omunh*) e ouvir (*mari*), como de entender, compreender e saber. Se estas últimas habilidades estão contidas tanto na visão quanto na audição, esta última engloba a primeira, pois é condição necessária à compreensão: para os Xikrin, não basta ver algo para aprender a fazê-lo, mas deve-se efetivamente compreender o que está sendo feito, e isso se faz pelo ouvido, algo como prestar atenção, “parar para pensar”. Portanto, não se distingue coisas que se aprende olhando e coisas que se aprende ouvindo, sendo que tudo, mesmo aquilo que se vê (a confecção de um objeto, por exemplo, não é ensinada verbalmente, nem mesmo por uma explicação verbal do que está sendo feito, mas é aprendida por uma observação respeitosamente silenciosa), deve ser entendido e compreendido, habilidade que se relaciona ao ouvido.

Esta habilidade pode ser posta em prática e acionada pelos indivíduos em qualquer momento. Isso quer dizer que qualquer evento apresenta uma possibilidade de aprendizado e os Xikrin não determinam situações e contextos específicos para isso. Não há, entre eles, situações formais de ensino e transmissão. Existem, certamente, algumas mais formalizadas, como nas falas em que os velhos exortam os jovens a agir do modo definido pela sociabilidade xikrin e relatam conhecimentos, e outras que se voltam especialmente aos jovens solteiros, que, até se casarem, moram na casa central onde se reúnem os homens, conformando um grupo coeso e definido. Porém, a ênfase cultural, para parafrasear Price, está na iniciativa pessoal e na prática de pedir (*kukia*) a alguém que reconhecidamente detenha um conhecimento para ensiná-lo. Esse pedido não é restrito a algumas esferas de relações sociais, exigindo-se apenas que o pedido seja endereçado de modo correto, o que às vezes determina que se recorra a um intermediário.<sup>5</sup>

Portanto, configura-se entre os Xikrin uma situação em que a distribuição dos conhecimentos não é determinada por regras formais de transmissão e por espaços e ocasiões de ensino, mas sim pela iniciativa dos indivíduos. Há pessoas reconhecidas por habilidades ou por deter conhecimentos específicos, mas essa qualidade não é transmissível; ao contrário, ela depende da disposição do outro de aprender e de sua iniciativa, seja apenas de “sentar

ao lado”, seja, mais de pedir que lhe seja ensinado. E o que será ensinado, nesses casos, jamais será uma totalidade cultural. Do mesmo modo, essa totalidade não necessita ser pressuposta para ser segmentada e distribuída socialmente, mas se faz e refaz a cada geração.

No entanto, os Xikrin preocupam-se muito com a perpetuação de sua cultura e com a continuidade de sua transmissão. Alguns conhecimentos devem ser aprendidos e passados adiante (*iukre iaren*, continuar a contar, no sentido de contar para a próxima geração), o que eles chamam de *kukradjà*.

As referências a esse conceito na literatura antropológica sobre os Kayapó e os Xikrin são muitas e sua variabilidade de interpretações mostra a abrangência do termo. Por exemplo, Lea (1986:64-5) o define como “um conceito abstrato, mas fundamental na língua Kayapó (...) tem conotações de singular ou de plural, e pode ser traduzido de várias maneiras, dependendo do contexto. Uma glosa possível seria ‘uma parte do todo’, ou ‘as partes constitutivas da totalidade’, seja esta um corpo orgânico (composto de cabeça, tronco e os membros) ou um *corpus* de conhecimento ou tradições”.

A autora menciona, ainda, a tradução, feita por eles, como “cultura” e seu uso como designando a cultura Kayapó e remetendo à identidade desse grupo. Fisher (1991:313-15) estabelece também uma analogia entre esse termo e cultura, traduzindo-o por “pieces stuff”, algo feito de partes. Em outro texto, afirma: “a qualidade de ser Kayapó, no entanto, não se liga ao que é fisicamente compartilhado, mas à posse, ‘dentro da cabeça’, de um conhecimento específico de tradições culturais. O mais autêntico desses conhecimentos (*kukradjà*) é centrado em códigos de conduta e em regras de saúde, abrangendo também conhecimento cerimonial, mitologia, etc.” (Fisher, 1996:3-4, tradução de Clarice Cohn).

Embora Vidal (1977) não realize uma discussão do termo, oferece explicações em notas de rodapé quando os relatos míticos que reproduz em seu anexo o trazem. Assim, em um relato, traduz *m-kukrodjà-tum* como “os velhos que possuem o conhecimento que nos deram de presente” e *kukradjà* como “conhecimento; propriedade desse conhecimento” (Vidal, 1977:205, notas 1 e 3); em outro, *kukradjà* é traduzido como “um privilégio herdado de um *ingêt* (avô ou irmão da mãe)” (Vidal, 1977:231, nota 2).<sup>6</sup> Existem, portanto, duas acepções para o termo: a referência a conhecimentos e à identidade étnica; e a denominação de prerrogativas rituais que têm uma regra definida de transmissão. Vejamos o uso que os Xikrin do Bacajá

fazem desses termos e o que se pode aprender sobre suas expectativas de uma sobrevivência cultural.

Eles referem-se à sua identidade cultural como *me kukradjà*, em oposição aos não-kayapó, em geral, e aos brancos, em particular, que têm *kuben nhõ kukradjà* (não-kayapó/possessivo/“cultura”).<sup>7</sup> A cultura dos brancos engloba não só seus conhecimentos específicos, mas também suas produções:<sup>8</sup> avião, roupa, miçangas, etc. Nesse contexto, *me kukradjà* se amplia para denotar tudo o que é específico de uma identidade étnica Kayapó. *Me kukradjà tum* ganha a conotação do que os Kayapó têm desde sempre, do que é dos antigos, e refere-se a mitos, música e a tudo o que é idealmente transmitido através das gerações. Para eles, *kukradjà* nomeia também os bens transmitidos por uma *kwatwy* ou um *ngêt*, sendo substituído, às vezes, por *kukrex*.

*Kukradjà*, portanto, define, para os Xikrin do Bacajá, tanto um conhecimento coletivo, compartilhado, como o que é segmentado por natureza, ou seja, as prerrogativas rituais, transmitidas individualmente. Seria, ainda, uma aproximação do que chamamos de “tradição cultural”, ou seja, tudo o que deve ser transmitido pelas gerações (o que é enfatizado pela necessidade da continuidade da transmissão), mas também para além do que poderia ser caracterizado como traços culturais, *diacríticos*, o que lhes é específico, o que os diferencia dos outros grupos étnicos, em geral, e dos “brancos”, em particular.

No entanto, nenhum desses aparentes conjuntos se constitui em totalidades prévias e fechadas. A passagem efetuada pelos Xikrin para a cultura se deu nos tempos míticos, no qual a aquisição de bens culturais pertencentes a esferas (atualmente) externas ao social permitiu a conformação do *socius* e das diferentes categorias que o constitui, apropriando-se do fogo que era da onça, ou os adornos plumários das penas de um gavião canibal.<sup>9</sup> No entanto, o sistema social assim formado não é fechado; ao contrário, ele mantém uma abertura para o exterior que realimenta continuamente as diferenças (sejam voltadas para o exterior, de uma identidade coletiva – de humanidade e etnicidade –, sejam as internas, prerrogativas de certas categorias de pessoas) que o conformam, dando continuidade ao processo de sua interiorização iniciado nos tempos míticos.

As relações com outros seres que compõem o cosmos xikrin, sejam eles animais, sobrenaturais ou humanos-outras, permitem a incorporação contínua de elementos do exterior.<sup>10</sup> Como os Kayapó-Mekrangoti apresentados por Verswijver (1992), os Xikrin sempre fizeram da guerra uma fonte de recursos simbólicos e/ou materiais. Fazendo a guerra com outras populações indígenas ou com os

“brancos”, apropriavam-se de sementes para diversificar suas roças, ornamentos, roupas, alimentos industrializados, cachorros para a caça. Raptavam também mulheres e crianças, que recebiam um marido ou pais adotivos na aldeia e ensinavam aos Xikrin seus cantos, danças, rituais. Utilizavam as roupas que pilhavam suas prerrogativas, transmitidas para seus *tabdjuo*, e as ostentavam com orgulho nos rituais – às vezes, bonés sujos e velhos ou camisas que parecem destoar do quadro formado pela população entretida nos rituais são preciosos bens simbólicos e, longe de serem a prova da desintegração social ou cultural, constituem, ao contrário, prova de sua vivacidade, de sua constituição contínua.

Hoje, oficialmente contactados pela Funai (desde a década de 50, em um longo processo de aproximação e distanciamento), os Xikrin foram, para utilizar o jargão oficial, “pacificados” e não fazem mais a guerra. Porém, seus contatos amistosos permanecem e aqueles com quem guerreavam tornaram-se, ao menos em certos contextos, “índios como nós”. Assim, uma rede ampliada de trocas permite que os Xikrin dêem seguimento ao seu processo de apropriação de bens do exterior, em suas viagens para as cidades ou para outras aldeias, por intermédio das fitas de gravadores e de vídeos que registram rituais praticados por outros índios, ao receberem visitantes, e pelas suas relações, mais ou menos bem-sucedidas, com as diversas categorias de “brancos” com que se defrontam.

Portanto, assim como ao matar o gavião mitológico que lhes forneceu, pelas penas que lhes eram tiradas do corpo, os adornos plumários – preciosa prerrogativa ritual –, os Xikrin permanecem retirando do seu cosmos, agora ampliado por uma nova categoria de seres, os “brancos”, elementos que são incorporados como conhecimentos, prerrogativas, *kukradjà*. Sua tradição permanece sendo remodelada, mutante, e sua identidade vai sendo redefinida por coisas que incorporam, dentre outros, de nós.

## CONCLUSÃO

Os Xikrin não são os únicos a nos fazer rever os conceitos de tradição e sobrevivência cultural; pelo contrário, de um modo ou de outro, essa é uma realidade presente para todos os povos indígenas. Para dar apenas dois exemplos, citam-se os Xavante e os Waiãpi. Os primeiros são índios também de língua Jê, habitantes do cerrado, e atualmente envolvidos em parcerias as mais diversas: com biólogos e botânicos, colaborando para a formulação de planos de desenvolvimento sustentável que combinam os dois modos de

conhecimento do que chamamos de natureza; com videastas e programadores, registrando rituais que são vistos por eles, mas principalmente utilizados na divulgação de “sua cultura” para os “brancos”, e criando páginas na internet; gravando discos com a banda Sepultura; fazendo apresentações de rituais nas grandes cidades (Graham, 2001). Os Xavante têm conseguido ganhar visibilidade na mídia, a partir da combinação de uma ênfase na tradição e inovações na divulgação e na colaboração com profissionais das mais diversas áreas. Ou seja, a inovação na comunicação com o exterior e nas relações interétnicas é utilizada para mostrar sua indianidade por meio da divulgação de sua tradição e cultura mantidas – ou melhor, divulgadas como mantidas, perpetuadas, em resposta à expectativa de imutabilidade que descobriram nos brancos.

Outra etnia indígena que permite repensar a perda cultural são os Waiãpi, povo tupi da Amazônia. Para eles, as noções de tradição cultural e civilização são articuladas nas relações entre grupos locais distintos. Os Waiãpi re-encontram-se após quatro décadas separados pela fronteira nacional Brasil/Guiana Francesa, sem estabelecer contato. As políticas indigenistas distintas dos governos francês e brasileiro conformam as relações que cada um dos grupos locais Waiãpi estabelecem com as respectivas sociedades nacionais vivendo uma política integracionista, a fração guianense é percebida como “*mais civilizada*” e mais rica, por ser detentora de maior número de bens industrializados. Já os Waiãpi brasileiros, lutando por sua autodeterminação, são tidos como “guardiões da tradição”. Desse modo, atualmente os Waiãpi se concebem como complementares e desiguais, uns como tendo perdido a cultura e se “*civilizado*”, outros como a “*preservado*”. Nessa reformulação das diferenças, vantagens e desvantagens de ambas as condições se manifestam e a relação assimétrica que se impõe deve ser entendida como uma balança que ora pende para um lado, ora para outro: “tanto civilização como cultura figuravam nessa intriga intercomunitária como signos de prestígio, ora representados em seu aspecto material (bens), ora em seus aspectos imateriais (conhecimentos)” (Sztutman, 2000:243), grifos no original). Portanto, os encontros desses grupos locais colocam um jogo uma relação de troca com uma dupla assimetria. Uns, da Guiana Francesa, estão em vantagem na troca de bens valorizados, os provenientes da sociedade industrial, enquanto outros, os brasileiros, são percebidos como detentores da cultura que teria sido perdida pelos que se “civilizaram”.<sup>11</sup> Mais ricos ou mais pobres em bens materiais ou cultura, cada um dos grupos locais entra na troca inter-

comunitária com um fator de prestígio, sendo que a assimetria inicial se anula. Esse jogo complexo faz deste caso um exemplo de como a preservação ou a “perda” cultural pode ser apropriada pelos índios e instituir uma nova modalidade de troca, ela mesma culturalmente determinada.

Poder-se-ia lembrar ainda da “explosão étnica” que se vivencia atualmente no Brasil. Populações e indivíduos que negavam sua identidade indígena, se vêem em um contexto modificado, em que ser índio não é mais uma vergonha ou mesmo um perigo, a partir principalmente da Constituição de 1988, e voltam a articular sua “indianidade”. O que interessa aqui é o modo como essa articulação é feita, ou seja, recuperando-se, ou mesmo construindo-se, *signos* de identidade indígena reconhecidos pela sociedade nacional. Embora a identidade étnica esteja juridicamente definida a partir do conceito de auto-identificação e adscrição, essas populações se apercebem por meio da expectativa da população brasileira de que os índios *pareçam* índios e, assim, se pintam, fazem para si cocares (diante falta de penas de arara, com penas de aves criadas) e utilizam tangas. Apropriam-se, portanto, do estereótipo que nossa sociedade criou para os índios.<sup>12</sup>

Sahlins (1997b:26), comentando as estratégias recentes dos Kayapó-Gorotire a partir das análises de Terence Turner, ressalta: “Os Kayapó não recusam a história: eles se propõem a responder por ela; pretendem orquestrá-la segundo a lógica de seus próprios esquemas. (...) na luta contra o Leviatã moderno, *a continuidade das culturas indígenas consiste nos modos específicos pelas quais elas se transformam*” (grifos no original).

Para retomar a pergunta formulada no começo desse artigo, parece que resta apenas a saída de deixá-los em paz para seguirem seu próprio caminho, ou seja, assumi-los como sujeitos de sua própria história, capazes de conduzir e negociar suas mudanças. Pode-se, isso sim, serem criadas melhores condições para que eles façam sua história, para o que a Consituição de 1988 contribui de modo valioso. Porém, não somos nós quem deve decidir qual a “cultura” que eles devem seguir, e muito menos como irão manter suas tradições. Afinal, parafraseando Goody, as culturas continuam mais que perduram.

#### NOTAS

1. In: *Mito e significado*. Lisboa, Edições 70, p.33-5.

2. Essa imagem do índio é forte no “senso comum”. Para vê-lo, basta pesquisar livros didáticos sobre a história do Brasil, os quais, com algumas honrosas exce-

ções, ainda apresentam o índio como parte de um passado e suas contribuições para a formação da nação.

3. No caso dos relatos, a fragmentação é determinada em grande parte pela atribuição de perigos sobre-humanos que podem ser gerados no momento do relato; o medo é, porém, balanceado pela necessidade de que o conhecimento não se perca, e o resultado é uma “narrativa parcial dirigida a parentes selecionados” (Price, 1983:22); a fragmentação do conhecimento e de sua transmissão é mais ampla, porém, e abrange a formação individual do *corpus* aprendido.

4. Os Xikrin são um subgrupo Kayapó e pertencem ao tronco lingüístico Jê. Eles se dividem em quatro aldeias, duas na reserva indígena do Cateté, no sul do Pará, e duas mais ao norte, no sudoeste do Pará, na Terra Indígena Trincheira-Bacajá, ambas à margem do Rio Bacajá, afluente do Xingu. A pesquisa, com financiamento da Fapesp e do CNPq, foi realizada na aldeia do Bacajá, cuja população é de cerca de 400 pessoas (Cohn, 2000).

5. Quando, por exemplo, há restrições sociais a que se fale com a pessoa. Cita-se o exemplo de um rapaz que desejava aprender algo que sabia ser dominado por um velho a quem chamava de “sogro” (era pai classificatório de sua mulher). Assim, pediu a um jovem com quem podia falar livremente e que, por sua vez, tinha liberdade de se dirigir ao velho, que fizesse o pedido e os acompanhasse à floresta para intermediar o ensino.

6. Refere-se às prerrogativas rituais, constituídas de cantos, danças, ornamentos rituais, participação em determinados rituais, que seguem uma regra de transmissão – das categorias de *ngêt* (avô ou tio materno, reais ou classificatórios) ou *kwatwy* (avô ou tia paterna, reais ou classificatórios) para o termo recíproco, *tabdjuo*. Ressalte-se, que essa linha de transmissão de prerrogativas não tem reflexos na transmissão formal de conhecimentos a elas referentes, e que os conhecimentos rituais são adquiridos quando se participa ou assiste um ritual. Em outros subgrupos Kayapó, as prerrogativas herdadas são denominadas *nekrex* (Lea, 1986; Turner, 1993); entre os Xikrin, este termo denomina, especificamente, alguns cocares, e *kukradjá* abrange também as prerrogativas individuais (Cohn, 2000).

7. Assim como a fala (língua), Kayapó é denominada *me kaben*, em oposição ao português, *kuben kaben*. *Kaben* refere-se à fala, e o termo *kuben* denota, contextualizadamente, os brancos ou índios de outras etnias (Cohn, 2001).

8. Note-se que o mito de *Wak me kaprà*, do qual se pode encontrar uma versão em Vidal (1977:265), narra como um ancestral sabia fazer aviões, miçangas, armas de fogo, etc., e acaba por se tornar branco; ver também Gordon (no prelo).

9. Para o debate sobre as relações com o exterior estabelecidas pelas sociedades indígenas e sua determinação do *socius*, ver Overing (1983-1984), Menget (1985) e Viveiros de Castro (1993).

10. Para uma análise do cosmos xikrin e da criação dos adornos plumários, ver Giannini (1991).

11. É interessante notar, ainda, que os grupos locais da Guiana Francesa, tidos como os que se civilizaram, são simultaneamente concebidos como tendo mantido o xamanismo (Sztutman, 2000:229-231).

12. Isso pode ser visto muito claramente nas recuperações étnicas dos índios do Nordeste; ver Oliveira Filho (1999). Sahlins (1997a, 1997b) denomina essa estratégia de “culturalismo”. Por ela, os índios reificam a cultura, invertendo o percurso da disciplina antropológica: quando esta percebe que as culturas não são traços objetiváveis, mas estão em constante mutação, mesmo que estruturalmente dirigida, eles se apropriam de traços tidos como indígenas para seu reconhecimento étnico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTH, F. *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*. Boston, Little, Brown and Company, 1969.

\_\_\_\_\_. *Cosmologies in the making: a generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. “Estudo de áreas de fricção interétnica no Brasil”. *América Latina*, ano V, n.3, 1962.

\_\_\_\_\_. *O índio e o mundo dos brancos*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

CARNEIRO DA CUNHA, M. “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível”. *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1986.

COHN, C. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. “Índios missionários: cultos protestantes entre os Xikrin do Bacajá”. *Revista Campos* 1. Curitiba, UFPR, Departamento de Antropologia, 2001.

\_\_\_\_\_. “A experiência da infância e o aprendizado entre os Xikrin”. In: LOPES DA SILVA, A. e PEREIRA, N. (orgs.). *Antropologia da criança*. São Paulo, Global/Mari, no prelo.

DETIENNE, M. “Por la boca y por el oído”. *La invención de la mitología*. Barcelona, Ediciones Peninsula, 1985.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, v.1, Jorge Zahar Editor, 1990.

FISHER, W.H. *Dualism and its Discontents: social organization and village fissioning among the Xikrin-Kayapo of Central Brazil*. Dissertation to the Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1991, mimeo.

\_\_\_\_\_. “Kayapo leaders, public associations, and the ethnophysiology of age and gender”, paper apresentado ao simpósio “Amazonia and Melanesia: Gender and Anthropological Comparison”, 1996, mimeo.

GRAHAM, L.R. “Os Xavante na cena pública”. In: RICARDO, C.A. (org.). *Povos indígenas no Brasil, 1996-2000*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2000.

GIANNINI, I.V. *A ave resgatada: “a impossibilidade da leveza do ser”*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.

GOODY, J. “Prefácio”. In: BARTH, F. *Cosmologies in the making: a generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

GORDON, C. “Nossas utopias não são as deles: os Mebengokre (Kayapó) e o mundo dos brancos”. *Sexta-Feira. Antropologia, Arte, Humanidade*, n.6, no prelo.

LEA, V. *Nomes e Nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. Tese de Doutorado. Museu Nacional – UFRJ, 1986, mimeo.

MARÊS, C.F. “O direito envergonhado: o direito e os índios no Brasil”. In: GRUPIONI, L.D.B. (org.). *Índios no Brasil*. São Paulo, SMC, 1992.

MENGET, P. “Présentation” e “Jalons pour une étude comparative”. In: MENGET, P. (org.). *Guerre, sociétés et vision du monde dans les basses terres de l’Amérique du Sud*. *Journal de la Société des Americanistes*, LXXI, 1985.

OLIVEIRA FILHO, J.P. de (org.). *A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 1999.

OVERING, J. “Elementary structures os reciprocity: a comparative note on Guianese, Central Brazilian, and North-West Amazon socio-political thought”. *Antropologica*, 59-62, 1983-1984.

PRICE, R. *First time: the historical vision of an afro-american people*. The John Hopkins University Press, 1983.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Petrópolis, Vozes, 1977.

RICARDO, C.A. “Os índios e a sociodiversidade nativa contemporânea no Brasil”. In: LOPES DA SILVA, A. e GRUPIONI, L.D.B. (orgs.). *A temática indígena na escola*. Brasília, MEC/Mari/Unesco, 1995.

SAHLINS, M. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana – Estudos de Antropologia Social, Museu Nacional*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, UFRJ, 1997a.

\_\_\_\_\_. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II)”. *Mana – Estudos de Antropologia Social, Museu Nacional*. Rio de Janeiro, v.3, n.2, UFRJ, 1997b.

SZTUTMAN, R. *Caxiri, a celebração da alteridade: ritual e comunicação na Amazônia indígena*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.

TURNER, T. “De cosmologia a História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó”. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. e CARNEIRO DA CUNHA, M. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo, NHII/USP-Fapesp, 1993.

VELHO, G. e VIVEIROS DE CASTRO, E. “O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas”. *Artefato*, ano 1, n.1, 1978.

VERSWIJVER, G. *The club-fighters of the Amazon. Warfare among the Kayapo Indians of Central Brazil*. Gent, Rijkuniversiteit, 1992.

VIDAL, L. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. São Paulo, Hucitec, 1977.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico”. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. e CARNEIRO DA CUNHA, M. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo, NHII/USP-Fapesp, 1993.

---

# NOVAS FRONTEIRAS E NOVOS PACTOS PARA O PATRIMÔNIO CULTURAL

CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS

*Arquiteta e Urbanista. Consultora para o Guia Cultural realizado pela Fundação Seade,  
Coordenadora do Núcleo de Arquitetura do Centro Cultural São Paulo*

---

*Resumo:* A abertura conceitual e a crescente abrangência da definição de cultura e patrimônio cultural não foram acompanhadas, no Brasil, por uma reflexão sobre as formas de proteção e de gestão do patrimônio. As conseqüências – além da destruição e da amnésia – são a incompreensão sobre o papel dos órgãos de preservação oficiais e a dificuldade de cidades e grupos de indivíduos em identificar e proteger seu patrimônio. Discutir historicamente esse processo e situá-lo no âmbito da globalização aponta para a importância crescente da afirmação das diferentes personalidades culturais do país e da continuidade de seus valores.

*Palavras-chave:* patrimônio cultural; diversidade; preservação.

---

*O Tejo é mais belo do que o rio que corre pela minha aldeia,  
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia  
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.*

Fernando Pessoa

A palavra patrimônio está historicamente associada ou à noção do sagrado, ou à noção de herança, de memória do indivíduo, de bens de família. A idéia de um patrimônio comum a um grupo social, definidor de sua identidade e enquanto tal merecedor de proteção, nasce no final do século XVIII, com a visão moderna de história e de cidade (Babelon e Chastel, 1994).

Se esse patrimônio, que é de todos, deve ser preservado, é preciso estabelecer seus limites físicos e conceituais, as regras e as leis para que isto aconteça: “foi a idéia de nação que veio garantir o estatuto ideológico (do patrimônio), e foi o Estado nacional que veio assegurar, através de práticas específicas, a sua preservação (...). A noção de patrimônio se inseriu no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional, e passou a servir ao processo de consolidação dos estados-nação modernos” (Fonseca, 1997:54-59).

No Brasil, a promulgação do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e instituiu o instrumento do tombamento. A inscrição, em um dos quatro livros do tomo, de bens móveis ou imóveis cuja conservação é de

interesse público impede legalmente que eles sejam destruídos ou mutilados. O ato do tombamento, prerrogativa do poder Executivo, não implica desapropriação e nem determina o uso, tratando-se sim de “uma fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público relativamente à preservação de valores culturais” (Fonseca, 1997:115).

Entretanto, o tombamento é apenas uma das formas legais de preservação, que incluem toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória ou valores culturais (Castro, 1991:5-8; Souza Filho, 1997). Hoje, um dos maiores desafios à gestão do patrimônio cultural é definir conceitual e legalmente novas formas de acatamento compatíveis com sua abrangência, cada vez maior, e com o exercício dos direitos culturais do cidadão, reconhecidos no texto da Constituição de 1988, particularmente no artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional (...)” e no artigo 216: “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acatamento e preservação”.

Durante praticamente um século de trabalho e discussões no âmbito internacional, e 64 anos no Brasil, o caráter simbólico do patrimônio vem sendo ampliado. O patrimônio foi deixando de ser simplesmente herdado para

ser estudado, discutido, compartilhado e até reivindicado. Ultrapassam-se a monumentalidade, a excepcionalidade e mesmo a materialidade como parâmetros de proteção, para abranger o vernacular, o cotidiano, a imaterialidade, porém, sem abrir mão de continuar contemplando a preservação dos objetos de arte e monumentos eleitos ao longo de tantos anos de trabalho como merecedores da especial proteção. Passa-se a valorizar não somente os vestígios de um passado distante, mas também a contemporaneidade, os processos, a produção. Nesse contexto, por exemplo, não mais apenas os conjuntos urbanos homogêneos, representativos de um determinado período histórico, passaram a ser merecedores de proteção ou atenção oficial. O patrimônio cultural, considerado em toda a amplitude e complexidade, começa a se impor como um dos principais componentes no processo de planejamento e ordenação da dinâmica de crescimento das cidades e como um dos itens estratégicos na afirmação de identidades de grupos e comunidades, transcendendo a idéia fundadora da nacionalidade em um contexto de globalização (Fonseca, 1997:72-79).

O órgão público federal ao qual cabe, desde a promulgação do Decreto-Lei nº 25, a competência legal da proteção no Brasil, bem como o trabalho técnico de inventário de conhecimento, o estabelecimento de critérios e a execução de obras de restauração, é o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan, a mais antiga entidade oficial de preservação de bens culturais na América Latina (MEC, 1980:25). A gestão do patrimônio tombado e a execução das políticas culturais foram delegadas, a partir da criação do Instituto, a representações regionais coordenadas por uma direção central. Desde a sua criação, portanto, o Iphan organizou-se de forma *desconcentrada*, na tentativa de melhor atender às diferentes regiões nas suas especificidades e na variedade das manifestações culturais.

Em 1970, por iniciativa do então Ministério da Educação e Cultura, foi realizado um encontro de secretários de Estados e Municípios para o estudo da complementação das medidas necessárias à defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a oficialização de um movimento em direção à *descentralização*. Na ocasião foi assinado o Compromisso de Brasília, que, por um lado, apoiou a política de proteção dos monumentos encaminhada pelo órgão federal e, por outro, reconheceu “a inadiável necessidade de ação supletiva dos estados e municípios à atuação federal no que se refere à proteção dos bens culturais de valor nacional” e que “aos Estados e Municípios

também compete, com a orientação técnica do Iphan, a proteção dos bens culturais de valor regional”, recomendando a criação de órgãos estaduais e municipais adequados à proteção, sempre articulados com o Iphan, procurando uniformidade da legislação (MEC, 1980:139-142). A Constituição de 1988 veio finalmente afirmar no seu artigo 30: “Compete aos municípios promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual”.

Essa iniciativa, tal como foi proposta há 30 anos, tinha um caráter de abertura conceitual em direção à abrangência na abordagem do patrimônio cultural e não de *desresponsabilização* da União em relação à sua atribuição legal de proteger o patrimônio nacional. Ao se falar de “ação supletiva” e de “articulação” com o órgão existente encarregado da gestão do patrimônio, anunciavam-se, por um lado, novas alianças e, por outro, “lealdades divididas” (Arantes, 1996:11) na construção de um novo equilíbrio entre o nacional e o local. As condições para viabilizar esse plano eram não só a reforma e a modernização administrativa, mas também a continuidade e o aprimoramento de um sistema de trabalho que priorizava a produção de conhecimento, bem como a seriedade e a autonomia na condução das questões técnicas. As dificuldades para dar seqüência a esse sistema comprometeram ou adiaram o estabelecimento dos novos órgãos de preservação, levando o Iphan a um lento processo de desarticulação e desmonte, até condená-lo à sua limitada condição burocrática atual. Tratava-se, naquele momento, antes de tudo, de formação de quadros, da produção e descentralização de conhecimento.

A abrangência conceitual na abordagem do patrimônio cultural está relacionada com a retomada da própria definição antropológica da cultura como “tudo o que caracteriza uma população humana” ou como “o conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social” (Santos, 1999), ou ainda como “todo conhecimento que uma sociedade tem de si mesma, sobre outras sociedades, sobre o meio material em que vive e sobre sua própria existência” (Bosi, 1993), inclusive as formas de expressão simbólica desse conhecimento através das idéias, da construção de objetos e das práticas rituais e artísticas. Apesar de todas as discussões teóricas conduzidas em âmbito internacional, somente em 1982 a Unesco conseguiu chegar a um acordo sobre a necessidade de uma definição mais abrangente para a cultura, que passa desde então a ser referência: “conjunto de características distintas, espirituais e materiais, intelectuais e afetivas, que ca-

racterizam uma sociedade ou um grupo social (...) engloba, além das artes e letras, os modos de viver, os direitos fundamentais dos seres humanos, os sistemas de valor, as tradições e as crenças” (Unesco, 2000).<sup>1</sup>

No Estado de São Paulo, desde 1968, já funcionava o Condephaat – Conselho do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – um dos primeiros órgãos de preservação estadual. Contou com o apoio técnico e político da diretoria do Iphan em São Paulo que, desde a sua criação, passou a orientar o trabalho do Instituto de forma complementar à ação da instância estadual de preservação. Um exemplo significativo é o fato de o Iphan não ter tombado nenhum centro histórico no Estado de São Paulo, situação única no Brasil, considerando, teoricamente, que essa proteção poderia ser mais eficiente se conduzida pelo órgão estadual, mais próximo do município para efetivar parcerias e gerir o patrimônio protegido das cidades.

Hoje, municípios paulistas como Santos, Campinas, São José dos Campos, entre outros, já contam com seus conselhos municipais de patrimônio e respectivas legislações de proteção. Porém, na maior parte das cidades, a questão do patrimônio cultural não foi compreendida, aceita e nem priorizada. Dentre os 644 municípios do Estado de São Paulo – excetuando-se a capital, que conta com um Departamento de Patrimônio Histórico e com o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, Conpresp –, apenas 72 possuem bens tombados pelo próprio município, somando-se 341 itens de tombamento (Fundação Seade e Secretaria de Estado da Cultura, Temático II, 2001:500). Ausente da maioria das políticas públicas de planejamento físico-territorial e dos planos de gestão municipal, o patrimônio foi sendo tratado como questão de responsabilidade do Estado ou da União, divorciado do planejamento das cidades, visto apenas sob o enfoque do desenvolvimento econômico ou simplesmente ignorado. A descontinuidade administrativa dos municípios, a inexistência de políticas culturais locais, a falta de investimento na formação de técnicos na área, a suscetibilidade às pressões de grupos da comunidade, o forte jogo de interesses imobiliários, a aceitação generalizada de uma noção de progresso e desenvolvimento associada à verticalização e a instauração de processos de renovação contínua das cidades sobre elas mesmas são fatores que podem esclarecer o fato de as cidades do interior do Estado de São Paulo estarem cumprindo o mesmo destino da capital, já identificado por Claude Levi-Strauss em 1953: cidades que

passam do frescor à decrepitude sem conseguirem ser antigas (Levi-Strauss, 1985).

Para compreender esse processo, deve-se levar em conta a inexistência de um pensamento urbano no âmbito dos órgãos de preservação, mesmo que estes tenham se ocupado do tombamento e da gestão de núcleos urbanos desde 1938 e que sempre tenham considerado o monumento tombado inserido em uma área envoltória maior, protegida como ambiência (Sant’anna, 1995). Por outro lado, existe a predominância de uma concepção de planejamento urbano que raciocina essencialmente em termos da economicidade dos espaços, priorizando fluxos de tráfego, adensamento de tecidos, aproveitamento racional da infra-estrutura urbana, e que renega a um plano secundário os componentes históricos e estéticos do urbanismo ou mesmo nega sua inclusão entre os valores urbanos a serem considerados (Argan, 1992). Esses dois fatores concorrentes foram suficientes para que as cidades deixassem de ser vistas como uma questão cultural e passassem a ser parte de um fenômeno que, apesar de não ser só brasileiro, aqui conheceu sérias dimensões, sendo definido por Argan (1992) como a “rejeição da história pelo pragmatismo”.

A negação da história e da memória em favor de uma suposta modernidade condenou irremediavelmente as malhas urbanas tradicionais, as construções históricas oficiais, os marcos e as referências das cidades, os conjuntos singelos de casario, a arquitetura vernacular e a arquitetura modernista, os bairros e as sedes rurais, as capelas, os chafarizes, os sítios arqueológicos, as paisagens, as estações de estrada de ferro, os cinemas, as praças e, com eles, (contando com o crescimento dos meios de comunicação de massa) as festas, as tradições, enfim, a alma das comunidades. Se é verdade que a cidade não é feita de pedras, mas sim de homens (Marcilio Ficino apud Argan, 1992:223), também é verdade que as lembranças se apóiam nas pedras da cidade (Bosi, 1979), e não é por outra razão que os homens, ao longo dos séculos, têm lhes atribuído valor e trabalhado para que permaneçam (ou desapareçam) enquanto expressões da memória coletiva, de uma identidade compartilhada.

Tratar a cidade como um tecido vivo, como um organismo histórico em desenvolvimento, como queria Argan (1992), significa promover ações de aproximação em relação à sua história e à sua vocação, elaborar inventários locais do patrimônio de interesse histórico, artístico, arqueológico e paisagístico que possam orientar as políticas urbanas e territoriais e fazer leituras sistemáticas dos espa-

ços e qualificar esses espaços através do desenho. Sempre tendo como perspectiva: explicitar e valorizar o enraizamento das comunidades; evitar a descontinuidade dos tecidos; manter a lógica de formação e de inserção em um território e promover o crescimento equilibrado. Em outras palavras: sempre defendendo a qualidade de vida.

Hoje, numa tentativa extrema para recuperar seu patrimônio cultural destruído, um atrativo a mais para a promissora indústria do turismo, alguns municípios ensaiam a construção de simulacros da própria história e da própria identidade perdidas. Multiplicam-se processos de ressemantização de estruturas vazias com os novos ícones da florescente indústria de cultura de massa, bem como a construção de cenários às vezes até animados com personagens, mas isolados de qualquer contaminação com a realidade, espaços esvaziados de vida e conteúdo cultural que, no máximo, poderiam ser identificados como parques temáticos, todos iguais entre si. A justificativa é sempre a “criação de empregos”, quando deveria ser o exercício pleno da cidadania, ou a “abertura para o mercado”, quando deveria ser a abertura para a sociedade. Alguns exemplos, entre tantos outros, poderiam ser citados, como o projeto da prefeitura de São Vicente, em andamento, de construir a vila do século XVI, primeira cidade do Brasil, da qual não existe vestígio físico ou documental, cenário imaginário animado por personagens a caráter. Ou a proposta surgida em Bertioga, descartada em seguida, de construir uma “paraty” ao lado do Forte São João, monumento do século XVII tombado pelo Iphan e pelo Condephaat. Um dos episódios recentes mais significativos desse interesse pela identidade cultural dos municípios foi a disputa entre as cidades de Capivari e Rafard como berço da artista plástica Tarsila do Amaral: a fazenda São Bernardo, em cuja antiga sede do século XIX nasceu a artista, ficou fora dos limites de Capivari com a emancipação de Rafard (*Folha de S.Paulo*, 05/06/2000).

Porém, também existem cidades que tentam elaborar inventários de perdas e inventários de ganhos, recuperar documentos e testemunhos, reunir acervos, redescobrir “saberes e fazeres” tradicionais desvalorizados e silenciados durante anos, estabelecer novos pactos para enfrentar os desafios da relativização ou da porosidade das fronteiras. Estes municípios procuram apoio de instituições e profissionais especializados para garantir a intervenção do ponto de vista técnico e conceitual e da comunidade que dá sentido a este trabalho, criando diretrizes para um crescimento mais harmônico, na perspectiva de um desenvolvimento sustentável.

Na área de meio ambiente, é consenso que um desenvolvimento sustentável é aquele que responde às exigências do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras de atender às próprias necessidades. Porém, apenas recentemente iniciou-se a discussão do papel da cultura e do patrimônio cultural na construção de sociedades sustentáveis. A cultura e sua relação com o desenvolvimento econômico e social só foram objeto de uma conferência internacional específica promovida pela Unesco, em 1970. A partir desta data – quando também teve início o questionamento geral da eficiência de um modelo de desenvolvimento baseado essencialmente em critérios de rentabilidade econômica e racionalidade técnica –, os fatores de ordem cultural começaram a se afirmar como estratégicos na busca de novos modelos. Em 1982, durante a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, a Unesco recomendou oficialmente que as políticas culturais para o desenvolvimento deveriam estar centradas nas forças vivas da cultura: patrimônio, identidade e criatividade (Unesco, 2000).<sup>2</sup>

Alguns princípios podem, no entanto, ser considerados como já sedimentados, estando, entre estes, a diversidade cultural como garantia de qualidade de vida no contexto inevitável da globalização e a continuidade dos valores do patrimônio como uma das garantias dessa diversidade. Pode-se afirmar que a diversidade cultural, no processo de construção de sociedades sustentáveis, implica a adoção de medidas que favoreçam o reconhecimento da peculiaridade de cada local e que reforcem os vínculos de pertencimento entre o indivíduo e seu grupo, entre este e o meio ambiente e a sociedade, satisfazendo as necessidades atuais sem deixar de proteger os recursos humanos, culturais e naturais que garantirão o mesmo direito às gerações futuras (Mallier, 1997). E anuncia-se a noção de *conservação integrada*: “adotar a conservação do patrimônio assim como a continuidade de valores culturais no âmbito de um processo de mudança, de maneira a que a personalidade cultural seja conservada” (Laenen, 1997).

Também já se tornou consenso que não é mais possível considerar qualquer questão de interesse nacional e internacional senão em termos de globalização, entendida não apenas como a mundialização do capital, mas também como um processo de natureza histórico-cultural que torna as fronteiras tradicionais porosas, que gera novas práticas e relações entre as comunidades. Até mesmo os direitos dos cidadãos, que incluem os direitos culturais, tendem a se transformar em grandes causas comuns da humanidade, sendo que a cultura passa a ser um dos principais instru-

mentos de definição, particularização e mobilização das comunidades (Arantes, 1996). Entretanto, se a globalização significa a abertura de novas perspectivas para a criação por meio de intercâmbios cada vez mais facilitados e acelerados, ela representa também uma ameaça real de uniformização e homogeneização, de imposição de modelos de consumo, por parte de centros criadores cada vez mais fortes, a centros consumidores passivos cada vez mais numerosos. Como alternativa à globalização – com sua possível ameaça à alteridade e à diversidade –, a aliança global, ou a criação de espaços políticos supra-nacionais onde se reivindicam os direitos e se explicitam os deveres dos cidadãos, é colocada como um dos princípios para uma sociedade sustentável (Arantes, 1996).

Por outro lado, o patrimônio cultural tem encontrado, no âmbito das organizações internacionais, importantes fóruns para discussão de critérios e políticas. Em 1972 a Unesco instituiu a Convenção do Patrimônio Mundial, que passou a estudar os parâmetros para identificação de um bem cultural ou natural como de interesse universal. Durante seis anos foram intensas as discussões sobre critérios como urgência, raridade, integridade, autenticidade e universalidade. Prevaleram principalmente os dois últimos como condições para determinar se um bem seria merecedor de proteção especial e digno de fazer parte do conjunto de bens materiais e imateriais considerados como aqueles mais representativos das diferentes culturas, integrando a Lista do Patrimônio da Humanidade (Halevy, 2001). Além das discussões conceituais, os encontros internacionais entre representantes dos diversos países-membros geraram cartas internacionais de doutrina e compromisso, das quais o Brasil é signatário, que tinham como objetivo orientar a gestão desses bens e os trabalhos necessários à sua preservação.

A partir do início dos anos 90, o conceito de universalidade foi sendo substituído pelo de representividade. A lista de bens considerados patrimônio da humanidade passou a contemplar novas categorias de patrimônio cultural (pode-se mesmo dizer: todas as categorias da expressão cultural), sensível à abertura conceitual na área da cultura e à reivindicação dos direitos culturais dos cidadãos do mundo na sua diferença e especificidade. Porém, mais uma vez, as decisões não se fizeram acompanhar de discussões conceituais sobre critérios. A listagem inchou, perdeu os contornos, pretendendo assumir a forma e a dimensão da geografia cultural do planeta. Por outro lado, a inscrição na lista passou a ser considerada uma espécie de “reconhecimento” e, portanto, um “direito” a ser reivindicado,

ou então um “selo de qualidade”, conferindo-lhe importância para alavancar inclusive operações econômicas, como a exploração turística. Ao se lembrar que a Unesco é um organismo internacional, composto por Estados que votam pela inscrição dos bens culturais, é compreensível que as decisões tenham passado a sofrer crescente ingerência política, em detrimento da argumentação técnica (Halevy, 2001).

Esses fatos somados fizeram com que o trabalho do fórum internacional para identificar os bens patrimoniais da humanidade perdesse legitimidade e deixasse de ser o palco privilegiado de debate sobre a idéia de patrimônio, no momento mesmo em que se colocam a urgência e a atualidade desse debate. O Comitê do Patrimônio Mundial chegou a suspender por um ano, qualquer nova inscrição na Lista de Patrimônio da Humanidade para que fosse possível recuperar critérios e rever a sua ação nos últimos anos.

Na verdade, a decisão de se estabelecer uma listagem de bens considerados patrimônio de todos os homens colocou cedo o problema da universalidade dos valores culturais no âmbito de atuação do patrimônio. A rediscussão do seu papel hoje, com certeza, deverá apontar para o estabelecimento de um grande pacto, o pacto necessário entre a comunidade onde se situam os bens eleitos, a nação que eles representam, e o interesse de toda humanidade. Portanto, não se deveria mais falar em descentralização e autonomia na proteção do patrimônio cultural se não se conseguir ultrapassar as fronteiras dos Estados, dos municípios e da própria federação para situar a questão em um plano internacional, que também privilegie a diversidade e defenda o direito à diferença. Um plano que é de compromisso e responsabilidade de todas as partes, de todas as instâncias, considerando-se, em um extremo, a perspectiva de um pacto global e, no outro, a garantia do direito cultural de cada cidadão.

Em outras palavras, de todos esses rios maravilhosos – o Amazonas maior em volume de água, o Nilo maior em extensão ou o mais belo Tejo do poeta –, fico com o rio que corta a minha aldeia, o rio da minha infância, consciente de que ele é afluente de todos os outros, que se juntam para formar todos os oceanos.

#### NOTAS

E-mail da autora: altoalegre@uol.com.br

1. Estas idéias foram desenvolvidas na Introdução do *Guia Cultural do Estado de São Paulo* (Fundação Seade e Secretaria da Cultura do Estado, 2001).

2. Ver a Introdução do *Guia Cultural do Estado de São Paulo* (Fundação Seade e Secretaria da Cultura do Estado, 2001).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, A.A. (org.). "Cultura e cidadania". *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro, Iphan, n.24, 1996.
- ARGAN, G.C. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BABELON, J.-P. e CHASTEL, A. *La notion de patrimoine*. Paris, Liana Levi, 1994 (1ª ed. *Revue de l'Art* 49, 1980).
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- BOSI, E. *Memória e sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1979.
- CASTRO, S.R. de. *O Estado na preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro, Renovar, 1991.
- CHOAY, F. *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Seuil, 1992.
- COELHO, J.T. *Dicionário de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- FOLHA DE S.PAULO, 05/06/2000.
- FONSECA, M.C.L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/Iphan, 1997.
- FUNDAÇÃO SEADE; SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Guia Cultural do Estado de São Paulo*. São Paulo, Fundação Seade, 2001.
- HALEVY, J.-P. *La crise du patrimoine en France et au Brésil – notes pour une conférence*, in-folio, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Patrimoine mondial, patrimoine français". *Les cahiers de la ligue urbaine et rurale*. Paris, Patrimoine et Cadre de Vie, n.150, 2001.
- JELIN, E. "Cidade e alteridade: o reconhecimento da pluralidade". In: ARANTES, A.A. (org.). Op. cit., 1996.
- LAENEN, M. "Editorial". *ICCROM chronique*. Roma, Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, n.24, 1997.
- LEMOES, C.A.O. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1981 (Coleção Primeiros Passos).
- LEVI-STRAUSS, C. *Tristes tropiques*. Paris, Plon, 1985.
- MALLIER, J. "Patrimoine culturel et développement durable: em quoi sont-ils liés?" *ICCROM chronique*. Roma, Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, n.24, 1997.
- MEC. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, n.31, 1980.
- SANT'ANNA, M.G. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)*. Dissertação de Mestrado. Salvador, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1995.
- SANTOS, J.L. dos. *O que é cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- SOUZA FILHO, C.F.M. de. *Bens culturais e proteção jurídica*. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1997.
- UNESCO. <http://www.unesco.org>, 2000.

---

# GUIA CULTURAL

## uma introdução

EQUIPE TÉCNICA DO GUIA\*

---

*Resumo:* Resultado de uma parceria entre a Fundação Seade e a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, o *Guia Cultural do Estado de São Paulo* teve como objetivo principal identificar o potencial cultural dos municípios e das regiões paulistas.

*Palavras-chave:* criação; proteção; produção; gestão.

---

**A** elaboração do *Guia Cultural* foi um trabalho conduzido durante dois anos pela Fundação Seade. Este artigo registra apenas as linhas gerais de um trabalho extenso e complexo, como todos que se dispuseram a quantificar e analisar dados sobre cultura. Este processo exigiu aprofundamento de conceitos, desenvolvimento metodológico, reformulação de questões para pesquisa, coleta de informações em fontes e seu processamento, elaboração de mapas e tabelas, resultando na publicação da pesquisa, em sete tomos, bem como na disponibilização em meio eletrônico. Além da bibliografia básica relacionada e da consulta a *sites* da Internet, contou-se com ricas discussões conduzidas pela equipe durante todo o desenrolar dos trabalhos, em grande parte responsáveis pelo seu bom termo.

O volume de informações resultante da coleta e da sistematização dos dados apresenta-se como subsídio às ações e às políticas públicas no campo da cultura. Trata-se ainda de um produto que singulariza a identidade cultural dos diversos municípios paulistas por meio do levantamento, da organização e da qualificação de dados sobre instituições e entidades, equipamentos, eventos, patrimônio cultural e práticas de gestão.

O resultado pode ser considerado uma resposta ao desafio que permeou todas as etapas do trabalho. Tendo em vista que os agentes culturais, públicos e privados, vêm sendo cada vez mais solicitados a promover a criação, a

produção, a distribuição e o uso da cultura, bem como a regulamentação dos recursos humanos e materiais para o desenvolvimento das ações culturais, tornaram-se inadiáveis a sistematização do conhecimento e a organização das informações sobre o sistema cultural. Sistema este que, por outro lado, justamente por ser vivo, é também complexo e mutável, intrinsecamente dinâmico e diverso, difícil de ser quantificado e sistematizado.

Em um horizonte mais amplo, a cultura foi entendida como fator estratégico para a garantia de um desenvolvimento sustentável. Na seleção e tratamento dos dados, levaram-se em conta as propostas da Unesco para a elaboração de políticas culturais que sejam, sobretudo, instrumentos de gestão das transformações e de garantia de identidades no âmbito de um mundo globalizado, favorecendo a criatividade, a participação e a expressão dos diversos grupos sociais.

### **POLÍTICAS CULTURAIS PARA O DESENVOLVIMENTO**

Apesar de sua constância na pauta de diversos fóruns internacionais desde os anos 60, a cultura e sua relação com o desenvolvimento econômico e social só foram objeto de uma conferência específica promovida pela Unesco em 1970. A partir desta data – quando também teve início o questionamento geral da eficiência de um modelo de

desenvolvimento baseado essencialmente em critérios de rentabilidade econômica e racionalidade técnica –, os fatores de ordem cultural afirmaram-se como estratégicos na busca de modelos e passaram a ser objeto de seminários organizados a cada dois anos.

As discussões culminaram na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, *Mondiacult*, ocorrida em 1982 no México, quando finalmente se chegou ao acordo da necessidade de uma definição mais abrangente para a cultura, que pudesse servir de referência às ações na área: “conjunto de características distintas, espirituais e materiais, intelectuais e afetivas, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social (...) engloba, além das artes e letras, os modos de viver, os direitos fundamentais dos seres humanos, os sistemas de valor, as tradições e as crenças”. Reconheceu-se ainda que as políticas culturais para o desenvolvimento deveriam estar centradas nas forças vivas da cultura, ou seja: patrimônio, identidade e criatividade.

Essa abrangência retomou a própria definição antropológica da cultura como “tudo o que caracteriza uma população humana”, ou como “o conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social”, segundo José Luiz dos Santos (1999), ou ainda como “todo conhecimento que uma sociedade tem de si mesma, sobre outras sociedades, sobre o meio material em que vive e sobre sua própria existência”, segundo Alfredo Bosi (1993), devendo-se incluir aqui as formas de expressão simbólica deste conhecimento através das idéias, da construção de objetos, das práticas rituais e artísticas.

As diversas formas de expressão cultural, assim como suas principais estruturas físicas de apoio, acabaram por se tornar os focos privilegiados das políticas públicas e dos investimentos na área. Porém, o fato de se atuar segundo políticas voltadas para a cultura, no sentido que se poderia chamar de mais restrito, não entra em contradição com sua definição mais ampla, nem com suas características implícitas de relativismo, dinamismo e diversidade. Trata-se antes de delimitar um campo de competência, estabelecendo-se metas e elegendo-se prioridades que viabilizem a gestão, que deve ser tratada de acordo com os principais vetores de promoção do direito cultural: educação, formação e sensibilização de público, artistas e produtores; tutela, subsídio, estímulo e reforço; difusão, divulgação e distribuição; documentação, inventário e conhecimento; proteção e salvaguarda; além da gestão propriamente dita.

A Nova Constituição Brasileira, promulgada em 1988, em consonância com as discussões internacionais, reconhece como patrimônio cultural brasileiro as formas de expressão e os modos de criar, fazer e viver, além das criações científicas, artísticas e tecnológicas e das obras, objetos, documentos e edificações destinados a manifestações artístico-culturais ou resultado delas. Ainda na mesma seção (seção II, artigo 215), estabelece: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, apoiará e incentivará a difusão das manifestações culturais”.

O reconhecimento constitucional da abrangência da cultura e sua inclusão entre o elenco de direitos e deveres que devem se combinar para garantir o pleno exercício da cidadania foram fatores fundamentais para que se iniciasse outra fase no tratamento das questões culturais também no Brasil. Até então, elas vinham sendo consideradas, pelas políticas públicas e pelas iniciativas de outros segmentos da sociedade, secundárias na ordem hierárquica das urgências de um país que ainda luta para garantir condições básicas de sobrevivência para seus habitantes, não se fazendo presentes nas políticas de desenvolvimento.

## INTEGRAÇÃO E DIVERSIDADE CULTURAL

A discussão da produção e da gestão cultural no âmbito de um mundo globalizado levanta ainda outra característica fundamental da cultura: a diversidade. Não é mais possível considerar qualquer questão de interesse nacional e internacional senão em termos de globalização, considerada aqui não apenas a mundialização do capital, mas também um processo de natureza histórico-cultural que torna as fronteiras tradicionais porosas, que gera novas práticas e relações entre as comunidades. Até mesmo os direitos dos cidadãos, que incluem os direitos culturais, tendem a se transformar em grandes causas comuns da humanidade, sendo que a cultura passa a ser um dos principais instrumentos de definição, particularização e mobilização das comunidades.

Se a globalização, por um lado, significa a abertura de novas perspectivas para a criação por meio de intercâmbios cada vez mais facilitados e acelerados, por outro, representa uma ameaça real de uniformização e homogeneização, de imposição de modelos de consumo por parte de centros criadores cada vez mais fortes a centros consumidores passivos cada vez mais numerosos. A diversidade torna-se assim um fator primordial e indissociado dessa universalidade acelerada pelos meios de

comunicação, sendo que as questões culturais assumem papel estratégico no conseqüente e desejável processo de afirmação de identidades e de sentimentos de pertencimento de cada indivíduo, de cada comunidade, de cada nação.

Portanto, após o reconhecimento da abrangência das questões culturais, da necessidade de assegurar o direito à produção da cultura e o acesso aos bens culturais, o maior desafio da área cultural é representado pelo trinômio integração/diversificação/sustentabilidade, considerando-se que afirmar a diversidade cultural no processo de construção de sociedades sustentáveis implica a adoção de medidas que favoreçam o reconhecimento da peculiaridade de cada local e que reforcem os vínculos de pertencimento entre o indivíduo e seu grupo, entre este e o meio ambiente e a sociedade, satisfazendo as necessidades atuais sem deixar de proteger os recursos humanos, culturais e naturais que garantirão o mesmo direito às gerações futuras.

## PARÂMETROS PARA A ECONOMIA DA CULTURA

Assim como a sustentabilidade passou a ser premissa para qualquer ação empreendida neste início de século, a cultura está definitivamente incluída entre os fatores estratégicos de desenvolvimento e de relação entre os povos. Não se discute mais se as políticas culturais devem estar integradas às políticas econômicas e sociais, mas sim de que forma integrá-las.

Mesmo o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento, ao adotarem a definição de cultura proposta pela Unesco, uniram-se a ela na organização de simpósios internacionais para discutir o financiamento, os recursos e a economia da cultura em projetos que visam promover o desenvolvimento sustentável. Estas instituições reconhecem não só que os fatores culturais passaram a ocupar posição estratégica na elaboração de projetos gerais de desenvolvimento, chegando a ser determinantes para seu sucesso ou fracasso, como também o fato de as atividades culturais, como aquelas ligadas ao patrimônio cultural e às expressões artísticas, movimentarem recursos consideráveis e gerarem grande número de empregos diretos e indiretos.

Entretanto, a especificidade da economia da cultura faz com que ela não possa ser considerada apenas segundo a lógica do mercado global. Sobrepostos a estas leis e aos cálculos econômicos do retorno esperado estão limites e parâmetros cuja função é garantir a sustentabilidade dos

projetos, evitando que a cultura seja banalizada, tratada apenas como mais uma mercadoria. Por exemplo, na área do turismo, um dos principais setores dessa economia, criou-se a categoria de turismo cultural. Da mesma forma que o ecoturismo, o turismo cultural ganha um estatuto especial e regras internacionais que, além das leis de proteção de cada país, tentam garantir a preservação do patrimônio material e imaterial para o qual está voltado, como a Carta Internacional do Turismo Cultural (Icomos/Unesco) e o Código Global de Ética para o Turismo (Organização Mundial do Turismo – OMT).

Diante dos impactos dos mercados internacionais sobre a criatividade e a especificidade cultural de cada grupo e das implicações de uma indústria cultural globalizada, os fóruns internacionais hoje estão menos voltados para a administração das cifras dessa nova modalidade da economia e mais para a elaboração de políticas culturais coerentes com a defesa dos interesses coletivos dos cidadãos, capazes não só de participar da gestão de recursos, mas principalmente de gerir as mudanças culturais inevitáveis, preservando a identidade e favorecendo a criação e a formação.

## A CULTURA NO ESTADO DE SÃO PAULO

A reunião e a sistematização de dados e informações culturais, bem como a identificação do potencial cultural do Estado de São Paulo, fizeram do *Guia Cultural*, elaborado pela Fundação Seade para a Secretaria de Estado da Cultura, o embrião de um banco de dados que poderá ser continuamente complementado e atualizado para subsidiar as políticas culturais e o planejamento de ações na área.

O fato, porém, de trabalhar com um sistema cujas principais características são o dinamismo e a diversidade marcou todo o processo de estruturação das atividades, desde a eleição das variáveis que deveriam compor um questionário e os instrumentos de avaliação e medida, até a consistência das informações e a forma de disponibilizá-las.

O primeiro desafio enfrentado foi a definição de indicadores culturais de qualidade de vida – únicos e invariáveis –, parâmetros para a medida da cultura – ampla e dinâmica –, que dessem subsídios à análise do desenvolvimento cultural. Mesmo a Unesco, que vem promovendo discussões sobre os limites e as possibilidades de construção de indicadores culturais, tem privilegiado os aspectos quantitativos ao disponibilizar informações internacionais que, conforme assinala, são marcadas por um alto grau de

dispersão e incoerência na maioria dos países. Sua recomendação é de que, além de participar das discussões teóricas gerais sobre os indicadores culturais, os países-membros continuem a reunir e compartilhar dados concretos coletados a partir de critérios claros e segundo metodologias que possam garantir sua confiabilidade, tendo em vista em menor medida simples administração da cultura e mais o estímulo às ações voltadas para a preservação e a criação.

A necessidade de eleger variáveis levou à definição dos principais vetores de promoção do direito cultural presentes na ação dos gestores, determinando, em princípio, seis linhas gerais: educação, formação e sensibilização de público, artistas e produtores; tutela, subsídio, estímulo e reforço; difusão, divulgação e distribuição; documentação, inventário e conhecimento; proteção e salvaguarda; e gestão propriamente dita.

Em um segundo momento, em vez de privilegiar diretamente os objetos de ação cultural (eventos, cursos, etc.), optou-se por trabalhar com as diferentes áreas do campo cultural, ou áreas culturais. Desta maneira, ao mesmo tempo em que se destacavam as chamadas “forças vivas da cultura” (patrimônio, identidade e criatividade), repetia-se a estrutura organizacional adotada pelos órgãos gestores da cultura. Em cada uma destas áreas culturais, foram ainda inseridas questões relativas aos vetores de ação anteriormente relacionados, aí sim procurando identificar, por exemplo, a presença de cursos, grupos ou eventos.

As principais áreas culturais ficaram assim constituídas:

- *atividades culturais*: artes cênicas (circo, dança, ópera, teatro); artes visuais (pintura, escultura, gravura, artes gráficas, *design* de objetos, fotografia, desenho); música (bandas e fanfarras, canto coral, orquestras, grupos e conjuntos instrumentais e/ou vocais); literatura (atividades e eventos ligados ao livro, à leitura e à literatura); cinema (cursos, associações e grupos);

- *meios de comunicação*: rádio; televisão; imprensa escrita;

- *patrimônio cultural*: artesanato tradicional; festas tradicionais; bens tombados; leis municipais de proteção ao patrimônio cultural; leis municipais de incentivo à cultura; bens de interesse cultural para os municípios.

De todas as informações disponibilizadas, apenas aquelas referentes ao patrimônio histórico, artístico, arqueológico e ambiental tombado nos âmbitos estadual e federal no Estado de São Paulo, incluindo o nível municipal para a capital, não foram obtidas a partir do questionário, uma vez que existem leis que regulamentam os tombamen-

tos e são os órgãos responsáveis por sua gestão que disponibilizam os dados oficiais. Assim, foram consultados: o Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, que dá apoio técnico ao Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – Conpresp; a publicação *Patrimônio Cultural Paulista: Condephaat, bens tombados, 1968-1998* (Condephaat/Secretaria de Estado da Cultura), atualizada pelo Serviço Técnico do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – Condephaat, órgão de preservação estadual vinculado à Secretaria de Estado da Cultura; e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, órgão federal de preservação, por meio de sua representação no Estado de São Paulo, a 9ª Superintendência Regional. Inéditas foram as informações reunidas pelo questionário sobre a existência de bens protegidos pelos municípios paulistas e de órgãos de preservação municipais.

Além das áreas culturais, foram identificados os equipamentos culturais, ou suportes físicos das atividades desenvolvidas nas diferentes áreas, necessariamente de utilização pública permanente, tais como: arquivos, auditórios, bibliotecas, casas de cultura, centros culturais, cinemas, cineteatros, conchas acústicas, coretos, estádios polivalentes, museus, teatros, com abertura para outros equipamentos.

Desta forma, ficou desenhado o conteúdo do questionário, com as informações que interessava sistematizar e os dados que se pretendia levantar. A formatação dos mesmos, sua tradução em questões, bem como sua aplicação, obedeceram a metodologia de pesquisa e minuciosa estratégia de campo desenvolvidas pela Fundação Seade.

O mesmo questionário foi enviado para cada prefeitura dos 644 municípios paulistas, que se responsabilizaram pelas informações fornecidas, indicando uma pessoa para respondê-lo. Cada questão era seguida de um tópico explicativo para facilitar o entendimento e diminuir a possibilidade de erro. O resultado foi submetido ainda a um procedimento de consistência, eliminando-se contradições e incoerências de ordem técnica, para finalmente integrar a base de dados do trabalho.

A informação foi disponibilizada de duas formas: por temas e por município. No segmento que trata da Cultura no Estado de São Paulo, os dados foram agrupados segundo linhas temáticas em dois tomos, sendo visualizados através de relações de equipamentos e atividades por

município e organizados em listagens, tabelas e mapas. Esse tipo de tratamento da informação, ressaltando que a presença da atividade ou equipamento é tão importante quanto a ausência, permite análises e relações fundamentais para ações de planejamento, assim como o acesso rápido a informações que podem subsidiar toda sorte de trabalhos na área.

## INFORMAÇÕES CULTURAIS DOS MUNICÍPIOS PAULISTAS

As mesmas informações, agregadas de outras existentes nos bancos de dados da Fundação Seade sobre a situação geográfica e socioeconômica de cada município, foram também organizadas por município, em ordem alfabética, dando origem a quatro tomos relativos à Cultura nos Municípios Paulistas. Este produto, porém, não deve ser confundido com um guia turístico, nem mesmo de turismo cultural. Seu objetivo foi singularizar os diversos municípios paulistas e suas regiões através do recenseamento das manifestações culturais existentes e sua infra-estrutura de apoio, mapeando a diversidade para melhor desenhar identidades.

São dois os eixos que estruturam a presença de cada município no *Guia*. O primeiro, e mais significativo em termos do volume e da importância dos dados processados, propõe-se a articular as informações culturais básicas, reproduzindo os dados obtidos no questionário. O segundo eixo, histórico da criação de cada município, é a primeira etapa de uma proposta de trabalho mais ampla, que visa reconstituir o processo de ocupação, de povoamento e de desenho do território paulista. Na verdade, os dois eixos constituem um processo único, cujo objetivo é resgatar informações e situá-las historicamente.

O trabalho de construção da história da origem dos municípios paulistas aqui apresentado é uma síntese das informações disponíveis na bibliografia consultada, acrescida daquelas enviadas pelas prefeituras. As duas publicações do Instituto Geográfico e Cartográfico do Estado de São Paulo – *Quadro do desmembramento territorial-administrativo dos municípios paulistas* (IGC, 1995a) e *Municípios e distritos do Estado de São Paulo* (IGC, 1995b) – constituíram a espinha dorsal desses históricos, pois trazem informações sobre o quadro territorial e administrativo do Estado, sobre a constituição dos núcleos urbanos e sua evolução territorial e administrativa até a emancipação do município, além de registrarem os sucessivos desmembramentos a partir dos municípios designa-

dos como “originários no processo de ocupação do Estado e criação de novas unidades municipais”. A partir destes dois trabalhos, foi possível retroceder em uma árvore de desmembramentos para recuperar a história dos municípios, principalmente dos mais novos, ausentes na bibliografia disponível.

A *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* (Fundação IBGE, 1957), publicação em 30 volumes, nunca mais reeditada ou atualizada, é a única do gênero no Brasil e reúne verbetes com informações sociais, políticas, econômicas, bem como pequenos históricos da origem dos municípios brasileiros existentes na época. Os dados sobre as cidades constantes dos três tomos sobre São Paulo constituíram a segunda grande fonte de informação para a construção da história da origem dos municípios. Foram selecionados e incorporados de acordo com linhas de abordagem consideradas básicas para o processo de formação histórica das cidades: ciclos econômicos; fluxos migratórios e de povoamento; vias de penetração e/ou comunicação. Prevaleceram, em caso de incoerência, as datas que marcam o início da povoação e sua evolução até a constituição do município, constantes das publicações do IGC.

Como complementação às informações coletadas, recorreu-se ainda aos *sites* de municípios paulistas existentes na Internet, ao livro *Vocabulário Tupi-Guarani* (Bueno, 1998) e, principalmente para a explicação de topônimos, à publicação *Censo Cultural* (Cepam, 1990) e a publicações enviadas pelos municípios ao Seade – cerca de 70% dos municípios atenderam a esta solicitação específica da Fundação.

### A Cidade de São Paulo

Quanto à cidade de São Paulo, desde o início ficou claro que não poderia merecer o mesmo tipo de tratamento que os outros 644 municípios paulistas, pois trata-se de uma metrópole, um dos principais centros econômicos e de decisão do país e, como tal, com intensa vida cultural.

A Secretaria Municipal da Cultura, com importante presença na cidade, colaborou ativamente, fornecendo os dados sobre as instituições e as atividades sob sua responsabilidade, mas não teria condições de responder ao extenso questionário de 60 itens elaborado pela Fundação Seade sem recorrer a profissionais especializados e contar com prazos bem maiores do que os disponíveis.

Assim, considerando-se a amplitude, a complexidade e a especificidade do Município de São Paulo, bem como a necessidade de fazer com que a capital do Estado estivesse presente no *Guia Cultural*, sempre tendo em vista a atuação da Secretaria de Estado da Cultura no universo municipal e as questões de ordem conceitual que nortearam o projeto, optou-se por conduzir uma pesquisa em fontes primárias e secundárias, coordenada e executada pela equipe técnica da Fundação Seade.

Foram contemplados equipamentos culturais, eventos com calendário fixo com pelo menos três anos de existência e instituições culturais que tivessem se tornado referência por sua atuação. O volume de dados obtidos, bem como sua organização, verificação e compatibilização, confirmou a orientação adotada.

Iniciou-se a pesquisa junto às Secretarias Estadual e Municipal da Cultura, responsáveis pela manutenção de grande parte das instituições culturais paulistanas e por um volume considerável de produções e eventos na área. Em um segundo momento, a pesquisa foi estendida a outras instituições culturais que se tornaram referência por sua atuação no município, publicações especializadas, jornais e revistas e *sites* da Internet.

Os dados obtidos, sempre que incoerentes ou incompletos, foram conferidos e atualizados através de contatos com as instituições competentes. Como não fez parte do escopo do trabalho, nesta etapa, a visita aos equipamentos e às instituições para verificação dos dados obtidos, não foram incluídas informações sobre condições de infra-estrutura, estado de conservação de acervos e edifícios, nem mesmo a pertinência de seu enquadramento em determinadas categorias de acordo com normas internacionais. A provável ausência de alguns equipamentos e atividades deve-se ao fato de não se enquadrarem nos eixos estabelecidos, ou de não constarem das fontes trabalhadas ou ainda de não terem respondido aos contatos realizados pela Fundação Seade.

No Município de São Paulo, o trabalho foi estruturado a partir de três eixos. O primeiro compreende uma relação de espaços físicos que dão suporte a atividades permanentes e/ou periódicas nas mais diversas áreas da cultura, tratando-se principalmente de museus, bibliotecas, centros culturais, salas de cinema e de teatro. Em função do grande número de equipamentos existentes, foi definido, como critério para a inclusão, o fato de ser de utilização pública permanente, com acesso mais amplo do que a vizinhança imediata, ou seja, com porte municipal. Por

esse motivo, alguns equipamentos, como, por exemplo, pequenos auditórios e bibliotecas de associações de moradores ou amigos de bairros, não foram incluídos.

O segundo eixo reúne uma relação de eventos, programações fixas ou periódicas, premiações e concursos nas áreas de audiovisual, artes visuais, artes cênicas, música e atividades literárias, assim como manifestações de caráter múltiplo existentes há pelo menos três anos. O terceiro traz a relação de todos os bens tombados no município, com dados fornecidos pelos órgãos públicos responsáveis nas esferas municipal, estadual e federal.

#### NOTA

Equipe técnica do Guia Cultural:

Andrea Maria dos Santos, Antonio Carlos G. Gonçalves, Aurílio Sérgio Costa Caiado, Cecília Rodrigues dos Santos, Luís Carlos Barato Brás, Luís Augusto de M. Guisard, Maria Alice Sampaio de A. Ribeiro e Sílvia Helena Levy.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, A.A. (org.). "Cultura e cidadania". *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro, Iphan, n.24, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O que é cultura popular*. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- BUENO, S. *Vocabulário Tupi-Guarani*. São Paulo, Éfeta, 1998.
- CEPAM – Fundação Prefeito Faria Lima. *Censo Cultural*. São Paulo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O município no século XXI: cenários e perspectivas*. São Paulo, Secretaria da Economia e Planejamento do Estado de São Paulo/Fundação Prefeito Faria Lima, 1999.
- COELHO, J.T. *Dicionário de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- FEIJÓ, M.C. *O que é política cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- FONSECA, M.C.L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/Iphan, 1997.
- FUNDAÇÃO IBGE. *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro, 1957.
- FUNDAÇÃO SEADE; SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Guia Cultural do Estado de São Paulo*. São Paulo, Fundação Seade, 2001.
- IGC. *Quadro do desmembramento territorial-administrativo dos municípios paulistas*. São Paulo, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Municípios e distritos do Estado de São Paulo*. São Paulo, 1995b.
- JELIN, E. "Cidade e alteridade: o reconhecimento da pluralidade". In: ARANTES, A.A. (org.). Op.cit., 1996.
- LAENEN, M. "Editorial". *ICCROM Chronique*. Roma, Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, n.24, 1997.
- LEMOES, C.A.O. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1981 (Coleção Primeiros Passos).
- REVISTA RUMOS. "Conflitos de identidade nacional". São Paulo, Comissão Nacional para as Comemorações do Descobrimento do Brasil, dez. 1998-jan. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Quem és tu federação?* São Paulo, Comissão Nacional para as Comemorações do Descobrimento do Brasil, 1999.
- SANTOS, J.L. dos. *O que é cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

---

# O ESPAÇO DA CULTURA

## Guia Cultural do Estado de São Paulo

AURÍLIO SÉRGIO COSTA CAIADO

Arquiteto, Professor na Universidade de Sorocaba e Analista da Fundação Seade

---

*Resumo:* Este artigo é uma síntese das discussões teóricas da equipe que elaborou o *Guia Cultural do Estado de São Paulo*. Apresenta-se uma reflexão sobre o papel da cultura na constituição da identidade coletiva e das políticas culturais como instrumentos de desenvolvimento e os primeiros resultados a partir das informações coletadas pelo *Guia Cultural*, além de algumas considerações sobre a localização espacial dos equipamentos e atividades culturais.

*Palavras-chave:* cultura; espaço da cultura; política cultural; produção cultural.

---

A Fundação Seade realizou, durante quinze meses entre 1999 e 2000, um levantamento, em todos os municípios paulistas, dos equipamentos culturais;<sup>1</sup> das atividades culturais ligadas às artes cênicas e visuais, música e literatura;<sup>2</sup> do patrimônio cultural existente no município (entendido como o artesanato tradicional, festas, bens tombados, sítios históricos e arqueológicos), bem como da estrutura administrativa e do aparato legal específico (lei municipal de proteção do patrimônio histórico, artístico, arquitetônico e arqueológico, lei municipal de incentivo à cultura, setor responsável pelo desenvolvimento de atividades culturais na prefeitura). Sem dúvida esse verdadeiro recenseamento do patrimônio cultural paulista é o trabalho mais amplo realizado no Estado e contém um grande conjunto de informações inéditas. Pela primeira vez foi organizado um levantamento de todos os bens tombados pelas três instâncias de poder em São Paulo. Até então, em que pesem a grande organização do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) e o consagrado trabalho realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), não havia uma catalogação de todos os bens tombados pelos municípios. As leis municipais de incentivo à cultura, bem como aquelas destinadas à preservação do patrimônio histórico, artístico, arquitetônico ou arqueológico dos municípios, não tinham sido registradas em um único

documento. Porém, o grande mérito do trabalho foi o desenvolvimento de uma metodologia de abordagem e compreensão da cultura e do processo cultural, que possibilitou a elaboração da pesquisa de campo, a organização e a publicação de seus resultados.

Em paralelo ao trabalho de campo, parte da equipe da Fundação Seade realizou um minucioso levantamento, em documentos oficiais, sobre a história da formação dos municípios, além da elaboração de mapas de localização de cada município e da organização de um rol de informações municipais atualizadas, existentes no banco de dados da Fundação Seade. Esse trabalho resultou no *Guia Cultural do Estado de São Paulo*, publicação com sete volumes e mais de três mil páginas, fruto de uma parceria entre a Fundação Seade e a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, e que reúne um grande número de informações sobre a diversidade cultural paulista, contemplando desde as manifestações tradicionais até produções contemporâneas, além de uma minuciosa radiografia dos espaços físicos e grupos que se destinam ao ato de promover e fazer a cultura no Estado de São Paulo.

Trata-se de um produto que singulariza a identidade cultural dos diversos municípios paulistas ao levantar, organizar e qualificar informações sobre instituições, entidades, equipamentos, eventos, patrimônio cultural e práticas de gestão. Este trabalho exigiu o desenvolvimento de metodologia específica e trouxe, à equipe técnica da

Fundação Seade, a possibilidade de pensar e propor novas abordagens no tratamento da informação em um assunto tão complexo e amplo como a Cultura. Além disso, foi necessário um entendimento, com algum grau de profundidade, das questões relativas à cultura no campo conceitual, que levasse em conta as recomendações dos organismos internacionais para a ação na área de políticas culturais.

Partiu-se do princípio de que tendo em vista o fato de os agentes culturais estarem sendo cada vez mais solicitados a promover a criação, a produção e a disseminação da cultura, bem como a regulamentação dos recursos humanos e materiais para o desenvolvimento das ações culturais, são fundamentais a sistematização do conhecimento e a organização das informações sobre o sistema cultural que, por outro lado, justamente por ser vivo, é complexo e mutável, intrinsecamente dinâmico e diverso.

Em um horizonte mais amplo, a cultura, presente na constituição da identidade coletiva, fundamental para a consolidação do Estado-Nação moderno, foi entendida como um fator estratégico para a garantia de um desenvolvimento sustentável. Por isso, em todas as etapas de elaboração do *Guia Cultural*, foram levadas em conta as recomendações da Unesco para elaboração de políticas culturais que devem ser, sobretudo, instrumentos de gestão das transformações e de garantia de identidades no âmbito de um mundo globalizado, favorecendo a criatividade, a participação e a expressão dos diversos grupos sociais.

Este artigo tem por objetivo apresentar uma síntese das discussões teóricas que permearam e balizaram a elaboração do *Guia Cultural*, bem como apresentar seus primeiros resultados consolidados.

## DA CULTURA DE MASSAS AO MERCADO CULTURAL

O desafio colocado para a equipe técnica que desenvolveu o *Guia Cultural* foi o de definir uma abordagem que desse conta das especificidades da área cultural e, ao mesmo tempo, não a tratasse como uma ação setorial, com fim em si mesma, mas a incluísse como um dos componentes da diversidade regional e da singularidade de cada município (local). Para tanto, era fundamental ter um entendimento, mesmo que superficial, da importância da cultura como expressão do desenvolvimento social e seu papel na constituição da identidade coletiva.

Até a década de 70, o debate sobre cultura encontrava-se numa encruzilhada, na qual ela era vista como um ins-

trumento de conscientização, ou “formação de uma vontade coletiva nacional popular” (Gramsci, 1980) – a chamada cultura de massas – e, portanto, com importante papel no processo de transformação social, e, ao mesmo tempo, como um instrumento de reprodução dos valores ideológicos da classe dominante, ou “aparelho ideológico de Estado”, segundo Althusser (1980).

Esse debate estava, sobretudo, presente na discussão acerca da constituição da identidade nacional e a formação do Estado-Nação.

A constituição dessa identidade coletiva –, que passou pela integração das diversas escalas espaço-temporais regionais, na qual a escola, a imprensa, a cultura e os meios de transportes e comunicações desempenharam um papel fundamental – na América Latina e no Brasil, em particular, foi problematizada por uma contradição acerca dos constrangimentos ao desenvolvimento.

Isso pode ser resumidamente explicado pelo fato de que, nos países industrializados (aqueles que participaram da primeira ou da segunda Revolução Industrial), a nação foi forjada sobre um discurso de modernidade, em que os valores *modernos*, industrializantes, foram contrapostos aos *antigos*, reformulando as condições existentes com mudanças estruturais. A industrialização, a urbanização e o surgimento de novas classes sociais implicaram uma rearticulação de todo o tecido social e, sem dúvida, essas transformações não se limitaram ao âmbito da infraestrutura econômica. Trata-se “de uma condição, de uma nova cultura, com conceitos de espaço e de tempo particulares, que se atualiza em um modo de vida cujo substrato é a própria materialidade técnica” (Ortiz, 1995:19).

Assim, o mesmo “moinho satânico que triturou os homens transformando-os em massa” (Polanyi, 1980) foi peça fundamental na constituição do Estado-Nação e a emergência da modernidade ocorreu no mesmo período da constituição da nacionalidade, sendo parte constitutiva dela.

A questão é que essa materialidade técnica, base do progresso e do desenvolvimento, estava restrita a poucos territórios. Entretanto, as doutrinas imperialistas eram exibidas orgulhosamente ao mundo atrasado que, não podendo internalizar o progresso técnico e o desenvolvimento, passaram a buscar outros símbolos constitutivos da identidade nacional.

A metáfora hegeliana do mocho de Minerva, “que só levantaria vôo ao cair da tarde”, não pode ser usada como justificativa para o descompasso entre a cultura e as transformações econômicas, como defendeu Weffort. Apondo como uma hipótese antiga e, em suas palavras, tal-

vez a mais verdadeira, o “*cultural lag*”, no qual “algum atraso da reflexão, assim como da cultura, em relação à economia e às mudanças de estrutura social ocorre sempre, em qualquer país”, o autor afirma que “este atraso é tanto maior quanto mais rápida a transformação da economia e da sociedade” (Weffort, 2000:5). Entretanto, este é somente um subterfúgio do intelectual-ministro para justificar o descompasso entre a cultura e o desenvolvimento no Brasil.

Furtado, ao estudar o processo de constituição da cultura brasileira, afirma que a modernização dependente – na qual o excedente gerado pelas vantagens comparativas estáticas criadas pela especialização na exportação de produtos primários e retido localmente modelou os padrões de comportamento através do estímulo à importação de manufaturas, cristalizando um certo padrão de divisão internacional do trabalho – fez com que a ruptura da síntese barroca conduzisse a padrões de comportamento imitativos, a um crescente bovarismo e não a um novo processo cultural criativo, diferentemente do ocorrido na Europa com a passagem da visão de mundo medieval para o humanismo, após a Revolução Industrial. Isso porque, segundo Furtado, “a eclosão do humanismo abre, na Europa, um processo criativo polifacético, que somente produzirá uma nova idéia global do homem com o romantismo. O dinamismo desse novo quadro cultural reflete o fundo móvel de uma sociedade competitiva, em que a criatividade tecnológica é um dos principais recursos de poder” (Furtado, 1984:21).

No Brasil, o fato de os portugueses, apesar de minoritários no solo brasileiro em comparação aos contingentes de negros escravos e de índios, terem mantido sob seu estrito controle as atividades comerciais durante mais de três séculos e se alimentarem de fontes culturais européias teve um peso avassalador na constituição de nossa cultura. O florescimento do barroco brasileiro constitui, nesse ponto de vista, uma síntese cultural do espírito europeu pré-renascimento, pois “o quadro histórico em que se forma o Brasil – articulação precoce em Portugal do Estado com a burguesia e total domínio da sociedade colonial pelo Estado e pela igreja – congela o processo cultural no universo europeu pré-humanismo” (Furtado, 1984:21).

Se analisado o processo de constituição da identidade nacional através das rupturas e continuidades, observa-se que no século XIX ocorreram duas grandes rupturas políticas: a independência nacional, em 1822; e a Proclamação da República, em 1889. Não obstante, aquele século deve ser caracterizado mais como uma fase de

transição do que propriamente de ruptura. Isso porque a independência (desdobramento da coroa, segundo Furtado) preservou, inicialmente, a velha rede de entrelaçamentos econômicos, mas, ao constituir o Brasil em território independente, conduziu gradualmente também a uma reestruturação desse espaço de entrelaçamento. Por outro lado, a transição foi ratificada por uma alteração do regime – a Proclamação da República, em 1889. O regime de acumulação extensiva, que se tornara dominante, e a regulação compatível com ele formaram uma ordem relativamente estável, garantida pelo predomínio britânico, que mantinha o padrão cultural imitativo europeu e elitista.

Em todo o período, portanto, a constituição da identidade nacional e da cultura esteve borrada pelo descolamento entre a elite e o povo. Ao não privilegiar a internalização do progresso técnico, a elite apresentava-se *moderna* através da imitação de comportamentos europeus, absorvendo padrões estéticos cosmopolitas e consumindo bens industrializados, propiciados pela exportação de produtos primários. O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do *atraso*, e sua herança cultural e criatividade artística tinham significado nulo, por não ser européia.

Foi somente a partir do movimento modernista de 1922 que a cultura não-européia foi considerada constitutiva da cultura nacional. Entretanto, o debate sobre a modernização no mundo das artes observa um descompasso com o progresso das técnicas.

Ao afirmar que para ser moderno era preciso ser nacional, o movimento modernista de 1922 pretendia articular nossas artes plásticas à técnica e ao formalismo internacionais e, com isso, superar a defasagem estética. Retomar o ideal de modernidade, naquele momento, foi a maneira encontrada para ajustar nosso relógio ao tempo das exigências universais. Entretanto, o modernismo, ao se revelar nacional “arrastava uma ambigüidade intrínseca, pois a renovação estética se fez, na América Latina, sem modernização alguma. (...) Para eles o moderno era mais um projeto, algo a ser realizado no futuro, que propriamente a tradução da realidade atual. Assim, a modernidade ausente reencontra, neste ponto, o Estado-Nação inacabado” (Ortiz, 1995:19).

O ano de 1930 marcou uma nova ruptura com a instituição de um ordenamento que vinha sendo gestado durante toda a década de 20 e cuja direção tornou-se irreversível. Desse modo, iniciou-se nos anos 30, com a crise da economia agrário-exportadora, uma nova fase

centrada no Estado Nacional – que se consolidou após a Segunda Guerra mundial –, baseada em uma industrialização tardia, apoiada no mercado interno e sustentada pela urbanização crescente.

Entretanto, como os signos da modernidade são tênues, a nação só conseguiu expressar-se através de símbolos ligados à cultura popular. Desse modo, na década de 30, o Governo Vargas, apesar de ter se colocado como promotor do desenvolvimento e da transformação social, escolheu para representá-lo símbolos que pertencem ao domínio da tradição.

É importante destacar que, graças ao desprezo das elites pela cultura popular, houve possibilidade de transmissão e consolidação das nossas raízes não-européias nos períodos colonial, imperial e na primeira república, o que permitiu a expansão da sua força criativa sem a inibição da cultura dominante. Por esse motivo, ao buscar símbolos nacionais, na ausência de símbolos *modernos* vinculados ao desenvolvimento industrial, o Governo Vargas inventou como símbolos da identidade nacional o carnaval, o samba e o futebol (Ortiz, 1995).

Como não há separação entre *realidade e representação simbólica*, fica a dúvida se esses símbolos foram apropriados de forma alegorizada pelo imaginário nacional e, dessa forma, manteve-se a distância entre a elite e o povo, ou se são exatamente a síntese do ambiente simbólico, expressão viva das contradições e distâncias entre os distintos anseios de classes e projetos de nação.

A continuidade do processo de consolidação do quadro cultural nacional seguiu por curto período democrático (1945-64) e longos períodos autoritários (1937-45 e 1964-84), mas sempre baseado na dicotomia *elite-povo*. Esta continuidade foi permanentemente bombardeada pela ascensão do padrão do consumo ditado pela economia norte-americana, que impulsionou uma *cultura de massas* dotada de meios extraordinários de difusão, que desestabilizavam o quadro cultural nacional, incutindo novos valores.

As características marcantes desse período foram, por um lado, a busca de uma identidade nacional e a forte presença do Estado empreendedor e industrializante e, por outro, o surgimento de uma classe média urbana, de importância econômica crescente, ávida por adquirir novos (*modernos*) símbolos que expressassem seu rompimento com o *atraso rural*.

O processo acelerado de urbanização e industrialização permitiu uma apropriação de *valores modernos*, reduzindo a distância entre desenvolvimento e cultura.

Entretanto, a classe média brasileira, formada no quadro de modernização dependente, mediatizada por uma industrialização que seguiu as linhas de substituição de importações, tem grande parte de seus elementos demasiadamente próximos do povo para ignorar sua significação cultural. A ênfase na identidade nacional proporciona argumentos sólidos contra a exploração estrangeira. A questão nacional estimula a criatividade cultural, que se nutre da problemática da nacionalidade para renovar e expandir o universo estético (Ortiz, 1995).

Além disso, o caráter de massa da cultura da classe média faz com que suas relações com o povo não sejam de exclusão, mas sim de envolvimento e penetração. Assim, embora alegorizada pela ascensão da cultura de classe média, a cultura de massa, baseada nos valores populares e em sua força criativa, mesmo bombardeada pela introdução de padrões exógenos de comportamento e consumo, está amalgamada no projeto de constituição de uma identidade nacional.

É importante destacar que “a modernidade se encontra articulada à racionalização da sociedade, em seus diversos níveis, econômico e cultural. Expressa uma forma de organização social enquanto cultura, isto é, um sistema simbólico específico. Espaço e tempo, por exemplo, são categorias que devem ser reelaboradas em cada contexto, pois o universo cotidiano dos homens está pontuado pela racionalidade do industrialismo e da técnica” (Ortiz, 1995:20).

Assim, a consolidação do sistema de produção e reprodução do capital em escala planetária, chamado mundialização do capital ou globalização da economia, traz consigo um movimento de mundialização da cultura, modificando nossa situação histórica.<sup>3</sup>

A globalização dos mercados não está restrita ao nível econômico, pois, além de alterar a ética do trabalho (Mattoso, 1994), pressupõe a difusão de novos valores e um processo de construção da “sociedade global” que, segundo Ianni (1992), emerge como um produto inevitável da instantaneidade da informação e, como justifica Harvey (1992), da compressão do espaço pelo tempo. Isso graças à velocidade das informações difundidas pelos modernos sistemas de comunicações, que fazem com que uma grande variedade de informações chegue instantaneamente a milhões de residências em diversos países.

Essas informações trazem consigo normas e valores que se internacionalizam, possibilitando a diferentes povos a redefinição de padrões e aspirações de comportamento na construção de um novo imaginário sobre o seu e os outros países.

Esta nova rodada de compressão do espaço pelo tempo significa, para alguns autores, “o fim do ciclo que se abriu no século XVI” (Furtado, 1984).

O surgimento de um novo sistema eletrônico de comunicação – caracterizado pelo seu alcance global, integração de todos os meios de comunicação e interatividade potencial – está mudando e mudará para sempre nossa cultura, com o surgimento de uma *cultura da virtualidade real* (Castells, 1999). A constituição dessa “aldeia global” (McLuhan e Powers, 1989), composta por uma maioria silenciosa (Baudrillard, 1985), tem seus signos baseados na virtualidade real, que vem a ser um sistema em que a própria realidade (ou seja, a experiência simbólica/material das pessoas) é “inteiramente captada, totalmente imersa em uma composição de imagens virtuais no mundo do faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas se transformam na experiência” (Castells, 1999:395).

Por outro lado, esse novo sistema de comunicação transforma radicalmente as dimensões fundamentais da vida humana – o espaço e o tempo – e as localidades (regiões e até países) perdem seu sentido cultural, histórico e geográfico e reintegram-se em redes funcionais ou em colagens de imagens, ocasionando um espaço de fluxos que substitui o espaço de lugares.

“O tempo é apagado no novo sistema de comunicação já que passado, presente e futuro podem ser programados para interagir entre si na mesma mensagem. O espaço de fluxos e o tempo intemporal são as bases principais de uma nova cultura, que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos: a cultura da virtualidade real, onde o faz-de-conta vai se tornando realidade” (Castells, 1999:397-98).

Nesse sentido, é fundamental que haja reconhecimento da diversidade cultural, a partir das peculiaridades de cada local, pois assim será fortalecida a identidade entre o indivíduo e seu grupo e entre este, o meio ambiente e a sociedade. Só através do fortalecimento desses vínculos serão mantidas as verdadeiras raízes culturais e reduzida a pressão da “cultura mundializada”.

Nessa sociedade em rede, todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, que se enriquece, permanentemente, mas poucos continuarão a contribuir para esse enriquecimento e, aos outros, restará o papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos no mercado. Assim, a cultura é transformada em objeto de consumo e a produção cultural é cada vez mais desterritorializada e transformada em *mercado cultural*.

A negação da existência desse *mercado* seria, para a equipe que elaborou o *Guia Cultural do Estado de São Paulo*, uma ingenuidade e significaria a perda de oportunidade de levantar, registrar e divulgar as expressões reais da cultura no Estado. Nesse momento, em que a ação avassaladora dos sistemas de comunicações destroem e reconstróem valores e símbolos, é fundamental trabalhar de forma a integrar todas as mensagens do padrão cognitivo, quer seja no intuito de preservá-las, quer seja para divulgá-las, possibilitando sua inserção nesse mercado e propiciando a formulação de políticas culturais que contribuam para o desenvolvimento.

## PRIMEIROS RESULTADOS EXTRAÍDOS DO GUIA CULTURAL

De uma forma sintética, serão apresentados os principais resultados da pesquisa que originou o *Guia Cultural*. Na publicação original, as informações aqui apresentadas de forma agregada estão organizadas como um cadastro, composto de um rol amplo de dados, tais como endereço, entidade mantenedora, capacidade e/ou acervo, etc.

### Equipamentos Culturais

Segundo as informações coletadas, existem no Estado de São Paulo 4.108 espaços destinados a atividades desenvolvidas nas diferentes áreas culturais e que são de utilização pública permanente (Tabela 1).

É interessante observar que a localização dos equipamentos, no Estado, não é proporcional à distribuição da população. Aqueles utilizados pelo mercado cultural (cinemas, teatros, cineteatros e centros culturais) têm uma maior concentração na Região Metropolitana de São Paulo, enquanto os outros (de uso livre e, via-de-regra, sem cobrança de ingresso) se localizam mais no interior.

Entre os equipamentos existentes no Estado, as bibliotecas aparecem em maior número (1.199), representando 29,2% do total.<sup>4</sup> É importante registrar que 119 municípios paulistas (18,5%) não possuem nenhuma biblioteca de uso público. As prefeituras são responsáveis pela manutenção de mais de 70% das bibliotecas, seguidas pelo Governo do Estado (17,9%), por empresas privadas (7,0%) e por outras entidades (menos de 5%).

Os auditórios e os coretos vêm em segundo lugar em termos de quantidade, com participações bastante semelhantes: 14,1% e 13,8%, respectivamente e, do total de equipamentos existentes nos municípios paulistas. Entre-

**TABELA 1**  
**Equipamentos Culturais, por Tipos**  
**Regiões Metropolitanas, Regiões Administrativas e o Município de São Paulo – 2000**

Regiões Administrativas	Anfi- teatros	Arquivos	Auditórios	Biblio- otecas	Centros Culturais e/ou Casas de Cultura	Salas de Cinema (1)	Cine- teatros	Conchas Acústicas	Coretos	Museus	Teatros (2)	Outros Espaços Culturais	Total
<b>ESTADO DE SÃO PAULO</b>	<b>(3) 48</b>	<b>147</b>	<b>(3) 466</b>	<b>1.199</b>	<b>368</b>	<b>443</b>	<b>(3) 55</b>	<b>(3) 74</b>	<b>(3) 455</b>	<b>331</b>	<b>252</b>	<b>270</b>	<b>(4) 4.108</b>
Região Metropolitana													
de São Paulo	(3) 3	19	(3) 35	383	100	273	(3) 7	(3) 9	(3) 31	94	121	40	(4) 1.115
Município de São Paulo	(5) ...	12	(5) ...	299	39	205	(5) ...	(5) ...	(5) ...	74	100	22	(5) ...
RA de Registro	-	2	6	15	5	1	-	2	7	5	-	-	43
Região Metropolitana													
da Baixada Santista	2	4	5	33	9	10	1	1	6	10	8	6	95
RA de São José dos Campos	2	15	37	47	26	20	5	3	26	25	8	6	220
RA de Sorocaba	4	16	62	125	37	21	7	14	50	34	16	29	415
RA de Campinas	14	29	116	154	61	52	10	18	97	60	38	62	711
RA de Ribeirão Preto	3	4	29	37	12	22	2	3	35	16	11	14	188
RA de Bauru	2	6	33	49	15	6	4	5	40	11	10	42	223
RA de São José do Rio Preto	5	24	30	86	27	9	3	3	40	17	11	11	267
RA de Araçatuba	-	2	10	33	15	5	1	1	14	7	3	3	94
RA de Presidente Prudente	8	5	35	91	14	5	0	2	25	13	7	19	224
RA de Marília	2	6	22	62	13	6	3	6	23	14	4	5	166
RA Central	1	10	26	39	14	6	4	2	29	10	6	10	157
RA de Barretos	1	2	11	21	8	3	2	3	15	8	3	5	82
RA de Franca	1	3	9	24	12	3	6	2	17	7	6	18	108

**Fonte:** Fundação Seade; Secretaria de Estado da Cultura. Guia Cultural do Estado de São Paulo, 2001.

(1) Foram consideradas as salas de projeção.

(2) Foram consideradas as salas de espetáculo.

(3) Não incluem o Município de São Paulo.

(4) Não incluem os anfiteatros, os auditórios, as conchas acústicas e os coretos do Município de São Paulo.

(5) Dados não disponíveis.

tanto, sua distribuição espacial é bem distinta, pois, enquanto os coretos estão presentes em 53,8% dos municípios, os auditórios aparecem em apenas 27,6%.

Cinemas (10,8%), centros culturais (9,0%), museus (8,0%) e teatros e cineteatros (7,5%) são os outros equipamentos existentes em maior número no Estado. Os museus, no entanto, estão mais bem distribuídos entre os municípios e os cinemas apresentam maior concentração: 26,9% dos municípios possuem museus e apenas 11,9% têm cinemas.

A maior parte dos museus (73,6%) é mantida pelas prefeituras, 8,1% pelo Governo Estadual e o restante se divide, principalmente, entre empresas privadas, fundações ou institutos privados, parcerias entre instâncias governamentais e entidades religiosas.

A iniciativa privada é mantenedora da maioria dos cinemas (94,5%), sendo que a pequena parcela restante está distribuída entre prefeituras, clubes e associações e entidades religiosas.

Os centros culturais e/ou casas de cultura estão presentes em 37,7% dos municípios paulistas e as prefeituras são responsáveis pela manutenção de 60,5% deles.

Os teatros encontram-se distribuídos em 14,5% dos municípios, sendo que mais da metade (56,2%) é mantida pelas prefeituras, 11,9% por empresas privadas e os demais por fundações ou institutos privados, clubes e associações, Governo do Estado e outros.

Os arquivos são, em sua maioria, mantidos pelas prefeituras e estão presentes em cerca de 19% dos municípios pesquisados.

Observa-se que, no conjunto, as prefeituras são as principais proprietárias de espaços utilizados permanentemente para atividades, eventos ou ações culturais, além de atuarem na área de empreendimentos culturais, através de incentivos fiscais para sua realização.

O sucesso da implementação e, sobretudo, do financiamento das ações culturais está cada vez mais ligado à articulação de parcerias responsáveis entre o Estado, a iniciativa privada, as organizações não-governamentais e as comunidades.

Na última década, o governo, nas suas diversas instâncias – federal, estadual e municipal –, tem promulgado várias leis de incentivo à cultura. Trata-se de dispositivos legais que permitem aos produtores e às instituições usufruírem diretamente do benefício de recursos públicos para a realização de projetos culturais.

A Lei Rouanet (Lei Federal nº 8.313/91), que substituiu a Lei Sarney (Lei Federal nº 7.505/86), permite a aplicação em projetos culturais selecionados de recursos oriundos da renúncia fiscal, Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas. A Lei de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de São Paulo (Lei Estadual nº 8.819/94) seleciona projetos inscritos que atendam a edital, distribuindo diretamente recursos mediante contrapartida. A lei municipal da cidade de São Paulo – Lei Mendonça (Lei Municipal nº 10.923/90) – incentiva projetos inscritos e aprovados em forma de isenção de impostos (IPTU e ISS) concedida aos investidores.

No Estado de São Paulo, outros 56 municípios, além da capital, possuem lei municipal de incentivo à cultura. Apenas um município conta com uma lei promulgada em 1980 e dois com leis promulgadas em 1989. Nos demais, as leis foram elaboradas na década de 90, com maior concentração no triênio 1992-94 (22 municípios). As datas confirmam um certo acompanhamento às iniciativas federal e estadual, o que tenderia a crescer à medida que os municípios fossem se inteirando do funcionamento das leis já em vigor e participando de iniciativas patrocinadas por elas, reconhecendo tratar-se de uma alternativa para financiar a promoção da cultura e a preservação do patrimônio.

### Atividades Culturais

Muitos outros temas levantados pelo *Guia Cultural* poderiam ser aqui apresentados, entretanto, em função dos objetivos deste artigo, será destacado sinteticamente, o que mais chama atenção sobre as atividades culturais.

**Artes Cênicas** – Foram levantados 854 grupos de artes cênicas presentes em 39,3% dos municípios paulistas, exceto a capital.<sup>5</sup> A maioria é mantida por empresas privadas ou grupos autônomos: 30,3% e 28,8%, respectivamente. As prefeituras mantêm 17,8% e os clubes e associações, 14,9%.

Os 388 cursos de artes cênicas registrados concentram-se em 177 municípios e, em sua maioria (52,3%), são mantidos por empresas privadas. As prefeituras respondem por 30,1% dos cursos oferecidos.

Foram identificados 346 eventos de artes cênicas em 176 municípios (27,3%), sendo mais da metade realizada pelas prefeituras (57,5%).

**Artes Visuais** – São realizados, fora do Município de São Paulo, 321 eventos de artes visuais com calendário fixo em 173 municípios, 77,0% dos quais promovidos pelas prefeituras.

Os grupos ou associações de artes visuais estão presentes em 99 municípios, perfazendo um total de 176 grupos, mantidos, em sua maior parte, pela esfera privada (57,4%), seguida por entidades pertencentes ao chamado “terceiro setor” (19,3%), como sindicatos, fundações, clubes, associações e outras. Na esfera governamental, apenas as prefeituras sobressaem na promoção desses grupos ou associações (19,9%), inexistindo a atuação de órgãos estaduais ou federais.

A participação de instâncias governamentais nos cursos de artes visuais, entretanto, é mais expressiva, com 38,5%, e as prefeituras representam 35,9% desse total. A iniciativa privada, por intermédio de empresas ou grupos autônomos, responde por 54,2% dos cursos existentes.

**Literatura** – São realizados, anualmente, 170 eventos literários com calendário fixo, em 116 municípios do Estado de São Paulo, excluindo-se os que ocorrem na capital. Os 88 grupos ou associações literárias existentes fora do Município de São Paulo estão distribuídos em 58 municípios.

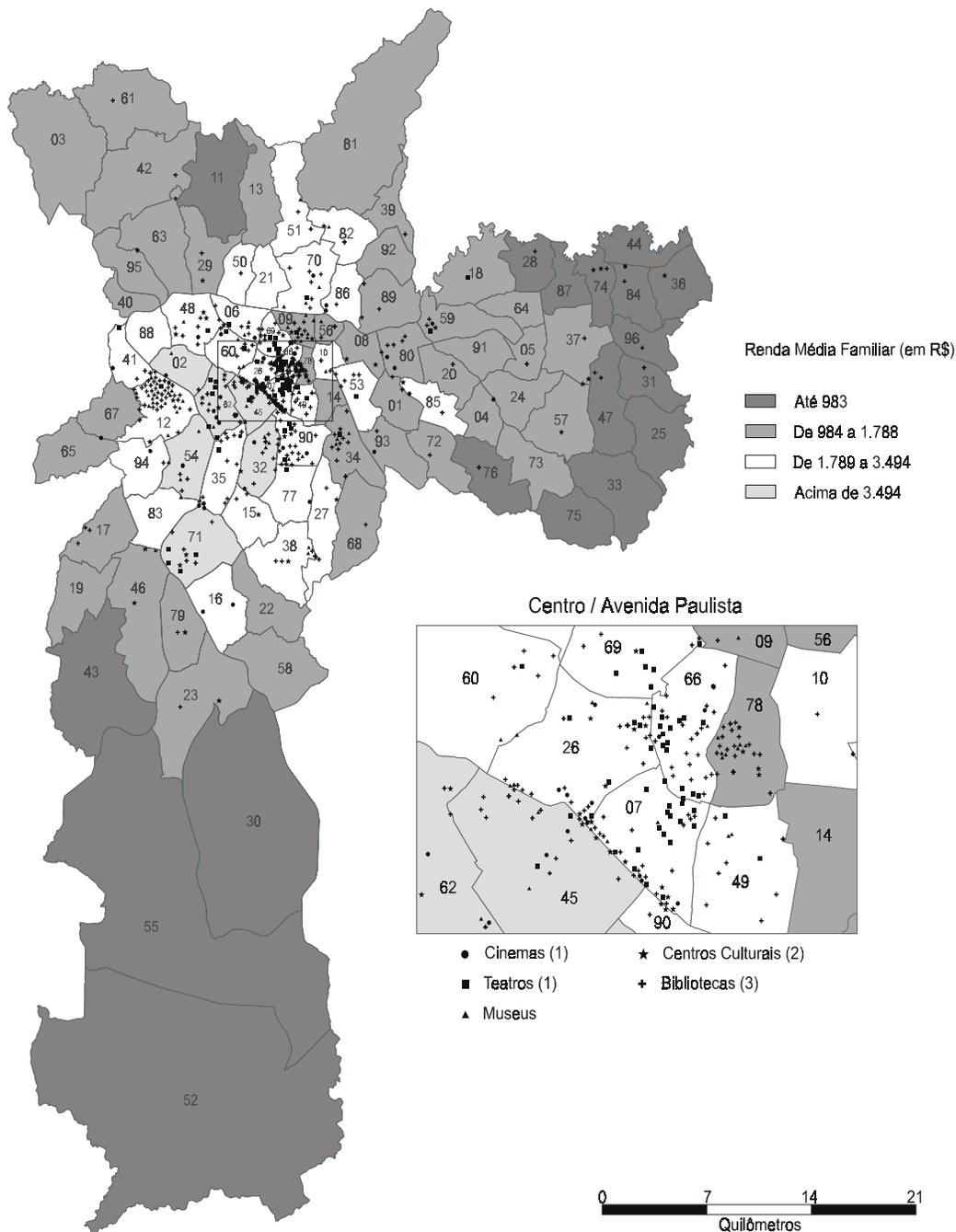
A prefeitura é a principal entidade promotora dos eventos literários, respondendo por 60,6% do total, seguida pelas parcerias entre instâncias governamentais, com 13,5%.

Os grupos ou associações literárias são mantidos, principalmente, por clubes e associações (50,0%), presentes em 30 municípios vindo em segundo lugar as prefeituras (17,0%).

**Música** – Existem, fora da capital, 459 eventos musicais com calendário fixo, realizados em 231 municípios do

**MAPA 1**

**Equipamentos Culturais, por Tipo, segundo Renda Média Familiar  
Município de São Paulo – 2000**



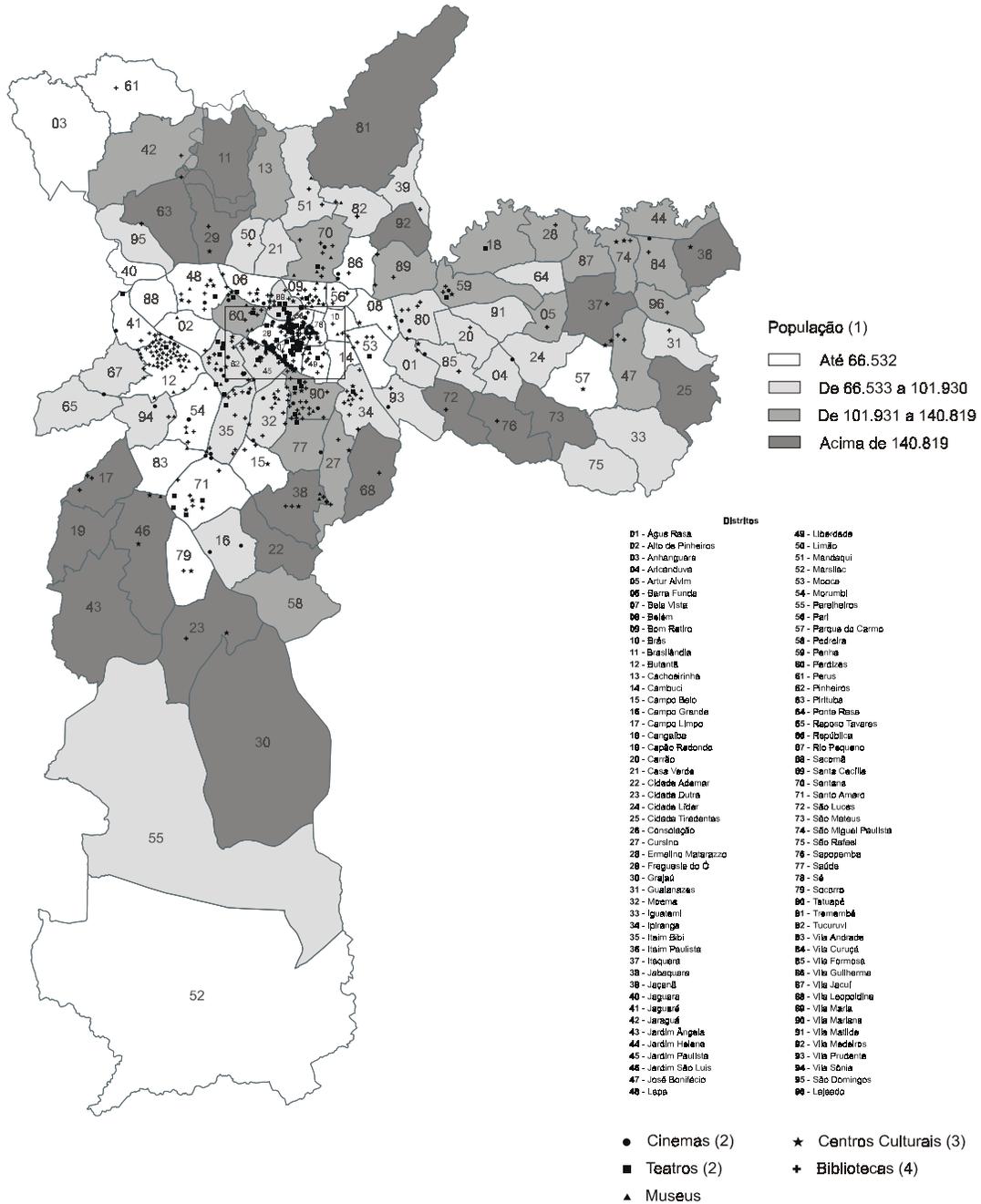
Fonte: Fundação Seade; Secretaria de Estado da Cultura.

(1) Podem ter mais de uma sala, como aquelas localizadas em shoppings.

(2) Inclui casas de cultura, espaços culturais e oficinas culturais.

(3) Inclui bibliotecas: infantis, privadas, públicas, universitárias e de instituições públicas.

**MAPA 2**  
**Equipamentos Culturais, por Tipo, segundo Distribuição Populacional**  
**Município de São Paulo – 2000**



Fonte: Fundação Seade; Secretaria de Estado da Cultura.  
 (1) Os dados populacionais são de 1996.  
 (2) Podem ter mais de uma sala, como aquelas localizadas em shoppings.  
 (3) Inclui casas de cultura, espaços culturais e oficinas culturais.  
 (4) Inclui bibliotecas: infantis, privadas, públicas, universitárias e de instituições públicas.

Estado de São Paulo. A maior parte (72,6%) é promovida pelas prefeituras e os demais têm como promotores empresas privadas (7,4%) e clubes e associações (3,9%).

Foram registrados, também, 1.663 grupos ou associações musicais presentes em 427 municípios (66,3% dos pesquisados), sendo que a instituição mantenedora com maior presença corresponde às prefeituras (30,2%). Significativos também são os grupos autônomos (29,6%) e os mantidos por empresas privadas (15,5%).

São 544 os cursos ou escolas de música legalmente constituídos e em atividades há três anos ou mais, no Estado de São Paulo, fora a capital. Estes estão instalados em 278 municípios e são, na sua maioria, privados (254 escolas) ou mantidos pelas prefeituras (175 cursos em 147 municípios).

### Meios de Comunicação

Existem 563 rádios no Estado, fora do Município de São Paulo, localizadas em 287 municípios. Destas, 327 transmitem em FM, 59 em AM e FM e 177 em AM. É importante destacar que, em mais da metade dos municípios paulistas (357) não existe nenhuma emissora de rádio.

Os órgãos de imprensa escrita são em maior número (789 jornais ou revistas) e mais disseminados pelo interior (347 municípios) do que as emissoras de rádio. Um total de 706 jornais possuem circulação diária ou semanal, instalados em 324 municípios. Aqueles que circulam com periodicidade quinzenal ou mensal somam 47 jornais, em 34 municípios, e há 36 revistas editadas em 27 cidades. Pode-se deduzir, com as informações apresentadas, que em 297 municípios paulistas não circula nenhum veículo de comunicação escrita produzido localmente.

### Audiovisual

No setor de audiovisual a pesquisa privilegiou o levantamento sobre a área de cinema. O objetivo foi catalogar todas as atividades desenvolvidas nos municípios.

Existem no Estado de São Paulo 27 eventos ligados ao cinema, que ocorrem em 19 municípios, exceto a capital. A maioria (51,8%) é promovida pelas prefeituras e os demais são de responsabilidade de clubes e associações, fundações ou institutos privados, cada um com 18,5% do total de eventos.

São 16 os grupos, associações ou cursos de cinema existentes fora do município de São Paulo, distribuídos em 14 cidades do Estado. As prefeituras e as empresas

privadas configuram-se como principais entidades mantenedoras (25,0% cada uma), seguidas por clubes e associações (18,7%) e fundações ou institutos privados (12,5%).

### A ESPACIALIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS E ATIVIDADES CULTURAIS

Como síntese geral das observações destacadas do *Guia Cultural*, pode-se dizer que o grande mecenas no Estado de São Paulo é o poder público, com destaque para as prefeituras. Esta é uma observação muito interessante, pois as prefeituras, por estarem mais próximas da população, têm mais condições de atuar pela preservação dos reais valores da comunidade, e, com isso, reduzir o impacto avassalador (e pasteurizador) dos meios de comunicação de massa.

A questão subjacente é: quem se apropria, ou quais setores sociais mais se beneficiam da ação do Estado na cultura? Para essa resposta, talvez o *Guia Cultural* não seja uma boa fonte, mas é possível tecer algumas considerações através das informações coletadas.

Os menores municípios, na escala populacional, e os mais pobres, quanto à geração de valor, são os de maior precariedade quanto à existência de equipamentos e ações culturais. É importante lembrar que esse conjunto e municípios congrega, proporcionalmente, uma maior parcela de população de baixa renda que a média, pois “a concentração relativa de famílias das classes D e E é inversamente proporcional ao porte do município ou aglomeração.” (Caiado, 1997:127). Entretanto, só por essa informação não se pode afirmar que o acesso a equipamentos, atividades e eventos culturais privilegia as camadas de população de melhor renda, em detrimento daquelas de baixa renda.

Procurou-se então observar, no município de São Paulo, que congrega cerca de 25% da população paulista, onde estão localizados os principais equipamentos culturais.

É óbvio que não se pode esquecer da força centrípeta exercida pelo centro das cidades na determinação da localização dos equipamentos de uso coletivo, pois “não se coloca um teatro de ópera, uma loja de departamentos ou uma universidade em qualquer parte. O sucesso de certas aglomerações (os centros) é o verso de uma medalha cujo reverso necessário é a mediocridade de sua periferia. Mediocridade que é só relativa: até o mais humilde lugarejo, um lugar urbano, é sempre o centro de uma periferia (...) uma rede mais fina” (Benko e Lipietz, 1992:18).

Entretanto, essa variável (centralidade) é tão maior no processo de decisão locacional de um equipamento cultural quanto maior for sua focalização no *mercado cultural*, ou quanto menor for a preocupação em atender efetivamente à população (de baixa renda, principalmente).

Ora, se *todo artista tem que ir aonde o povo está*, os equipamentos culturais também deveriam ser localizados onde há maior concentração da população, independentemente de sua capacidade de consumo, determinada pela renda.

No Município de São Paulo, há uma grande concentração dos equipamentos culturais no centro da cidade e nos distritos onde reside a população de alta e média rendas (com recursos suficientes para alimentar o mercado cultural). Os distritos onde a maioria dos residentes é de baixa renda são desprovidos de equipamentos culturais, ou os têm em proporção muito reduzida. Assim, pode-se afirmar que os equipamentos culturais existentes na cidade de São Paulo não se localizam nos locais de residência da maioria da população (Mapas 1 e 2).

A conclusão é que há uma forte seletividade na localização dos equipamentos culturais e, em que pese o importante papel desempenhado pelo poder público como o principal mecenas no Estado, as camadas de mais baixa renda estão mais expostas às pressões exógenas exercidas pela mídia, tanto regionalmente (nos pequenos municípios), quanto no interior do tecido urbano (periferia).

## NOTAS

E-mail do autor: [ascaiado@seade.gov.br](mailto:ascaiado@seade.gov.br)

Este artigo é fruto da reflexão conjunta da equipe que elaborou o *Guia Cultural do Estado de São Paulo* e contou com a colaboração de Cecília Rodrigues dos Santos, Luís Carlos Barato Brás, Luís Augusto de M. Guisard e Antonio Carlos G. Gonçalves.

1. Foram considerados os seguintes equipamentos: anfiteatros, arquivos, auditórios, bibliotecas, casas da cultura, centros culturais, cinemas, cineteatros, salas acústicas, coretos, museus, teatros, outros espaços culturais.

2. As atividades culturais foram agrupadas em artes cênicas (circo, dança, ópera, teatro), artes visuais (artes gráficas, desenho, design de objetos, escultura, fotografia, gravura, pintura), música (banda/fanfara, canto coral, conjunto ou grupo instrumental e/ou vocal, orquestra) e literatura (academia de letras, clube de leitura, concursos literários, eventos literários, feira de livros, festival de poesia). Nos quatro casos foram levantadas informações sobre cursos, grupos, associações e eventos realizados.

3. A globalização da economia pode ser entendida como um estágio mais avançado do processo histórico de internacionalização do capital. Tem suas bases assentadas sobre um período de aceleração intensa e desigual da mudança tecnológica entre as economias centrais; de reorganização dos padrões de gestão e de produção, de forma a combinar os movimentos de globalização e regionalização; de difusão desigual da revolução tecnológica, reiterando os desequilíbrios comerciais e de balanço de pagamentos; de significativo aumento do número de oligopólios globais; de intensos fluxos de capitais e da interpenetração patrimonial dentro da tríade na ausência de um padrão monetário mundial.

4. É importante observar que a exigência para incluir um equipamento no *Guia Cultural* foi sua utilização pública e permanente, independentemente se a propriedade, ou o controle, fosse público ou privado. Por esse motivo, as bibliotecas escolares não abertas ao público externo não foram incluídas.

5. Esta questão não foi pesquisada no Município de São Paulo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa, Editorial Presença, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- BENKO, G. e LIPIETZ, A. Le nouveau débat régional: positions. In: BENKO, G. e LIPIETZ, A. (orgs.). *Les régions qui gagnent. districts et réseaux: les nouveaux paradigmes de la géographie économique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.13-32.
- CAIADO, A.S. "Metrópoles, cidades médias e pequenos municípios paulistas: estudo comparado da qualidade de vida e dinâmica socioespacial". In: PATARRA, N.; BAENINGER, R.; BOGUS, L. e JANUZZI, P. (orgs.). *Migrações, condições de vida e dinâmica urbana: São Paulo 1980-1993*. Campinas, Unicamp/Instituto de Economia, 1997, p.115-152.
- CASTELLS, M. *Sociedade em rede*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.
- DAVIS, M. *Cidade de quartzo. Escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo, Editora Página Aberta, 1993.
- FUNDAÇÃO SEADE; SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Guia Cultural do Estado de São Paulo*. São Paulo, Fundação Seade, 2001.
- FURTADO, C. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- GRAMSCI, A. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- HUGHES, R. *Barcelona*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, O. *A sociedade global*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.
- LASCH, C. *A cultura do narciso. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro, Imago, 1983.
- MATTOSO, J.E. "O novo e inseguro mundo do trabalho nos países desenvolvidos". *O mundo do trabalho: crise e mudança no final do século*. São Paulo, Editora Página Aberta Ltda., 1994, p. 521-562.
- McLUHAN, M. *Understanding media: the extension of man*. Nova York, McGraw Hill, 1964.
- McLUHAN, M. e POWERS, B.R. *The global village: transformation in word life and media in the 21<sup>st</sup> century*. Nova York, Oxford University Press, 1989.
- NICOL, L. "Communications technology: economic and spatial impacts". In: CASTELLS, M. (org.). *High technology, space, and society*. Londres, Sage Publications, v.28, Urban Affairs Annual Reviews, 1988, p.191-209.
- OFFE, C. *Problemas estruturais do Estado capitalista*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984.
- ORTIZ, R. *Cultura e modernidade*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mundialização da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Cultura, modernidad e identidades". *Nueva Sociedad*. Caracas, Editorial Texto, n.137, mayo-junio 1995, p.17-23.
- POLANYI, K. *A grande transformação*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980.
- SASSEN, S. *The mobility of labor and capital*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- WEFFORT, F. "A cultura e as revoluções da modernização." *Cadernos do Nosso Tempo*. Brasília, Ministério da Cultura, 2000.

---

# CULTURA COMO OBJETO DE POLÍTICA PÚBLICA

JOSÉ CARLOS DURAND

*Sociólogo, Professor e Coordenador do Centro de Estudos da Cultura e do Consumo na FGV-SP*

---

*Resumo:* Apontam-se aqui alguns anacronismos, ambigüidades, indefinições e vazios da gestão cultural pública no Brasil, do nível local ao nacional. Seguem-se algumas sugestões corretivas inspiradas na sociologia, através de uma análise que também tenta aproveitar aspectos da experiência de países como Estados Unidos, França e Inglaterra.

*Palavras-chave:* política cultural; administração das artes; campo artístico.

---

**É** raro que qualquer debate sobre cultura, hoje, em países desenvolvidos, não vá desde logo explicitando duas circunstâncias fundamentais: o que é afinal relevante discutir; e quais são as qualificações necessárias – ou, ao menos, desejáveis – de quem se espera envolver nas discussões.

Tal consenso deriva da existência de uma pluralidade de interesses ativos na área cultural: grupos, associações, organismos, revistas, fontes de financiamento, identidades e qualificações intelectuais, técnicas, estéticas, políticas e administrativas, em um grau ainda difícil de se imaginar no Brasil e para as condições brasileiras. Tantos interesses e pontos de vista distintos se confrontam em espaços sociais relativamente independentes entre si. Trata-se de arenas cujos atores, em geral, conhecem seus interlocutores (efetivos e prováveis), de modo a não desperdiçar tempo e energia falando no deserto, ou, no extremo oposto, pregando a convertidos.

No que concerne ao amplo, diverso, rico e abstrato mundo da cultura, é lícito dizer que, naqueles países, há no mínimo 20 anos, uma linha divisória claramente se impõe entre “debater cultura” (sem mais qualificativos) e aquelas ocasiões em que cumpre entendê-la em função de um elenco delimitável e factível de alternativas de decisão política, econômica e administrativa. Muitos dos participantes de uma arena não têm interesse pela outra, e nela não costumam se envolver, o que aumenta, em con-

seqüência, a produtividade da discussão em cada uma delas.

Não é o caso aqui, em hipótese alguma, de recusar importância à discussão dos múltiplos pontos de vista estéticos, teóricos ou ideológicos que fundamentam as controvérsias sobre cultura na imprensa, nos circuitos artísticos, na universidade, ou onde seja. Porém, cabe reconhecer que a abordagem da cultura como objeto de política e administração pública é, como se diz na gíria, um “outro departamento”. Nele não pode ser admitida aquela tão comum postura individual de rejeição ético-ideológica do dinheiro e da economia, bem como a dificuldade daí derivada em entender que arte e cultura dependem de sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana. Ou seja, há muita gente (artistas, críticos de arte e acadêmicos da “área de humanas”) que revela raro talento e vasto conhecimento ao navegar pelos meandros da arte e captar significados invisíveis ao olhar comum, mas que se infantiliza, emudece ou se torna agressiva quando o tema é política e gestão cultural. Isso ocorre porque essas pessoas partilham da visão idílica segundo a qual a presença da burocracia e do dinheiro na esfera cultural é por definição nefasta, independentemente de análise.

A intenção aqui é focalizar algumas questões que parecem constituir prioridades de política e gestão cultural para o Brasil, tal como surgem de uma visão panorâmica dessa área em países desenvolvidos<sup>1</sup> e à luz da ainda es-

parça literatura brasileira, que avalia a experiência acumulada tanto em âmbito local, quanto de Estado ou de país (Durand, 2000). Como referência significativa, vale lembrar que o terreno da gestão cultural na França, Estados Unidos e Inglaterra está tão lavrado que há autores que chegam mesmo a definir “etapas” na breve história das políticas nacionais de cultura a partir do último pós-guerra (Volkerling, 1996; Bennet, 1995).<sup>2</sup>

### A FALTA DE VISÃO SISTÊMICA E DE COMPLEMENTARIDADE NA GESTÃO CULTURAL

No Brasil, sequer se sabe quantas prefeituras possuem secretarias de cultura e, por conseguinte, em quantas os assuntos culturais são tratados através de secretarias de educação, esportes e turismo, ou outra qualquer. O fato de haver uma secretaria autônoma para cultura nos organogramas estadual e municipal não significa necessariamente que nos locais onde isso ocorre o trato da área seja mais eficiente, ágil e substantivamente melhor. Basta, a propósito, recordar o desgaste que foi, em âmbito federal, a criação do Ministério da Cultura no início do governo Sarney. Sem recursos e quadros técnicos que ao menos mantivessem a qualidade alcançada nas gestões imediatamente anteriores, tal “elevação” fragilizou tanto a área que foi fácil ao hostil governo Collor lançar a pá de cal, poucos anos depois (Botelho, 2001). Porém, tão escandalosa situação de desinformação não deixa de ser um sintoma de como ainda está atrasada a área na maior parte do país.

A par disso, é indispensável notar como é tênue e casuístico o relacionamento dos três níveis de governo nessa área, nos poucos casos em que algum intercâmbio existe. É muito freqüente as secretarias estaduais concentrarem recursos nas capitais dos Estados, sobrepondo-se às respectivas secretarias municipais, enquanto faltam visão e vontade sobre o que fazer no interior. O próprio Ministério da Cultura sustenta algumas fundações que – segundo se diz – ficariam melhor na alçada municipal e que se vinculam a ele pelo simples fato de se localizarem na cidade do Rio de Janeiro, que um dia foi sede do poder federal, e não serem reivindicadas por nenhuma outra instância.

Para se atingir um patamar mais consistente, será necessária uma visão mais orgânica e retrospectiva, capaz de avaliar e refletir sobre experiências prévias. Tal estágio será tanto mais distante e inatingível quanto mais as secretarias de cultura forem entregues a artistas e intelectuais consagrados que, na falta de um passado de admi-

nistradores e de vontade política, tenderem a se comportar como “medalhões”, julgando-se autorizados a orientar a ação de governo por linhas que sigam apenas suas preferências pessoais. Isso sem mencionar – pior ainda – aqueles secretários que são escolhidos “à força” porque nenhum partido tenha se interessado por uma área tão pouco atrativa na partilha do orçamento e dos cargos politicamente compensadores. Esses dirigentes “de ocasião” com facilidade aspiram a marcar sua presença com projetos “de impacto”, que, na maioria das vezes, consistem em “reinventar a roda”.

Uma visão orgânica para a área cultural de governo também implica conhecer a divisão do trabalho que a lei e os costumes estabelecem entre governo e iniciativa privada em matéria de políticas sociais. Pode-se aqui apontar a pouca clareza que o meio artístico apresenta em relação ao que esteja ao alcance legal e político do governo, em cada nível administrativo, em matéria de regulação, financiamento direto, tutela e incentivos indiretos para a defesa e a promoção das artes e do patrimônio cultural. Nessa matéria, é indispensável distinguir aquilo que, em cada região ou localidade, está sendo suficientemente bem resolvido pela indústria cultural, ou por manifestações espontâneas da população, e aquilo que, com base em critérios defensáveis, o governo deve encorajar.

Ademais, cada gênero cultural tem seus “gargalos” próprios que só uma visão atenta e preocupada com *interdependências* pode detectar e superar. Exemplifique-se lembrando um caso singelo, mas bastante ilustrativo: a Funarte, nos anos 80, descobriu em dado momento que precisava ajudar fabricantes brasileiros a melhorar a qualidade de instrumentos musicais, visto ser tão precária que não tinha sentido continuar apoiando os grupos que os usavam sem nada propor a respeito (Botelho, 2001). Quantos casos mais de “gargalos” detectados e superados poderiam aqui merecer citação: certamente muito poucos, pois só acontecem raramente.

Uma visão sistêmica é necessariamente de longo prazo, embora seja possível “fazer explodir”, do dia para a noite, o público de museus e concertos usando-se promoção intensiva na mídia de massa e/ou transformando uma exposição ou uma apresentação ao vivo em um “grande espetáculo”. É isso que faz o marketing cultural quando uma verba polpuda o autoriza a ambicionar uma grande repercussão de mídia para a marca que patrocina um evento. Tanto é assim que se criou o neologismo “espetacularização”, para dar conta da carga de “efeitos especiais” com que se reveste a manifestação artística, a fim de torná-la

“acontecimento memorável”. É sempre bom que se atraia o maior público possível, ao invés de deixar salas às moscas; todavia – como reiteradamente mostram as pesquisas –, a maior parte das pessoas levadas a um evento “espetacularizado” só voltará a eventos subseqüentes se atraída por igualmente custosa<sup>3</sup> parafernália promocional. Para transformar um freqüentador ocasional em um apreciador regular de cultura, é preciso pensar a prazo mais longo. E dar-lhe educação artística.

A paisagem cultural só se enriquece e se diversifica consistentemente no longo prazo, fruto de processos de aprendizado e transmissão que alargam o repertório de gosto, a sensibilidade ao fazer artístico e o bolsão de amadorismo em que navega a maioria das pessoas que se sentem participantes desse pequeno universo. São esses processos que, em grande parte, dilatam socialmente as práticas amadoras, entendidas como o viveiro em que germinam e se consolidam as trajetórias que levam ao profissionalismo em artes e outras expressões culturais.<sup>4</sup> Não é que não se faça nada para ampliar públicos para a cultura, no Brasil. Acontece que o pouco que se faz é desarticulado de uma visão mais abrangente, incapaz de dimensionar necessidades no tempo e no espaço e de articulá-las a diretrizes de política de educação, de cooperação internacional, de lazer e turismo, de fomento ao artesanato, de desenvolvimento regional, etc.

Nessa matéria, impossível aspirar a uma rapidez muito grande. A mudança e a diversificação do repertório estético, atreladas que estão à educação e ao estilo de vida e, secundariamente, ao nível econômico, acontecem devagar, pois os públicos para os gêneros contemplados diretamente pela área cultural governamental são minúsculos (entre menos de 1% e 10% da população total, variando conforme o gênero artístico). Assim, o mínimo que se pode fazer, além – é claro – de um reforço na educação estética, será montar pesquisas que retratem a “paisagem cultural” do lado da população, isto é, estudos metodologicamente consistentes, sensíveis o suficiente para captar traços de comportamento cultural até mesmo em grupos minúsculos e repetidos regularmente a cada década ou quinquênio. Em nenhum país desenvolvido a análise do desempenho da gestão cultural pública prescinde da “construção de paisagens” feita com rigor estatístico.<sup>5</sup> Ainda no terreno do conhecimento quantitativo, é inaceitável que no Brasil os grandes conglomerados da indústria cultural monopolizem informações indispensáveis sobre o dimensionamento e as características do mercado, ao menos em áreas críticas como revistas e cinema.

## FONTES E MODOS DE FINANCIAMENTO DA CULTURA

Entre as tendências já confirmadas nos últimos 20 anos, cresce o número de países que adotam um padrão “misto” de financiamento da cultura (Boorsma et alii, 1998), associando recursos públicos a “fundo perdido”, a receitas geradas *in loco* – por exemplo, através da locação de espaço e da exploração de lojas, restaurantes, estacionamentos. Muito mais volumosos que os ganhos vindos de tais fontes, contudo, são os recursos de origem empresarial mobilizados na rubrica do “patrocínio corporativo”. Seus objetivos, como todos sabem, é o ganho simbólico, ou de imagem, que a associação a um evento de prestígio pode oferecer a uma corporação e suas marcas.

A rotinização e a intensificação do patrocínio corporativo às artes, por sua vez, reclamam a profissionalização de intermediários e a descoberta de novas possibilidades de lucro econômico nos mercados culturais. Até aí tudo bem; mas essa nova fonte de recursos e a lógica de lucro que a anima põem séria questão: quais são os efeitos disso sobre o tipo de cultura que é oferecida, a quem e a que preço? Em suma, passa a ser necessário pensar o novo cenário distinguindo-se a dinâmica cultural e seus efeitos sociais *sob* os mencionados condicionamentos mercadológicos *ou sem* eles. A complicada tendência de a cultura erudita ser envolvida na lógica da indústria cultural é algo que merece análise cuidadosa. Vale muito a leitura de um estudo sensível de Olivier Donnat (1994) – sociólogo francês especializado em pesquisas quantitativas de hábitos e de comportamento cultural –, que mostrou a duvidosa, mas crescentemente importante, função de legitimação cultural que a mídia de massa vem assumindo.

É possível dizer que, do vértice de seus pesos numéricos, a cultura seja a área “número 1”. Quando está robusta e saudável representa não mais de um por cento dos orçamentos públicos, da população economicamente ativa, do produto nacional bruto. Isso indica que um incremento significativo de sua receita de origem governamental não deve trazer sacrifícios dramáticos a outras áreas sociais com carências mais graves. No que tange ao patrocínio corporativo, o mais urgente a ser discutido é se os esforços da comunidade artística necessários para canalizá-los estão sendo recompensados com resultados, ou se ainda prevalece muita ilusão a respeito. Mais concretamente: se a trabalhadora de encorajar centenas, milhares de artistas e produtores culturais a preparar projetos e muitas dezenas de técnicos de governo para recebê-los e avaliá-los esteja

sendo correspondida por uma margem satisfatória de captação, ou se a maior parte desse esforço é mesmo “para inglês ver”.

Por outro lado, sabe-se que a maior parte (cerca de dois terços) do dinheiro que circula na área cultural vem diretamente do bolso de quem frui (ou “consome”) cultura, ao comprar livros, discos, ingressos de teatro e cinema, etc. Assim, pergunta-se: como é possível construir cenários da paisagem cultural sem levar em conta orçamentos familiares e os reflexos, em sua rubrica “lazer e cultura”, das mudanças demográficas, educacionais, tecnológicas, de estilos de vida e de renda econômica?

Essas considerações sobre as bases materiais da vida artística leva à terceira indagação.

### A QUESTÃO DO “LADO FALTANTE”

Essa expressão foi dita por um economista da assessoria de Celso Furtado, quando ministro da Cultura, no governo Sarney, em um seminário sobre políticas culturais. Segundo o assessor, que até aquele momento havia acompanhado Furtado em outros ministérios e agências, sempre que se tratava de avaliar a alocação de recursos para uma política pública, começava-se por caracterizar os grupos e interesses dos *dois* lados da produção de serviços – a oferta e a demanda. A grande surpresa da assessoria, ao tentar extrapolar o mesmo e elementar raciocínio para a área cultural, foi verificar que nela parecia existir *apenas um* pólo – o da oferta. Isto quer dizer que as únicas manifestações de interesse – segundo aquele assessor – partiam dos grupos de artistas, produtores e dirigentes culturais à busca de recursos para seus projetos e instituições, nos balcões e gabinetes do MinC. Quanto à procura, o mais grave silêncio, indiferença, ignorância.

A reivindicação de uma atenção mais equilibrada a esses dois pólos não se apóia em nenhuma crença de que “sucesso de público” (ou grande audiência) seja indicador inequívoco de mérito artístico. Ademais, é coisa do passado supor que todo cidadão represente um “consumidor” de cultura, bastando ampliar a oferta que esta gerará automaticamente a procura.

Trata-se, simplesmente, de dimensionar e conhecer melhor os públicos de algum modo beneficiados com o gasto governamental, única maneira de tornar as decisões mais responsáveis, democraticamente. Tal exigência não se reduz em nada pelo fato de as atividades fomentadas pelo “braço cultural” governamental serem voltadas a uma parcela muito diminuta da sociedade. Em países onde o

controle popular sobre o orçamento de governo se firma no princípio da “responsabilização” (*accountability*) – como os Estados Unidos –, o financiamento de todo e qualquer programa ou projeto deve considerar suas conseqüências sobre a melhoria do acesso (*access*), entendida aí a ampliação de público, ou modificação em sua composição social para estratos menos favorecidos, ou melhoria de repertórios de gosto. Naquele país, tal cuidado não se aplica apenas a verbas de governo, mas também é critério cada vez mais crucial nas decisões das fundações e das corporações empresariais.

### A QUESTÃO DO “TABU DA QUALIDADE”

A transformação das concepções a respeito da arte e da dinâmica do campo artístico, ao longo do século XX, acabou colocando sério embaraço para escolhas e decisões que precisam ser feitas pela gestão cultural pública. Em suma, se é um truísmo que ao governo não caiba produzir cultura nem decretar o valor dessa ou daquela obra ou movimento estético, nem desrespeitar a autonomia de criação e a pluralidade das culturas que coabitam em um mesmo país ou região, cabe perguntar: quais são as conseqüências disso sobre os limites e especificidades da ação estatal em termos de financiamento direto, de incentivos e de regulação na área cultural?

A melhor analogia aqui é com a política científica. Todos sabem que a comunidade acadêmica tem papel-chave na definição de princípios de fomento, na criação de programas setoriais e na composição de colegiados para avaliar projetos, grupos de pesquisa, programas de pós-graduação, etc. Esse poder não caiu do céu, mas foi conquistado por uma luta sistemática, ao longo de décadas (Forjaz, 1988).

O controle acadêmico das verbas para pesquisa tem virtudes e defeitos que não cabe aqui serem discutidos. Basta que se assinale que este poder só pôde e continua podendo existir porque prevalece um consenso mínimo quanto ao que seja aceito como científico ou não. Esse consenso lastreia-se no reconhecimento de que o caráter científico está na partilha de um mesmo conjunto de procedimentos lógicos codificados – a metodologia científica. As avaliações *ex ante* ou *ex post* consistirão em apreciar se tais procedimentos vão ser ou foram obedecidos pelo pesquisador e se os resultados apresentam clareza e coerência. O nível da repercussão entre pares, nos canais competentes, subseqüentemente, distinguirá as iniciativas fecundas, que realmente fizeram avançar o conhecimen-

to, daquelas mais modestas ou mesmo inócuas. Embora em anos recentes os órgãos de fomento à ciência estimulem investigações mais referidas a problemas práticos passíveis de serem enfrentados por ações de governo ou de empresas, a pesquisa puramente teórica, no extremo oposto, continua tendo seu espaço respeitado.

A analogia não visa insinuar que o fomento às artes possa ser administrado no mesmo feitio que o amparo à ciência. Falando das primeiras, um crítico francês, Philippe Urfalino, diz que “o governo não pode escolher, nem julgar, nem deixar isso aos pares” e, portanto, o melhor é “externalizar” as instâncias de julgamento, limitando-se o governo a financiar os projetos que comitês autônomos, escolhidos pela comunidade de pares e outros grupos, assim indicarem. Como, aliás, se faz na Inglaterra desde que Lorde Keynes criou o *Arts Council*, décadas atrás.

Por mais cômico que pareça, o problema está justamente aí. A comunidade artística, a rigor, não tem, nem pode mais ter, “representantes”. As ideologias estéticas caminharam tanto na idéia de que a arte é inefável e que a graça do artista é soberana em definir o que pode ou não cair sob tal conceito, que aos críticos quase nada sobrou a não ser um trabalho subsidiário de comentadores. É uma postura tão comprometida com expectativas de brilho pessoal (e, às vezes, de ganho econômico) e com demandas de decisão quanto às obras, cujas qualidades a crítica em tese deveria assinalar e ajudar a serem compreendidas. Um exemplo eloqüente desse impasse mostrou-se quando, ao serem discutidos a natureza e os limites da avaliação de projetos a serem amparados pela lei de incentivo fiscal na cidade de São Paulo, concluiu-se que ela deveria apenas apreciar a compatibilidade entre o que o projeto propunha e a quantidade de tempo e dinheiro que seu autor solicitava para realizá-lo. Outra expressão desse impasse pode ser visto na nostalgia com que os críticos de arte de hoje referem-se a seus predecessores de meio século atrás, que se mostravam de público fortemente imbuídos de um sentimento de missão em discriminar o joio do trigo e seguros dos parâmetros estéticos e ideológicos que lhes permitiam dizer algo substantivo sobre as obras que analisavam (Durand, 1989 e 2001)

### **DESCASO PARA COM AS INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO**

As instâncias de consagração consistem num conjunto de indivíduos, grupos, eventos e instituições a quem se reconhece competência para avaliar e classificar obras,

autores e movimentos estéticos. É claro que, no cotidiano, essa competência está sempre sendo questionada, pois a luta pela consagração – em que se embatem os artistas – também envolve a luta pelo reconhecimento de autoridade e pelo acesso às posições de avaliação e classificação (Bourdieu, 1974).

Sempre coube, à área cultural governamental, abrigar e proteger os gêneros que compõem a cultura erudita, sobretudo aqueles que não conseguem sobreviver do mercado (Miceli e Gouveia, 1985). Embora a ênfase hoje em dia seja reconhecer como equivalente o valor tanto das expressões eruditas quanto das populares (multiculturalismo), isso em nada reduz a necessidade de a política cultural monitorar o avanço da indústria cultural, especialmente da estrangeira, sobre umas e outras. Monitoração aí não significa xenofobismo, bloqueio, patrulhamento ou censura, mas simplesmente o acompanhamento do alargamento do mercado e da globalização sobre a cultura nacional, no sentido de conhecer o *saldo final de efeitos* positivos e negativos, de modo a estabelecer o que pode ser feito para reforçar os primeiros e refrear os demais. Nessa tarefa, quanto mais a política cultural se apoiar no conhecimento pericial dos críticos para determinar qual é, afinal, esse saldo final de efeitos, tanto melhor será. Porém, para isso, será necessário pensar uma diretriz com relação àquelas instâncias, prestigiar sua constituição democrática e sua renovação e criar condições institucionais para que seu trabalho de avaliação e classificação seja divulgado regularmente, em uma linguagem suficientemente compreensível, à maior parcela possível dos que possam interessar-se em compreender as tendências de hibridação cultural ora em curso no Brasil e em qualquer outra parte do mundo.

Uma das fronteiras em que tal conhecimento pode produzir melhorias é a da diplomacia cultural. Entre as arengas que povoam a discussão de política cultural no Brasil, está a crítica ao pouco interesse que intelectuais e artistas brasileiros sempre teriam mostrado em relação aos demais países latino-americanos. Diz-se que se desconhecem mutuamente e que essa ignorância ajuda a alimentar uma perspectiva de admiração submissa que contribui para perpetuar a dependência cultural deste subcontinente em relação ao que se pensa e se cria nos pólos dominantes da Europa Ocidental e da América do Norte. Nessa vertente, uma ruptura, ou ao menos uma tentativa de confrontar essa desigualdade, passaria por um maior conhecimento e reconhecimento da qualidade das manifestações artísticas e culturais da América Latina e da localização de seus ele-

mentos mais originais e profundos. Até aí, tudo bem. Pena é que fique só como declaração de intenções, como compromisso retórico, nas ocasiões em que tal encenação ainda consegue convencer. Porém, o que daí deriva de concreto é muito difícil de localizar. A diplomacia brasileira não se governa por diretrizes claras no domínio da cultura (Ribeiro, 1989), nem consegue administrar, com um mínimo de vontade efetiva e continuidade, as frentes de colaboração cultural que poderiam produzir uma tênue reversão que seja no quadro anteriormente desenhado. O exemplo mais desanimador está no fechamento, por restrição orçamentária, de várias das Casas de Cultura Brasileira que o Itamaraty havia aberto em países vizinhos, na tentativa de difundir a língua portuguesa e a cultura nacional. Também não se detecta, nem no MRE nem no MinC, nenhum programa (quando menos uma diretriz efetiva) para ajudar o artista brasileiro a dedicar mais atenção a países vizinhos, nem para conceder meios materiais para artistas de países vizinhos vivenciarem a realidade sociocultural brasileira. Isso poderia ser feito dando-lhes condições de viajar e trabalhar mais *dentro* do continente, de enfrentar confrontos de seu trabalho no circuito regional, *antes de* migrar temporária ou definitivamente para algum centro de Primeiro Mundo.

Com a expansão rápida do número de artistas em face da conjugação de vários fatores (avanços na escolarização, em geral, e nas artes, em particular, barateamento das viagens e dos bens culturais em suporte industrial, tais como discos, fitas, livros, etc.), vem crescendo bastante o bolsão de amadorismo artístico nas grandes cidades. Por sua vez, a mercantilização crescente do campo artístico via *corporate sponsorship* tem favorecido a proliferação de premiações (festivais, prêmios literários, antologias, etc.)<sup>6</sup> por parte de empresas e institutos culturais a elas ligados (Durand, 1999).

Correlata ao adensamento das competições, ocorre a perda progressiva do poder de consagração de muitas delas. Pior, cada vez menos se aproveita de tais momentos para um balanço mais efetivo dos rumos que norteiam o universo artístico e dos “gargalos” que possam estar deprimindo sua expansão e qualidade. Aceitando-se que a gestão cultural pública tenha, junto aos círculos de cultura erudita, mais legitimidade que bancos e indústrias para criar e administrar premiações significativas, cabe despertar para o potencial que se abre nessa frente. Ou seja, sabendo usar seu poder de chancela e de mobilização da comunidade artística através de premiações, as secretarias de cultura têm aí um po-

tencial de influência positiva ainda inexplorado: contribuir para uma explicitação minimamente consistente da idéia de qualidade no universo da estética, criando situações que forcem a crítica de arte a uma atuação menos enrustida e irresponsável, além de ajudar a traçar nexos de dependência simbólica entre países e regiões, pois as premiações constituem um momento por excelência para “fazer o balanço” do intercâmbio de influências culturais entre seus artistas (Durand, 2001).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é possível e desejável que o Estado faça na área cultural, nos dias que correm? Esta pergunta não tem resposta fácil sobretudo por duas razões.

A primeira é que a autoridade pública em cultura tem de operar com um espaço da sociedade que é internamente subdividido em subespaços *governados por lógicas diferentes* – a cultura erudita, a indústria cultural e as culturas populares. Em cada um desses três espaços a autoridade pública deve manifestar ou uma linha clara de ação ou, ao menos, uma justificativa consistente sobre o que pode ser feito como financiamento direto, fomento indireto ou regulação. Ou ainda, ao contrário, o que merece ficar como está, existindo espontaneamente sem necessidade de estímulo, ajuda ou intervenção. O Brasil é uma nação de grandes dimensões de território e população com significativa diversidade étnica e regional. Ademais, comporta uma sólida indústria cultural e um sistema de ensino capaz de dinamizar mudanças de gosto, estilos de vida e lazer. Tudo isso reclama a necessidade de uma visão mais orgânica que entenda gestão cultural como algo mais do que simplesmente promover eventos e restaurar sítios históricos, como até agora, quase sempre e na melhor das hipóteses, se faz.<sup>7</sup>

Em segundo lugar, faz parte das tendências de época o *apelo às artes e à cultura para ajudar na busca de soluções de problemas que lhe são alheios*. Aí entram a criação de empregos, o estímulo ao turismo, a reciclagem de áreas urbanas deterioradas, a recuperação de infratores, a cura mental, a reconciliação entre raças e entre religiões, a contenção da violência,<sup>8</sup> a integração de segmentos economicamente marginalizados, a facilitação do aprendizado e vários outros (Yúdice, 1997). Não cabe aqui discutir o tamanho, as características e o mérito de cada uma dessas novas demandas; ao contrário, o fundamental é reconhecer que, se os gestores públicos não forem capazes sequer de pensar

orgânica e integradamente a área cultural em suas dinâmicas internas (no plural) e em suas interdependências, muito menos estarão preparados para entender a contribuição que podem e devem dar a necessidades mais agudas e que dependem de diagnósticos mais sofisticados e da interlocução com áreas de política pública, em que, geralmente, se sabe melhor o que fazer.

## NOTAS

E-mail do autor: durand@fgvsp.br

Agradecimentos ao Núcleo de Pesquisas e Publicações da EAESP/FGV pelo auxílio no custeio da pesquisa que está na origem desta análise.

1. Tal visão foi propiciada pela participação do autor em uma estadia pós-doutoral em Nova York, no convívio com sociólogos da cultura, economistas, gestores de instituições culturais e professores de *Arts Administration*, em 1999 e 2000.
2. O neozelandês Michael Volkerling distingue uma fase inicial, de 1945 a 1965, em que a orientação central era difundir a cultura erudita ao conjunto da população, seguida de dois decênios (1965-1985) em que a palavra de ordem passou a ser "multiculturalismo", admitindo-se que o governo deveria contemplar com atenção e fomento a expressão cultural de todas as classes, grupos e etnias dentro de uma dada sociedade nacional. A terceira fase, a partir de 1985, seria marcada pela privatização de instituições culturais, pelo patrocínio corporativo e pela emergência de eventos globalizados.
3. O custo da "espetacularização" encarece muitas vezes o evento cultural, alijando boa parcela dos aficionados que o freqüentavam pagando de seu bolso. Uma montagem de ópera no Rio de Janeiro, com artistas estrangeiros, custava em torno de 100.000 dólares até os anos 60, passando a 3 milhões de dólares a partir da década seguinte, segundo texto publicado pelo MinC (Weffort e Souza, 1998:212/214).
4. A "auréola" de amadorismo e semi-amadorismo que envolve o núcleo profissionalizado das artes recobre, grosso modo, de 80% a 90% das pessoas aí situadas pelas pesquisas demográficas e socioocupacionais feitas naqueles três países mencionados.
5. Por exemplo, a população americana despende semanalmente cerca de 17 horas semanais diante da TV e apenas cinco minutos com as artes eruditas (museus, concertos, dança, etc.) (Robinson e Godbey, 1997). A despeito disso, nos últimos 40 anos são feitas pesquisas periódicas para ver como esses públicos diminutos têm variado e que implicações isso traz para a avaliação de políticas culturais passadas e construção de cenários futuros (ver contribuições reunidas em Bradford et alii, 2000).
6. Sirva de constatação o fato de que na Inglaterra, entre 1988 e 1998, os prêmios literários aumentaram de 180 para 250, segundo mostra Marie Françoise Cachin (1998).
7. Era freqüente, em debates, palestras e reportagens, Rodolfo Konder, titular da Secretaria Municipal de Cultural de São Paulo nas gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, procurar "provar" o desempenho de sua gestão com uma certa "estatística mensal de eventos realizados", sem cuidado em revelar ao público como tais números eram recolhidos e o que de fato significavam. Lembre-se que se trata de um dos três maiores orçamentos para cultura em todo o país.
8. A imprensa paulista noticiou recentemente a implantação de programas culturais no Jardim Ângela, bairro da periferia sul da cidade de São Paulo, com o objetivo de contribuir para neutralizar o poder do tráfico de drogas e reduzir um

índice de violência excepcionalmente alto. Isso mostra que a gestão cultural tem um potencial de efeitos positivos para dimensões da vida social, em que a gravidade dos problemas é infinitamente maior.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNETT, O. "Cultural policy in the United Kingdom: collapsing rationales and the end of a tradition". *Cultural Policy*, v.1, n.2, 1995, p.199-216.
- BOORSMA, P.B. et alii (orgs.). *Privatization and culture. Experiences in the arts, heritage and cultural industries in Europe*. Boston, Kluwer, 1998.
- BOTELHO, I. *Romance de formação. A Funarte e a política cultural – 1976/1990*. Rio de Janeiro, MinC/Ed.Casa de Ruy Barbosa, 2001.
- BOURDIEU, P. "O mercado de bens simbólicos". *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p.99-182.
- BRADFORD, G. et alii (orgs.). *The politics of culture. Policy perspectives for individuals, institutions, and communities*. Nova York, The New York Press, 2000.
- CACHIN, M.F. "La course aux prix en Grande-Bretagne". *Liber. Revue Internationale des Livres*, n.34, maio 1998, p.8-9.
- DONNAT, O. "Mídia e publicidade: novos espaços de consagração cultural". In: \_\_\_\_\_. *Les Français face à la culture*. Paris, La Découverte, 1994, p.140-50 (Tradução José Carlos Durand. Caderno do Centro de Estudos da Cultura e do Consumo).
- \_\_\_\_\_. "La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997". *Revue Française de Sociologie*, XL-1, 1999, p.111-19.
- DURAND, J.C. *Arte, privilégio e distinção. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo, Perspectiva, 1989 (col. Estudos, n.108).
- \_\_\_\_\_. "Awards as cultural policy instruments. A proposal for Latin America". International Conference on Cultural Policy Research. Anais... Bergen, Noruega, v.1, nov. 1999, p.244-54.
- \_\_\_\_\_. *Política e gestão cultural: Brasil, EUA, Europa*. São Paulo, Núcleo de Pesquisas e Publicações da EAESP/FGV. Relatório de Pesquisa n.13, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de arte: cômoda irresponsabilidade e missão não cumprida*. São Paulo, 2001, mimeo.
- FORJAZ, M.C. *Cientistas e militares no desenvolvimento do CNPq (1950-1985)*. São Paulo, Idesp/Série História das Ciências Sociais, n.4, 1988.
- MICELI, S. e GOUVEIA, M. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro/São Paulo, Funarte/Idesp, 1985.
- RIBEIRO, E.T. *Diplomacia cultural. Seu papel na política externa brasileira*. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão/Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 1989.
- ROBINSON, J.P. e GODBEY, G. *Time for life. The surprising ways americans use their time*. Pennsylvania, University Park, 1997.
- URFALINO, P. "Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles". *L'Année Sociologique*, 39, 1989, p.81-109.
- VOLKERLING, M. "Deconstructing the difference-engine: a theory of cultural policy". *Cultural Policy*, v.2, n.2, 1996, p.189-212.
- WEFFORT, F. e SOUZA, M. *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1998.
- YÚDICE, G. "The privatization of culture". Texto disponível no site da Universidade de Nova York ([www.nyu.edu](http://www.nyu.edu)) na página do "The Privatization of Culture Project for Research on Cultural Policy", 1997.

---

# DIMENSÕES DA CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS

ISAURA BOTELHO

*Pesquisadora e Coordenadora de Difusão do Centro de Estudos da Metrópole no Cebrap e  
Diretora do Centro de Estudos da América Latina no Memorial da América Latina*

---

*Resumo:* O texto analisa o universo cultural sob a ótica das dimensões que permitem formular estratégias diversificadas de políticas públicas na área da cultura. Mencionam-se ainda os equívocos que ocorrem quando as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura ficam nas mãos dos setores de marketing das empresas. Defendendo uma ação mais efetiva das esferas públicas na área, o artigo aborda a importância dos mecanismos capazes de mapear o universo da produção e o da recepção nesse terreno, considerando o papel das pesquisas socioeconômicas da cultura.

*Palavras-chave:* políticas públicas; leis de incentivo; práticas culturais.

---

Neste artigo, pretende-se fazer algumas considerações sobre o universo da cultura tal como ele se apresenta do ponto de vista da elaboração de uma política pública. Para tanto, inicia-se pela discussão do porquê é necessário ter clareza das dimensões desse universo, distinguindo-se a cultura no plano do cotidiano daquela que ocorre no circuito organizado. Como se verá, tal distinção incide diretamente na definição de estratégias diversificadas, facilitando as formas de articulação entre as várias instâncias do poder público, ou seja, aquelas que deveriam estar formulando políticas, cada uma no seu âmbito, além de trazer uma orientação decisiva quando se busca uma divisão de responsabilidades eficaz e coerente entre as esferas federal, estadual e municipal, bem como quando se enfrenta o problema das formas de associação entre o público e o privado (parcerias efetivas e fontes de financiamento).

A premissa, aqui, é a de que a tônica do setor é um recuo na formulação de políticas públicas globais, no sentido pleno do termo, embora se fale muito em política cultural. Hoje, é o financiamento de projetos, tomados isoladamente, que assumiu o primeiro plano do debate – através das diversas leis de benefício fiscal existentes no país –, o que requer uma avaliação criteriosa. É isso o que será feito neste artigo, comentando os equívocos que ocorrem quando os poderes públicos, por escassez de recursos e/ou por omissão deliberada, deixam as decisões sobre o

que se produz em termos de arte e de cultura nas mãos dos setores de marketing das empresas. Desta forma, os projetos ficam incomodamente dependentes do capital de relações sociais de cada agente criador ou de cada instituição. Assim, o mercado e as relações mundanas tornam-se preponderantes, ao invés de serem um complemento do financiamento público.

A discussão do que se entende por cultura e a avaliação do quadro hoje hegemônico nas diferentes esferas do Estado serão conduzidas aqui na direção de uma defesa da formulação mais incisiva de políticas públicas, as quais, para serem eficazes, precisam de mecanismos capazes de mapear não só o universo da produção (tarefa mais fácil), mas também o da recepção nesse terreno, o que recomenda uma consideração do problema das pesquisas socioeconômicas na área da cultura. A parte final do texto tratará dessa questão, caracterizando a produção de conhecimento sobre a efetiva “vida cultural” da população, entendida como o conjunto de práticas e atitudes que têm uma incidência sobre a capacidade do homem de se expressar, de se situar no mundo, de criar seu entorno e de se comunicar. A vida cultural do indivíduo não se faz apenas através do uso do chamado tempo livre e do dispêndio de dinheiro, mas comporta também atitudes em períodos em que o que domina não parece ser cultural, como o tempo do trabalho, o do transporte, por exemplo. Conhecer estas várias faces do cotidiano é fundamental

para a formulação de políticas públicas conseqüentes na área.

### **DUAS DIMENSÕES DA CULTURA: A ANTROPOLÓGICA E A SOCIOLÓGICA**

Embora as duas dimensões – antropológica e sociológica – sejam igualmente importantes, do ponto de vista de uma política pública, exigem estratégias diferentes.<sup>1</sup> Dadas suas características estruturais, devem ser objeto de uma responsabilidade compartilhada dentro do aparato governamental em seu conjunto. A distinção entre as duas dimensões é fundamental, pois tem determinado o tipo de investimento governamental em diversos países, alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação. A abrangência dos termos de cada uma dessas definições estabelece os parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de suas respectivas políticas culturais.

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. Desse modo, a cultura fornece aos indivíduos aquilo que é chamado por Michel de Certeau, de “equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários”.

Os fatores que presidem a construção desse universo protegido podem ser determinados pelas origens regionais de cada um, em função de interesses profissionais ou econômicos, esportivos ou culturais, de sexo, de origens étnicas, de geração, etc. Na construção desses pequenos mundos, em que a interação entre os indivíduos é um dado fundamental, a sociabilidade é um dado básico.<sup>2</sup>

Para que a cultura, tomada nessa dimensão antropológica, seja atingida por uma política, é preciso que, fundamentalmente, haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos. Ou seja, o processo depende de mudanças radicais, que chegam a interferir nos estilos de vida de cada um, nível em que geralmente as transformações ocorrem de forma bem mais lenta: aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços por onde se circula habi-

tualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc. Dito de outra forma, a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando.

Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los.

Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso.

Deixam-se de lado, aqui, as construções que ocorrem no universo privado de cada um, abordando-se aquelas que, para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura.

Neste caso, há um circuito que, por ser socialmente organizado, é mais visível e palpável. Ao contrário da cultura na dimensão antropológica, aqui é mais “fácil” planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis. Trata-se de expressão artística em sentido estrito. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística. É aqui também que existe todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais.

O fato de se estar diante de um universo institucionalizado faz com que este seja, por suas próprias características, o campo privilegiado pelas políticas culturais, já que

possui uma visibilidade concreta. Neste espaço, tais políticas podem ter uma ação efetiva, pois se está falando de uma dimensão que permite a elaboração de diagnósticos para atacar os problemas de maneira programada, estimar recursos e solucionar carências, através do estabelecimento de metas em curto, médio e longo prazos.

As políticas culturais, isoladamente, não conseguem atingir o plano do cotidiano. Para que se consiga intervir objetivamente nessa dimensão, são necessários dois tipos de investimento. O primeiro é de responsabilidade dos próprios interessados e poderia ser chamado de estratégia do ponto de vista da demanda. Isto significa organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício real da cidadania exija e impulse a presença dos poderes públicos como resposta a questões concretas e que não são de ordem exclusiva da área cultural. Somente através dessa militância poder-se-á “dar nome” – no sentido mesmo de dar existência organizada – a necessidades e desejos advindos do próprio cotidiano dos indivíduos, balizando a presença dos poderes públicos.

Do ponto de vista estrito de uma política cultural, a dimensão antropológica necessita penetrar no circuito mais organizado socialmente, característica fundamental da outra dimensão, a sociológica. E isso só é possível a partir de uma articulação das pessoas diretamente interessadas, unindo, pelos laços de solidariedade, demandas dispersas em torno de objetivos comuns, formalizando-as de modo a dar essa visibilidade ao impalpável, em torno de associações de tipos diversos.

O segundo tipo de investimento refere-se à área de cultura dentro do aparato governamental. Uma política cultural que queira cumprir a sua parte tem de saber delimitar claramente seu universo de atuação, não querendo chamar a si a resolução de problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores de governo. Ou seja, ela participará de um consórcio de instâncias diversificadas de poder, precisando, portanto, ter estratégias específicas para a sua atuação diante dos desafios da dimensão antropológica. Junto aos demais setores da máquina governamental, a área da cultura deve funcionar, principalmente, como articuladora de programas conjuntos, já que este objetivo tem de ser um compromisso global de governo. Isso significa dizer que, enquanto tal, a cultura, em sentido lato, exige a articulação política efetiva de todas as áreas da administração, uma vez que alcançar o plano do cotidiano requer o comprometimento e a atuação de todas elas de forma orquestrada, já que está se tratando, aqui, de qualidade de vida. Para que isso realmente se torne efetivo, a área cul-

tural depende, mais do que tudo, da força política que consiga ter junto ao poder Executivo.

Chama-se a atenção, ainda, para um aspecto de ordem estrutural: se é possível afirmar que a cultura, do ponto de vista antropológico, é a expressão das relações que cada indivíduo estabelece com seu universo mais próximo, em termos de uma política pública, ela solicita, por sua própria natureza, uma ação privilegiadamente municipal. Ou seja, a ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima desse fazer cultural. Embora esta deva ser preocupação das políticas de todas as esferas administrativas, o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas. No entanto, é claro que não as impede. Em primeiro lugar, seu apoio as legitima politicamente. Em segundo, estas duas instâncias podem ter ações diretas, mas sempre em parceria com o nível municipal – que deve ser sempre o propulsor de qualquer ação conjunta.

Embora uma das principais limitações das políticas culturais seja o fato de nunca alcançarem, por si mesmas, a cultura em sua dimensão antropológica, esta dimensão é, no entanto, geralmente eleita como a mais nobre, já que é identificada como a mais democrática, em que todos são produtores de cultura, pois ela é a expressão dos sentidos gerados interativamente pelos indivíduos, funcionando como reguladora dessas relações e como base da ordem social. Por isso mesmo, ela acaba sendo privilegiada pelo discurso político, principalmente nos países do Terceiro Mundo, onde os problemas sociais são gritantes e suas economias dependentes. Tem-se a situação paradoxal de ver os setores mais democratas e os mais conservadores partilhando uma separação estanque entre o erudito e o popular: uns vendo neste último o apanágio dos valores nacionais não contaminados; e outros vendo nele o espelhamento de uma pobreza e de um atraso a serem rejeitados. Tal separação não se justifica, pois a dinâmica do processo é outra, sendo marcada por uma comunicação recíproca entre os setores, ressalvadas as diferenças e mesmo conflitos que, no entanto, não autorizam a visão do popular como sinônimo de identidade nacional ou de atraso e nem permitem assumir a erudição como algo negativo porque mecanicamente associada a valores de uma elite que rejeita o nacional e prefere valores importados.

De qualquer forma, uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que “cultura é tudo” não consegue traduzir a amplitude deste discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática. Por isso

mesmo, torna-se imprescindível reconhecer os limites do campo de atuação, de forma a não serem criadas ilusões e evitando que os projetos fiquem apenas no papel, reduzidos a boas intenções.

Além disso, não se pode esquecer que a área da cultura tende a ser vista como acessória no conjunto das políticas governamentais, qualquer que seja a instância administrativa. Quase sempre são os militantes da área cultural (criadores, produtores, gestores, etc.) os únicos a defender a idéia de que a cultura perpassa obrigatoriamente todos os aspectos da vida da sociedade e de que, sem ela, os planos de desenvolvimento sempre serão incompletos e, como alguns defendem, fadados ao insucesso. Isto não impede, entretanto, que essa posição seja proclamada por políticos de diversos matizes ideológicos – o que demonstra seu potencial retórico –, servindo igualmente a populismos de esquerda e de direita. Porém, na prática, a premissa só vem sendo assumida para valer pelo próprio setor cultural, sempre o mais pobre e desprestigiado. Percebendo a amplitude dessas responsabilidades, ele as assume para si, embora sejam de toda a sociedade. Daí advém um grande paradoxo, que se deve procurar evitar: mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico. Assim, a dimensão sociológica – por suas características próprias – acaba sendo a sua beneficiária mais evidente.<sup>3</sup>

Por tais razões, a intervenção nesse universo privado, em que cada indivíduo constrói e regula suas relações com o mundo, só pode se dar quando este pressuposto for incorporado por todas as áreas e instâncias administrativas de governo, condição para que os planos de desenvolvimento possam efetivamente levar em conta a dimensão cultural.

No Brasil, há bons exemplos de políticas democráticas desencadeadas por governos municipais. Nesses casos, a qualidade de vida da população vem sendo um dos objetivos dessas políticas culturais. No entanto, o maior ganho deste comprometimento foi o de ter ampliado a visibilidade da área cultural na maioria destas gestões, o que não significa que tenha havido ganhos de natureza propriamente cultural.<sup>4</sup> Esta maior visibilidade também não garantiu que esses governos tenham incorporado a cultura como um pressuposto de suas políticas nas demais áreas de governo. De qualquer forma, essas experiências confirmam que é mais fácil lutar pela ampliação do espaço político como estratégia específica da área da cultura junto aos governos municipais. Em função de sua proximidade – indiscutivelmente maior – do viver e do fazer cotidia-

nos dos cidadãos, esses governos tornam-se mais suscetíveis às demandas e pressões da população. Seria como dizer que a falta de visibilidade institucional da dimensão antropológica da cultura tem alguma compensação através da proximidade do eleitorado, que deve cumprir seu papel nessa luta.<sup>5</sup> Ao mesmo tempo, a arena política nacional, principalmente num momento de redução da presença do Estado nas políticas sociais, a torna mais e mais abstrata.

Nesse sentido, a cultura, em sua dimensão antropológica, não é uma responsabilidade específica do setor governamental dela encarregado: ou ela é uma diretriz global de governo, ou não poderá existir efetivamente como política específica. A área cultural dificilmente terá meios e poderes para assumir esse desafio sozinha. A ênfase dada aqui a esta dimensão mais complexa do problema não significa a minimização dos desafios e a relevância do que se passa na dimensão sociológica, em que o quadro institucionalizado para a produção das artes, dos espetáculos, das exposições e dos eventos de natureza variada torna as tarefas, de imediato, mais exequíveis com os recursos da própria área da cultura. Nunca será demais reiterar o quanto as duas dimensões são igualmente importantes e têm questões próprias a serem tratadas de forma articulada. É preciso evitar que elas sejam associadas à dicotomia cultura popular *versus* cultura erudita, como se estas fossem pólos excludentes e representassem, em si mesmas, opções ideológicas. Questões de democracia e de identidade nacional não se reduzem à defesa do popular entendido como apanágio do valor e da autenticidade. Estão em jogo a circulação das várias formas de expressão e conhecimento, o uso de linguagens diversificadas e a promoção das formas de cultura que permitam avançar tanto em termos de arte quanto de qualidade de vida. Tal promoção depende de esforço articulado, de aplicação racional de recursos sempre escassos, de saber ampliar, para benefício das práticas culturais, os parceiros do jogo. Tudo isto exige a ação efetiva das várias esferas do Estado na formulação de políticas públicas para a área, sem as quais é difícil imaginar a contribuição da cultura ao desenvolvimento, notadamente quando este é entendido como combate às barreiras de ordens social, simbólica e econômica que marcam uma nação dividida.

#### **A PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO: POLÍTICAS PÚBLICAS E FINANCIAMENTO DA CULTURA**

A produção cultural brasileira hoje deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais

e municipais. Os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são tão pouco significativos que suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado. Isso contrasta com passado recente (anos 70-80), quando a responsabilidade maior pelo suporte a esta produção era dos poderes públicos, por meio de políticas culturais mais efetivas. O governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Esse movimento teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais.

Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura. Poucos são os países que não acompanharam esse movimento, sendo a França o que mais se destaca nesse panorama, mantendo a tradição de presença maciça do Estado no financiamento às atividades artísticas e culturais.<sup>6</sup>

Se esse movimento mundial traz, por um lado, problemas que devem ser discutidos, por outro, tem alguns aspectos positivos. Começando por estes últimos, no caso brasileiro, por exemplo, ele resultou numa mobilização maior de artistas e produtores que foram obrigados a sair a campo em busca de patrocínio privado para o desenvolvimento de suas atividades, deixando de ver os poderes públicos como os principais responsáveis pelo suporte ao seu trabalho. Também como consequência dessas novas necessidades, vêm sendo criadas associações de vários tipos, tanto para a promoção direta de projetos de natureza artística e cultural, quanto para auxiliar a manutenção de instituições como museus, teatros, cinematecas, entre outras. Nesta criação de organismos descentralizados pode-se observar, por um lado, um movimento bastante saudável em direção a uma diversificação de atividades fora da tutela do poder público e, por outro, a participação de um espectro mais amplo da sociedade, no caso das grandes instituições.

Quanto aos problemas mencionados, estes são provocados por um equívoco de base: hoje, o financiamento a projetos assumiu o primeiro plano do debate, empanando a discussão sobre as políticas culturais. Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que de-

vem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. Mesmo quando se transferem responsabilidades para o setor privado, isso não exclui o papel regulador do Estado, uma vez que se está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos. Um exemplo recente que ilustra bem essa situação é aquilo que vem sendo chamado de “retomada do cinema brasileiro”: a falta de uma política global para o setor faz com que a questão da produção se resolva no terreno aleatório das políticas de marketing de empresas “patrocinadoras” (com dinheiro totalmente público) que não atuam no setor, desvinculando radicalmente a fonte pagadora do processo de produção, impedindo deste modo uma organização do cinema brasileiro segundo uma política mais racional, seja na direção de conquista de espaço no mercado, seja na direção de um cinema de densidade crítica. Além disso, a desregulamentação total do mercado promovida no governo Collor ainda não encontrou uma correção mais consistente, persistindo o grave problema da exibição. Contando com a mobilização de produtores, diretores e profissionais da área no chamado Congresso do Cinema Brasileiro (fórum de debate e formulação de projetos institucionais capazes de definir um novo desenho para a área), estão finalmente em pauta diretrizes para a reorganização da área, no sentido de permitir a articulação de seus vários aspectos, incluído o da formação e reconquista de platéias, que hoje reduziram a participação dos filmes nacionais a cerca de 7% do mercado (no final dos anos 70, atingiu-se 35% de audiência).

Mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre o dos poderes públicos, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de cumprir um papel importante na regulação desse investimento, além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais. Desta forma, os poderes públicos nos Estados Unidos (nas diversas instâncias administrativas) são um dos principais suportes da vigorosa vanguarda artística americana, por exemplo. Sua presença, em termos de uma política pública, se dá pelo estabelecimento tanto de mecanismos de obrigatoriedade de parceria com Estados e municípios – o que leva à triplificação dos recursos investidos em âmbito federal (*matching grants*)<sup>7</sup> quanto de uma ampla política fiscal que beneficia, quer direta quer indiretamente, o setor artístico e cultural. Ou seja, se, por um lado, não há uma política clara-

mente formulada para o setor, por outro, tem-se um sistema pluralístico que, funcionando de maneira articulada, atende à variedade de expressões artísticas e de grupos que possuem, reivindicações específicas.

Claro que o financiamento é um dos mais poderosos mecanismos para a consecução de uma política pública, já que é através dele que se pode intervir de forma direta na solução de problemas detectados ou no estímulo de determinadas atividades, com impactos relativamente previsíveis. Em outras palavras, para que um sistema efetivo de financiamento às atividades culturais funcione é obrigatório que se estabeleça uma política pública, em que parcerias – tanto entre áreas de governo, num plano horizontal, quanto entre as três instâncias administrativas, num plano vertical – são fundamentais para conquistar novas fontes privadas de financiamento. Conseqüentemente, para que os incentivos fiscais funcionem é necessário que haja um clima de recepção favorável a eles na sociedade e, nesse sentido, a postura do governo com relação à cultura e às artes é fundamental. Os estudos comparativos sobre a matéria comprovam a importância, junto aos potenciais financiadores privados, da chancela dada pelo poder público a um determinado projeto ou instituição através de sua participação financeira, mesmo que seja pequena.

Como toda política pública, as políticas culturais também necessitam prever, em seu planejamento, as suas fontes e mecanismos de financiamento. No entanto, é a clareza quanto às prioridades e às metas a serem alcançadas em curto, médio e longo prazos que possibilitará a escolha de estratégias diversificadas e adequadas para o financiamento das atividades artísticas e culturais.

Sabe-se que uma política pública conseqüente não se confunde com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais; não se confunde também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm conseqüência exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo. Ou seja, uma política pública exige de seus gestores a capacidade de saber antecipar problemas para poder prever mecanismos para solucioná-los. Ter um planejamento de intervenção num determinado setor significa dar importância a ele, e não, como parecem acreditar alguns, cometer uma ingerência nos conteúdos da produção. Significa, isto sim, o reconhecimento, por parte dos governantes, do papel estratégico que a área tem no conjunto das necessidades da nação.<sup>8</sup> O Estado fomentador é aquele que vê com clareza os problemas que afetam a área cultural em todos os elos da cadeia da criação – produ-

ção, difusão, consumo – e sabe se posicionar, dividir responsabilidades com potenciais parceiros governamentais em todas as instâncias administrativas e, finalmente, conchamar a sociedade a assumir sua parte. Não cabe aqui a descrição de todas as responsabilidades decorrentes dos elos da produção cultural, mas é importante lembrar que a infra-estrutura necessária para se manter a área é imensa e de caráter diverso e pouco visível (em termos de retorno de imagem). Claro que os poderes públicos sozinhos não dão conta da tarefa. No entanto, é através da formulação de uma política cultural que se poderá hierarquizar as prioridades e pensar numa política de diversificação de fontes de financiamento, quadro dentro do qual uma lei de benefício fiscal é apenas um dos aspectos possíveis.<sup>9</sup> Isto implica também estratégias de comprometimento de outras instâncias do poder público, nas quais a negociação política é fundamental. Trata-se aqui do estabelecimento de mecanismos que forcem a participação de Estados e municípios – além da conquista da iniciativa privada. No caso desta última, vale insistir que mesmo esta fonte depende, em última instância, de uma vontade política do poder público, que abre mão de parte de impostos que lhe são devidos e transfere, para a sociedade civil, o direito de escolher os projetos ou instituições para investir estes recursos.

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. “Antes de qualquer coisa, identificar as necessidades das empresas” é a dica fundamental dada por um profissional do marketing aos produtores culturais, numa revista especializada (*Marketing Cultural*, 1998:33). Um bom exemplo é o caso dos museus mais importantes que,

tendo enormes problemas para a manutenção de seus espaços e coleções, vêm optando muitas vezes pelas exposições espetáculo que atraem um grande público, é verdade, mas que, antes de tudo, interessam aos patrocinadores.

Mesmo sabendo que o interesse das empresas não é nada inocente, é fato positivo verificar que elas começam a considerar o patrocínio cultural com maior naturalidade, graças às campanhas governamentais, ao esforço dos produtores e à presença na mídia. No entanto, ainda há muito o que se fazer no sentido de quebrar as resistências de um empresariado refratário a esse universo, num país que não tem tradição histórica de participação ativa da sociedade no investimento social e cultural. Existem países que criam associações especificamente para o desenvolvimento de um mecenato empresarial responsável, visando o estabelecimento de uma relação entre patrocinador e patrocinado que ultrapasse aquelas de natureza comercial. Nesse caso, o objetivo é o de que a empresa, sem abrir mão de seu investimento em imagem, promova uma política cultural própria, pelo menos em médio prazo.<sup>10</sup>

Deve-se destacar, ainda, que uma lei de incentivos fiscais específica para a cultura não é o único instrumento capaz de carrear recursos para o setor. Várias são as formas que este tipo de suporte fiscal pode assumir de modo a refletir uma política efetiva de governo, mesmo na tônica da “retirada do Estado”. Ao se considerar a combinação entre as diversas possibilidades que uma legislação ampla permite, tem-se, como vantagem adicional, uma distribuição dos encargos do auxílio à área cultural por diversos setores de governo. Outro aspecto importante é que a alocação de benefícios apoiada em um leque de medidas fiscais diminui o impacto que os cortes de leis específicas têm sobre a área em seu conjunto. Na Holanda, por exemplo, o grande subsídio dado ao teatro advém da existência do seguro-desemprego e não do suporte direto às atividades teatrais. Da mesma forma, o teatro mais comercial da Broadway, em Nova York, acaba tendo o mesmo tipo de patrocínio governamental indireto, ou seja, a classe teatral tem o apoio de uma lei trabalhista que atende à sociedade em geral (Botelho, 1997).

Em geral, os governos vêm nos incentivos fiscais uma forma de oferecer recursos sem precisar, necessariamente, aumentar de maneira efetiva seus orçamentos. Em alguns casos, e este lamentavelmente parece ser o brasileiro, as leis de incentivo vêm servindo não só para desviar a atenção da diminuição dos orçamentos públicos, como, principalmente, para substituí-los. E, o que é pior, sob a égide do incentivo, gasta-se muito mais dinheiro público em cer-

tas atividades (que, espertamente, inflacionaram os seus custos) do que em momentos nos quais havia uma agência de governo para organizar o setor, como é o caso do cinema: nos anos 70, época da Embrafilme, gastava-se em dólares menos da metade do que se gasta hoje com a produção e comercialização de filmes.

Por outro lado, sabe-se que a lógica do mercado é a da visibilidade, e que nele não se quer correr riscos. Desta forma, alguém acredita ser possível que a arte inovadora, experimental, portanto não legitimada e altamente arriscada, poderá vicejar sem o concurso do apoio governamental? Ou aquelas manifestações de caráter mais local, que não têm a visibilidade necessária para interessar potenciais patrocinadores? E como fica a produção cultural nos Estados menos industrializados, onde a captação de recursos junto às empresas é mais difícil ainda, já que as matrizes das empresas se localizam nas regiões Sul e Sudeste? Como dar conta da nossa diversidade cultural? Como dar conta das necessidades específicas de cada região?

No caso de países como o Brasil, onde existe uma fraca tradição de recursos privados na área cultural, até agora pouco foi feito para se atrair o investidor “pessoa física”. Este é, nos Estados Unidos, o maior financiador da cultura, com valores que ultrapassam a soma do que é investido pelos poderes públicos e pelas empresas. Este é um público-alvo fundamental, principalmente quando se trata de projetos de visibilidade mais restrita – aqueles que provavelmente não interessarão a grandes empresas, mas que podem ser extremamente relevantes para grupos ou comunidades específicas. A escolha do indivíduo é por aquilo que lhe é mais próximo, por aquilo com o qual mais se identifica e pelo qual ele se dispõe não só a investir, mas também a lutar. Por isso o investidor individual é a fatia que o Brasil precisa conquistar na ampliação dos parceiros do jogo nesta articulação de esforços que, cabe insistir, têm de ser articulados por uma política pública criteriosamente escolhida.

Se, por um lado, os incentivos fiscais não podem se tornar a via exclusiva de condução do processo cultural, devendo haver uma política mais incisiva por parte do Estado, por outro lado, não se pode partilhar de determinadas ilusões próprias a formuladores de política dotados de uma postura messiânica de iluminação cultural em curto prazo, quando a visão ingênua de um processo – que é sempre de longo prazo – impulsiona iniciativas que não se apóiam numa avaliação do terreno onde se quer intervir. Políticas eficazes implicam estratégias que supõem um conhecimento que, por sua vez, requer outras formas

de ação, agora no plano da pesquisa, em que o esforço dos poderes públicos é insubstituível.

### **SEM MEDO DE PLANEJAR: O EXEMPLO FRANCÊS**

A maioria dos países desenvolvidos faz pesquisas periódicas sobre práticas ou consumo culturais (das quais derivam estudos sobre áreas ou problemas específicos).<sup>11</sup> Com formulações de caráter distinto, que refletem as tradições históricas e culturais de cada um deles, o estudo inaugural de Pierre Bourdieu (1969)<sup>12</sup> sobre os museus foi o modelo que se generalizou, mesmo em âmbito internacional, e se impôs, apesar das diferenças entre as pesquisas existentes nos vários países.

A aplicação de números a pessoas e à vida cultural era um tabu até a aparição da primeira pesquisa sobre as práticas culturais dos franceses, no início dos anos 70. Dois movimentos levaram a isso. O primeiro refere-se à reflexão sobre a “esfera do lazer” associada à preocupação com o desenvolvimento cultural (redundando no paradigma da democratização cultural), iniciada durante a Segunda Guerra e que cresceu sensivelmente nos anos 50 e 60. A partir desta premissa, que na França descentralizou-se em direção ao interior e aos subúrbios, o governo passou a subvencionar de forma intensa e desenvolveram-se as relações públicas das diversas instituições, para se alcançar o público popular tão desejado. Porém, a democratização da cultura repousava sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isso foi feito sem serem considerados o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. Esperava-se que, por meio de uma ação enérgica, “democrática” e tão bem engendrada, o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o problema maior aqui foi o desconhecimento do que é realmente uma população, de suas aspirações, de suas necessidades reais, de suas motivações. Na verdade, tinha-se um populismo paternalista que acreditava poder despejar sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, desde que se encontrasse uma pedagogia adequada. A prática redundou numa falsa democratização, pois baseava-se na crença da aptidão natural do ser humano em reconhecer de imediato “o belo” e “a verdade”, apenas pela possibilidade de ter acesso às instituições da cultura erudita. Se, apesar da elevação dos níveis de escolaridade, menos pessoas vão aos museus ou aos

teatros – as pesquisas posteriores demonstraram –, seria necessário descobrir-se o porquê e não simplesmente concluir que isso devia-se provavelmente ao fato de estas instituições não estarem sabendo fazer o seu trabalho.

Todo esse movimento, somado às necessidades de planejamento do país, levou à incorporação desse debate, fazendo com que, em 1961, pela primeira vez, a cultura fosse levada em conta no plano de metas da nação. É criada então uma comissão do equipamento cultural e do patrimônio artístico e a equipe que a compôs defrontou-se com a falta de dados estatísticos que permitissem quantificar os projetos de ação, de forma que não fosse uma mera aplicação de valores corrigidos dos anos anteriores. Mesmo neste caso, somente as grandes estruturas estáveis (museus, arquivos ou a área de arquitetura) tinham condições de fazê-lo. Portanto, a origem desses estudos na França deveu-se à necessidade de situar o desenvolvimento cultural no desenvolvimento econômico e social do país, o que exigia o fornecimento de dados concretos, de números que não existiam.<sup>13</sup> Investiu-se primeiramente em programas de estudos descritivos: inventário dos equipamentos e dos animadores culturais; estatísticas de frequência; custos de investimentos e de funcionamento. Esta era uma forma de estabelecer comparações com o passado e com os países estrangeiros (uma disputa cara aos franceses) e, ao mesmo tempo, situar esta atividade dentre os demais setores da economia e da vida social do país. Desta forma, as necessidades em termos de cultura se inscreviam no conjunto de necessidades nacionais, deixando de ser vista como algo supérfluo e fruto de fantasias individuais.

Ao mesmo tempo, já que o desenvolvimento cultural deveria incluir todas as camadas sociais, era necessário pesquisar primeiro por que a cultura *não conseguia atingi-las em seu conjunto* e depois verificar por quais maneiras seria possível fazê-lo. A suposição era a de que estudos aprofundados tanto de psicologia quanto de sociologia deveriam permitir detectar as necessidades latentes e identificar as motivações escondidas por trás dos comportamentos individuais. Desta forma, poder-se-ia determinar melhor os investimentos futuros, sua natureza, porte e localização de equipamentos. Ao mesmo tempo, considerando que os modos de difusão e de vida estavam em constante mutação, seria indispensável fazer experiências, acompanhá-las de perto e tirar conclusões que possibilitassem orientar programas no futuro. Esta utilização da pesquisa poderia trazer conseqüências consideráveis: uma delas seria a introdução de uma nova maneira de serem tomadas decisões em matéria de cultura, que obrigaria a reter a cultura da forma

como ela é vivida não mais pela elite cultivada, mas pela população em geral. Outra preocupação era a de que não seria possível tratar os problemas de equipamento cultural sem considerar os meios de comunicação de massa, bem como o lazer: uma vez que a vida cultural dos indivíduos é vista como um consumo entre os demais, ela está em permanente competição com eles. Esta competição, traduzida em números, permitiria “quantificar” o setor cultural isoladamente, no que se refere aos meios pelos quais a cultura se realiza. Outro aspecto previsto era que, ao permitir comparações – quer internamente ao país, quer com outras nações – poder-se-ia aprimorar os critérios de intervenção do poder público. Desta forma, uma certa objetividade poderia ser introduzida no setor cultural.

O fato de abordar as questões culturais como problemas econômicos e sociais teria uma outra vantagem: a partir daí poderiam surgir novos argumentos e categorias que permitissem tratar aspectos que, até então, eram considerados muito mais de forma apaixonada do que de maneira objetiva (custo/benefício, horas de escuta de música em casa/ao vivo relacionadas com questões de ordem profissional, etc.). Os valores numéricos mostrariam, em certos casos, por exemplo, que não seria uma subvenção aqui ou ali que remediaria uma determinada situação, mas sim uma política de conjunto, com orientações precisas. Acreditava-se que, desta forma, o planejamento partiria dos modos de vida e das necessidades reais da população. O público torna-se assim fundamental para o planejamento de uma política cultural (daí a necessidade de conhecê-lo melhor por meio das pesquisas). Assim, os fundamentos da proposta podem se resumir em torno de critérios sociais de intervenção e definição de prioridades e de programas plurianuais, permitindo estudos em médio e em longo prazos.<sup>14</sup>

A premissa naquele momento, e que está por trás de todos os estudos previstos então, era a da democratização cultural, que, para se realizar, necessitava, em si mesma, de um diagnóstico. Este “retrato” da situação foi possível graças à pesquisa sobre as práticas culturais que fez isso pela primeira vez, promovendo três revoluções: objetivar, usando sondagens; interrogar todos e não só os iniciados; interrogá-los todos ao mesmo tempo, como forma de revelar as coerências e as relações das práticas entre si, nobres ou não. Já na primeira pesquisa os resultados apontaram a desigualdade de acesso à cultura tradicional e o peso respectivo das variáveis sociodemográficas, como o nível de educação, profissão e localização domiciliar. As pesquisas posteriores revelaram que o acesso à cultura resulta forte-

mente das transmissões familiares: qualquer que seja a profissão do chefe da unidade familiar, basta que haja um professor na família para que o acesso à cultura seja facilitado.

Desta pesquisa, realizada a cada sete anos (2.000 entrevistados em 1973; 4.000 em 1981, 5.000 em 1989; 3.000 em 1997<sup>15</sup>), derivam-se os estudos específicos sobre os públicos das diferentes áreas artístico-culturais, aprofundando aspectos mais específicos de cada uma delas. A periodicidade possibilita uma análise serial e o questionamento das grandes estratégias políticas governamentais. Neste caso específico, um dos maiores aportes das sucessivas pesquisas foi o de colocar em xeque a hipótese de que o investimento feito havia promovido uma “democratização da cultura”, meta presente na maioria das políticas públicas implementadas em diversos países.

Até a pesquisa sobre as práticas culturais, realizada em 1989, a proposta de democratização da cultura levava em conta fundamentalmente os obstáculos materiais a essas práticas. Por exemplo, a má distribuição ou ausência de espaços culturais e os preços muito altos seriam, segundo a opinião corrente, os entraves básicos a um maior consumo cultural. Os resultados da pesquisa foram de encontro a essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas eram o fator preponderante, impedindo que novos segmentos da população tivessem acesso à oferta da cultura “clássica”. Paradoxalmente, este é o resultado da política de democratização da cultura: ela transfere para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população. No teatro, por exemplo, o rebaixamento de preços, graças às altas subvenções que reduziram as entradas a ¼ do preço real, facilitou o acesso daqueles que, por sua cultura anterior, já tinham “vontade” ou “necessidade” de frequentá-lo.

Em outras palavras, não é a redução de preços ou mesmo a gratuidade completa que alterará as desigualdades culturais. Ao contrário, a política de subvenção as reforça, uma vez que favorece a parte do público que já detém a informação cultural, as motivações e os meios de se cultivar. O mesmo fenômeno ocorreu com as casas de cultura: facilitaram as práticas do público já cultivado, mais do que conquistaram um novo público.

A força dos resultados teve papel fundamental na mudança do paradigma, pois hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que, ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento

para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências. Ela pressupõe a existência não de um público, mas de públicos, no plural. Se a democratização cultural havia feito emergir a noção do “não-público”, ou seja, aqueles que nunca freqüentam as instituições e que não participam da vida cultural subvencionada pelos poderes públicos, a percepção de que esse “não-público” do teatro era público de cinema, e assim sucessivamente, obrigou a que os animadores culturais a perceberem aquilo que os especialistas de marketing já sabem há longos anos: que há a segmentação do público em subpúblicos, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo.

Sabe-se que as pesquisas quantitativas jamais poderão servir para a avaliação, por exemplo, de uma política cultural, o que significaria ignorar o poder das dinâmicas tecnológicas ou econômicas e dos determinantes sociais que sempre são um desafio para essas políticas. Isto é evidente, principalmente, quando se considera a relativa incapacidade dessas pesquisas tanto de dar conta das evoluções do comportamento de microgrupos sociais, quanto de refletir fenômenos cujos efeitos podem ser decisivos sobre um domínio particular da vida cultural, mas que ainda são imperceptíveis quando se considera o conjunto da população. Para “ser visível”, neste tipo de estudo, um fenômeno deve representar de 2% a 3% da população entrevistada, ou seja, ao se pensar numa possibilidade de avaliação de políticas culturais públicas, são necessários métodos qualitativos, pois resultados consideráveis desse ponto de vista podem ser ainda (e provavelmente o são) pouco “visíveis” para se revelarem através de métodos quantitativos. Dito de outra maneira, as pesquisas quantitativas apontam tendências que podem e devem ser aprofundadas por meio de estudos qualitativos, visando alvos predeterminados (públicos de práticas específicas, ou por faixa etária, classe social, etc.). Exemplo ilustrativo desta questão é o fato de que a pesquisa de 1989 constatou a existência de novas práticas culturais, ligadas diretamente ao desenvolvimento tecnológico e econômico, que escapam à ação dos poderes públicos. Esse é o caso do setor eletrônico, que, através de sua enorme expansão e do conseqüente barateamento de preços dos equipamentos, terminou por influenciar mais as práticas musicais do que quaisquer medidas governamentais, por mais eficazes que tenham sido.<sup>16</sup> Do ponto de vista das estratégias de governo, portanto, cada uma dessas transformações termina por questionar os responsáveis pela política cultural, demonstrando o “envelhecimento” de certas práticas e os obrigando a repensar novas estratégias.

Os resultados da pesquisa francesa, realizada em 1989 (resultados que foram confirmados pela de 1997), apontaram o quanto as práticas culturais (excluindo-se aquelas realizadas em âmbito doméstico e ligadas aos meios de comunicação de massa) continuam restritas a não mais do que 10% a 15% dos franceses. Mesmo com a duplicação do orçamento do Ministério da Cultura a partir de 1981, não se verificou a ampliação do público das práticas consideradas mais eruditas, mas sim a sofisticação do consumo de quem já o fazia.

Dois aspectos parecem fundamentais como conclusão, principalmente quando se tem como preocupação buscar instrumentos que possam nortear uma ação governamental baseada em problemas reais. Em primeiro lugar, nenhuma política que tenha como lema a democratização do acesso à cultura poderá produzir resultados sensíveis se for considerada isoladamente: as pesquisas demonstram claramente que o sistema escolar, embora não sendo o único determinante, é a ferramenta mais acessível de construção de um capital cultural, abrindo também a porta de alimentação desse capital. No entanto, um segundo aspecto fundamental deve ser trazido à reflexão: as pesquisas francesas indicam que uma política de democratização do acesso à cultura – se conseguir ultrapassar as barreiras impostas pela origem social – tem de ser pensada em longo prazo, no espaço de pelo menos duas ou três gerações, pois a construção de um capital cultural requer tempo para ser acumulado e também depende da bagagem cultural herdada dos pais.

Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural. Como já mencionado, isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência dessa realidade deve ser uma das bases da elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha. A idéia da democratização da cultura repousa sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merece ser difundida; e basta que haja o encontro entre a obra e o público (indiferenciado) para que haja desenvolvimento cultural. Duas conseqüências advêm daí: prioridade dada aos pro-

fissionais e descentralização de grandes equipamentos (como criação de centros culturais). Pelas razões apontadas anteriormente, sabe-se que isso não resolve. A cultura erudita é apenas uma entre tantas outras, embora dominante no plano oficial por razões históricas e pelos valores que agrega. Avançar na consideração do que está implicado nesta pluralidade é retomar as distinções já feitas neste artigo, que defende uma política pública articulada que contemple as várias dimensões da vida cultural sem preconceitos elitistas ou populistas.

## NOTAS

1. Utiliza-se aqui a categorização feita pelo sociólogo chileno José Joaquín Brunner, a qual parece extremamente útil para se pensar estrategicamente as políticas culturais. A separação entre essas duas dimensões permite entender a preocupação constante – e ao mesmo tempo geradora de impasses – dos gestores de políticas culturais públicas. Brunner (1993) sistematizou posições intuitivas e defendidas em Botelho (2001).
2. Para De Certeau (1994:46-7) “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinantes relacionais.” As maneiras de organizar o cotidiano e de construir seus significados constituem um “fundo noturno da atividade social”, o que as torna dificilmente apreensíveis pelas pesquisas, principalmente as estatísticas. De Certeau distingue também dois tipos de mecanismos através dos quais os indivíduos articulam sua relação com o mundo, dependendo de sua posição diante das instâncias de poder. O primeiro refere-se aos “táticos”, que cada vez mais se multiplicam em função do “esfarelamento das estabilidades locais” e cuja lógica é regida por necessidades conjunturais. O segundo compreende os “estratégicos”, que são movidos pelo “cálculo das relações de forças” em que um sujeito de querer e poder pode ser isolado de um ambiente, o que significa dizer que há um lugar a partir do qual tal sujeito pode gerir suas relações com uma exterioridade distinta. Isto não é possível quando se trata dos mecanismos “táticos”, que correspondem a situações em que o sujeito não pode contar com um lugar que lhe seja próprio para preparar seus avanços. Já os mecanismos “estratégicos” têm como condição a primazia de um lugar, do espaço sobre o tempo, ou seja, parte de uma posição de força, por mínima que seja. Por seu lado, os mecanismos “táticos”, por não terem um lugar próprio, dependem do tempo. Dessa maneira, os “táticos” implicam estar alerta para “captar no vôo” possibilidades de obter pequenas vitórias, jogando constantemente com os acontecimentos para transformá-los em ocasiões. Sem descanso, o mais frágil tem de tirar partido de forças que lhe são estranhas.
3. Para se acompanhar como tal questão interfere na prática e na política de uma instituição, ver Botelho (2001), em que são discutidos os problemas vinculados a uma prática institucional, principalmente no capítulo 4.
4. Ver Faria e Souza (1993). Neste número da revista do Instituto Pólis, confirma-se a situação periférica da cultura, mesmo em governos de esquerda, através dos relatos dos ex-secretários de cultura dos municípios de Santo André e São Bernardo do Campo, ambos no Estado de São Paulo.
5. Até o momento, este foi o discurso apregoado pela Unesco: o de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento se a dimensão cultural não for considerada. Na verdade, só o setor de cultura o incorporou, muitas vezes por necessidades de ordem política mais geral, seja na luta contra o colonialismo cultural, político e econômico, ou contra governos ditatoriais. Não é sem razão que essa política foi tão difundida em encontros oficiais – sob a égide da própria Unesco – entre países do Terceiro Mundo. Mesmo que se concorde com esse pressuposto, deve-se atentar para o fato de que a abrangência de seus termos coloca em risco sua operacionalidade enquanto política pública liderada por um setor absolutamente periférico no conjunto das políticas governamentais. O grande risco aqui é perder de vista a necessidade de se terem estratégias viáveis, passíveis de serem alcançadas, contentando-se em ter pouca coisa além de experiências isoladas interessantes.
6. Em 1981, com a chegada do socialista François Mitterand à presidência da República, o Ministério da Cultura teve seu orçamento duplicado.

7. Este é o caso da política federal do *National Endowment for the Arts*.

8. No caso norte-americano, a presença do setor privado no apoio às artes é significativamente maior do que a do setor público. No entanto, o governo tem uma presença fundamental naquilo que chamamos de ajuda indireta, através de uma política fiscal que estimula amplamente o investimento privado: desta forma, abre espaço para que a sociedade decida, endossando indiretamente suas escolhas.

9. Esta hierarquização de prioridades deveria, inclusive, servir de critério para a aprovação de projetos para a captação de recursos privados. Na maioria dos casos de leis brasileiras de benefício fiscal, esse tipo de critério não é utilizado, fazendo com que os projetos sejam avaliados por ordem de apresentação e caso a caso.

10. Esse é o caso da *Association pour le développement du mécénat industriel et commercial* – ADMICAL, na França, que se inspirou no *Business Committee for the Arts* – BCA norte-americano. Muitos países têm associações desse tipo, que são entidades criadas pelos próprios empresários.

11. Um trabalho mais detalhado sobre as pesquisas socioeconômicas na área da cultura na França consta de meu relatório à Fapesp, depois de um período de seis meses de pesquisa no *Département des études et de la prospective* – DEP do Ministério da Cultura francês, em 1999.

12. Esse trabalho foi feito por encomenda do departamento de pesquisas do Ministério da Cultura francês.

13. Esta preocupação, que foi o grande lema nos anos 70 e 80 via Conferências da Unesco, tem sua matriz na França. Não se deve esquecer que, com sede em Paris, a Unesco foi responsável pela disseminação de questões que nasciam na França e que iam incorporando, pouco a pouco, as questões específicas de cada país, alterando seus significados originais. Para maiores detalhes ver Botelho (2001).

14. A agenda proposta por Augustin Girard (fundador e diretor do *Département des études et de la prospective*, do Ministério da Cultura francês por 30 anos) para as pesquisas do biênio 66-67 era ampla e permanece de enorme atualidade: estabelecimento de um orçamento nacional para a cultura; definição do papel do Estado e das coletividades locais; necessidade de um estatuto jurídico para os criadores; diferentes públicos, o mecenato; laços entre desenvolvimento cultural e desenvolvimento socioeconômico; carências culturais na periferia com a previsão de criação de microequipamentos culturais; formação de animadores e sua inserção nos programas escolares. Mesmo nesse momento, Girard já antecipava a distinção entre democratização cultural e democracia cultural (Moinot, 1993).

15. A pesquisa contou ainda com uma sobre-amostra de 1.350 pessoas representativas da população e que teriam assistido a um espetáculo ao vivo no curso dos 12 meses anteriores. Os resultados relativos a esta amostra suplementar ainda serão objeto de uma análise específica.

16. Ao mesmo tempo, algumas mudanças, muitas vezes motivadas por uma ação de política pública, são tão pequenas e têm uma evolução tão lenta que não conseguem ter “visibilidade” numa pesquisa por sondagem. Nesse caso, haveria a necessidade de um estudo de natureza qualitativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. e DARBEL, A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Minuit, 1969.
- BOTELHO, I. “A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos”. In: MOISÉS, J.A. e BOTELHO, I. (orgs.). *Modelos de financiamento da cultura*. Rio de Janeiro, Minc/Funarte, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro, Minc/FCB, 2001.
- BRUNNER, J.J. “La mano visible y la mano invisible”. *América Latina: cultura y modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1993, p.205-47.
- DE CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1994.
- FARIA, H.J.B. de e SOUZA, V. de (orgs.). *Experiências de gestão cultural democrática*. São Paulo, Pólis, 1993.
- MOINOT, P. “Défis passés, défis présents”. *Trente ans au service de la vie culturelle*. Paris, MCC/La Documentation Française, 1993.
- REVISTA MARKETING CULTURAL. “Patrocínio na medida exata”. São Paulo, jun. 1998.

---

# A MERENCÓRIA LUZ DO ESTADO

CARLOS ALBERTO DÓRIA

Sociólogo, Consultor do Projeto Revisão Institucional e Organizacional do Ministério da Cultura

---

*Resumo:* O artigo trata da relação sempre mutável do Estado com o chamado “campo da cultura”. Focalizando inicialmente a necessidade do Estado pós-iluminista de intervir no campo de formação da cidadania, como demanda formulada ante sua missão pedagógica, o autor passa para o plano da história brasileira mostrando como, pelos seguidos textos constitucionais, foi o Estado ampliando a definição da esfera cultural de que se ocupava, do livro ao direito do autor, desse ao patrimônio histórico e, finalmente, ao “direito cultural”.

*Palavras-chave:* memória; Estado; direito cultural.

---

Não é preciso haver lido Norbert Elias para nos darmos conta da complexidade da cultura como objeto. Qualquer pessoa, mesmo intuitivamente, experimenta uma sorte de insaciedade quando se relaciona com o que convencionalmente se chama *bem cultural*. Sabemos da precariedade do vínculo que com ele estabelecemos – por exemplo, o vínculo fugidivo, num espaço cerimonial de museu – ou a parcialidade que preside o seu estar ali, parte que é de um processo em que o produtor fica subsumido na celebração que sua obra enseja. Podemos ainda nos perguntar: se a economia instituiu o mercado no jogo cego das trocas elevando-o à instância “autônoma” da vida social, qual o movimento equivalente que *põe* a cultura? Para a maior parte dos antropólogos que vê a vida social como uma totalidade, essas questões parecem mera mistificação, pois o imbricamento concreto entre as várias esferas da atividade humana mostra cultura, economia, religião, etc. incrustadas (*embedded*)<sup>1</sup> umas nas outras.

A multiplicidade de objetos culturais, hoje dados ao consumo e fruição em *redes de significações* de amplo acesso, é talvez a característica mais instigante dos tempos ultramodernos. Dificilmente conseguimos analisar essa constelação sem recorrermos a analogias imperfeitas como o *mercado* – sim, imperfeitas porque se o “bem cultural” fosse mero suporte da mercadoria (seu valor de uso) não haveria por que distingui-lo com tanta atenção.

Quando a economia política surgiu para “explicar” o mercado, ele já tinha uma densidade e uma tessitura tal que impedia o distanciamento em relação ao fetiche da mercadoria, levando de roldão a jovem ciência. Analogamente, quando o “bem cultural” se instituiu como uma categoria de pensamento, o seu estatuto já é de coisa despregada da vida, de algo que precisa reencontrar o seu lugar como objeto estruturante do mundo da produção. Por sua vez, ao Estado, querendo se situar para além da administração das coisas, parece natural que se ocupe do refinamento do espírito humano, debruçando-se sobre a *cultura* e a produção simbólica que a expressa.

A cultura autonomizada é algo que aparece apartado do mercado, irreduzível a ele e, muitas vezes, antagônico. Ao menos na tradição ocidental européia, à qual gostosamente queremos nos filiar, arrastar a cultura ao mercado pode ser sinônimo de conspurcação. Que os norte-americanos tenham instituído no mercado a sua *cultura* é algo que não os recomenda... diz o corolário do nosso teorema europeizado.

Ora, só o Estado pode proteger a cultura das forças corruptoras do mercado, mas se ele se põe a administrar a cultura entre os cidadãos – ele que é o promotor da igualdade – é porque na sociedade, por razões várias (nascimento, educação formal, renda, filiação étnica, etc.), a cultura é um domínio “defeituoso” que se distribui de forma desigual entre detentores dos mesmos direitos. Nesse par-

ticular, o acesso à cultura, suprimindo as diferenças inerentes às desigualdades, passa a depender do sistema educacional e de outros mecanismos públicos compensatórios. Mas a cultura, no seu espectro mais amplo, resiste a reducionismos: transborda a escola, ganha as ruas, os teatros, os museus, a ópera, os recônditos onde se diverte o proletariado, renovando sempre as sensações de inclusão/exclusão, de pertinência e estranhamento. Por isso é que, para além da “administração das coisas”, precisa o Estado situar-se no terreno movediço dos conteúdos simbólicos da vida e escolher uma perspectiva de ação.

## O ESTADO COMO DEFINIDOR DA CULTURA

A primeira intervenção do Estado na esfera cultural está centrada precisamente na definição do que a sociedade deva reconhecer como cultura. Na tradição ocidental pós-iluminista, o Estado aparece de modo crescente como um agente do processo cultural: ele produz cultura ou administra sua produção e difusão pelos agentes privados. Na verdade ele *fixa e define* para a sociedade, em cada momento histórico, o que se reconhece como cultura. Isso é verdade especialmente a partir do romantismo do século XIX, quando as idéias de *nação e povo* adquirem um claro conteúdo simbólico, capaz de produzir instituições a elas devotadas. Paralelamente, por procedimentos de caráter educacional, o Estado propicia a via de acesso a certos domínios culturais que não são gerais. Assim é, por exemplo, com a *alta cultura* que, para sua fruição plena, exige o cidadão *formado de modo específico* (exemplos: a música clássica, os estilos pictóricos, arquitetônicos, etc.). Por fim, acaba o Estado destacando do conjunto indeterminado da cultura da sociedade um subconjunto que deve ser tomado como patrimônio de todos e o submete a políticas específicas de produção, difusão, consumo, proteção. Como tende a só reconhecer traços culturais consolidados, ele sempre está em descompasso ou defasagem com a produção cultural do momento e sua ação consiste justamente em *administrar este descompasso* preparando a passagem do momento inicial para o seguinte.

É fácil perceber que entre nós, brasileiros, muitas vezes o Estado “fabricou” o mercado, manipulou a economia, mas não é tão simples se dar conta de como ele inventou a cultura. Visto de uma perspectiva genérica, a *crystalização da cultura em instituições* se deu no processo de independência e formação do Estado brasileiro, logo na fase que uma historiadora chamou de “interiorização da metrópole”,<sup>2</sup> e pode ter como marco inicial a Bibliote-

ca Nacional, formada por D. João VI a partir de livros trazidos pela Corte; depois, com a Independência e a organização da imprensa livre, ela seguiu sendo a instituição, por excelência, da cultura.

Se acompanhamos esse processo por meio dos textos constitucionais, vemos que na Constituição Política do Império do Brasil (1824), em seu artigo 179, aparece a única referência ao que hoje chamamos cultura: “Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escriptos e publicar-os pela Imprensa, sem dependencia de censura; contanto que hajam de responder pelos abusos que commetterem no exercício deste Direito”. De fato, a maior conquista intelectual de então era a liberdade de expressão, tão oprimida sob o estatuto colonial a ponto de impedir mesmo a atividade editorial em território brasileiro. Já na primeira Constituição da República (1891) à ênfase na liberdade de expressão somava-se a garantia do direito do autor: “Aos autores de obras litterarias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecanico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar” (§ 26, seção Declaração dos Direitos).

Só nos anos 30 do século XX deixa a cultura, na definição estatal, de gravitar exclusivamente em torno do livro. Embora garantindo também o direito do autor, estende-se a responsabilidade pública sobre a cultura ao dizer, no artigo 10 da Constituição de 1934, que compete à União e aos Estados “proteger as bellezas naturaes e os monumentos de valor histórico, ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”, e acresce, no artigo 148, que “Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das sciencias, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objectos de interesse histórico e o patrimônio artístico do paiz, bem como prestar assistência ao trabalhador intellectual”.

Na Constituição de 1937, no capítulo que trata da Educação e da Cultura, lê-se:

“Art. 128 – A arte, a ciência e o seu ensino são livres à iniciativa individual e à de associações ou pessoas coletivas, públicas e particulares. É dever do Estado contribuir, direta e indiretamente, para o estímulo e desenvolvimento de umas e de outro, favorecendo ou fundando instituições artísticas, científicas e de ensino.

Art. 134 – Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou os locais particularmente dotados pela natureza, gozam de pro-

teção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional”.

Finalmente, parece ser na Constituição de 1946 que chegamos ao embrião da definição moderna de cultura adotada pelo Estado brasileiro:

“Art. 141 – A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 19 – Aos autores de obras literárias, artísticas ou científicas pertence o direito exclusivo de reproduzi-las. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei fixar.

Art. 173 - As ciências, as letras e as artes são livres.

Art. 174 - O amparo à cultura é dever do Estado. Parágrafo Único - A lei promoverá a criação de institutos de pesquisas, de preferência junto aos estabelecimentos de ensino superior.

Art. 175 - As obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do poder público”.

Esse percurso por textos constitucionais mostra a ampliação do foco de atenção do Estado numa sociedade que, ao se tornar mais complexa, requer novos conteúdos simbólicos para expressar a *nacionalidade*. Evidentemente as constituições fixam meras relações abstratas com os objetos culturais, mas revelam com clareza o que o poder “vê” como sendo cultura e, em nosso caso, como em pouco mais de um século deixou de mirar apenas o livro para olhar seu autor e, mais tarde, a história cristalizada nas variadas obras humanas engendradas por brasileiros.

Se ultrapassarmos o plano meramente legal, veremos que no Império o passo mais importante em direção ao envolvimento do poder com a cultura foi a formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, expressamente incumbido de definir a “história nossa”, a “geografia nossa” e a “cultura nossa” de modo a permitir o reconhecimento pelos brasileiros dos conteúdos simbólicos da nação, iluminados pela visão erudita do imperador e das classes proprietárias. Essa instituição organizou-se nacionalmente pela fundação de congêneres nas províncias e acolheu inscrições de sócios sempre com o fito de armar

uma rede capilar e capaz de reunir documentos e registros de fatos que poderiam ser celebrados como “nossos”. A consolidação dessa visão se deu na monumental obra de Francisco Adolpho de Varnhagen (1948), significativamente intitulada *Historia geral do Brasil antes da independência de Portugal*. A visão romântica que presidiu a construção desse edifício historiográfico pôs em relevo, entre outros conteúdos, as culturas indígenas (especialmente línguas e costumes) e a vertente colonizadora (européia), silenciando sobre o negro. A par com essa atividade, as artes plásticas e as ciências também foram submetidas a estratégias de “interiorização” e começaram a gerar instituições específicas.

Já num outro momento, em fins do Império, mas ainda relacionado com o contexto romântico – mesmo que contaminado por idéias novas de caráter evolucionista –, um novo corpo de conhecimentos passa a ser agregado: o *folclore*. Trata-se do registro de produções “espontâneas” do “povo” consubstanciado, por exemplo, na obra de Silvío Romero – autor fortemente influenciado pelos culturalistas alemães. Na mesma vertente, uma nova historiografia também começa a se desenhar, focando a “história do povo”, e que tem sua expressão maior no historiador cearense Capistrano de Abreu. Salvo engano, as duas primeiras décadas da República não trazem inovações sob esse aspecto.

Já nos anos 30 assiste-se a uma verdadeira revolução na relação do poder público com a cultura, lançando-se as bases da atividade cultural moderna do Estado. As grandes contribuições advêm de dois processos paralelos: a redefinição de conteúdos culturais; a institucionalização de formas modernas de administração cultural. Quanto à *redefinição dos conteúdos* culturais da nação tem papel crucial a obra de Gilberto Freyre, de um lado, e, de outro, dos modernistas de 22. Eles cristalizam 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 à *institucionalização das formas de administração da cultura* é o governo Vargas, no período ditatorial, que promove a mais importante transformação mediante a ação de Gustavo Capanema à frente do Ministério de Educação e Saúde. Data dessa época a instituição do princípio do tombamento de bens históricos integrantes do patrimônio cultural nacional e a própria formação do embrião do que hoje vem a ser o Iphan.

De fato, coube a Mário de Andrade, autor do projeto de decreto que criou o Sphan, definir a cultura para o

moderno Estado brasileiro. Essa definição operacional (consubstanciada no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937) estabelece que: a) passa a existir um patrimônio histórico e artístico nacional, composto por um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país; b) os bens que integram essa categoria são os inscritos separada ou agrupadamente em quatro Livros de Tombo, a saber: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Estabelece ainda que o tombamento pode ser voluntário ou compulsório e os bens tombados, mesmo que de particulares, passam a ter restrições no direito de propriedade. Os *livros de tomo* concebidos por Mário definem, portanto, o estoque de bens culturais de propriedade ou administrados pelo poder público como *signos da nacionalidade*.<sup>3</sup>

Antes desse momento, a relação do Estado com a cultura restringia-se à garantia dos direitos de autor e a uma ênfase de conteúdo dentro do processo educacional (“instrução pública”, chamava-se...). A estreita associação entre cultura e educação não exigia um aparato estatal diferenciado para administrar a cultura.

Como observou Jurema Machado, ao contrário da legislação ambiental que lhe pode servir de parâmetro – visto tratar também da preservação do bem público e que veio como resposta aos movimentos da sociedade –, a legislação do patrimônio não correspondia a uma necessidade socialmente reconhecida; ao contrário, buscava *criar a necessidade* a partir da crença da elite de que a cultura era fundamental à formação dos cidadãos. “Num país que mal começava a se urbanizar, essa elite, representada por um grupo de intelectuais da vanguarda modernista, se propôs a ser intérprete e porta-voz de uma sociedade ainda desorganizada, para “escrever, simultaneamente, a árvore genealógica e o mapa astral do país” (Cavalcanti, 1993:23). Assim, “fundado exclusivamente na avaliação daquilo que se entendia como qualidade arquitetônica e afastado de uma visão histórica mais abrangente, o Iphan realizou intervenções homogeneizadoras com o objetivo de conferir unidade estilística a edifícios ou a conjuntos urbanos que, certamente, jamais a tiveram. Em Ouro Preto, por exemplo, onde a tipologia arquitetônica correspondente ao período colonial predominava quantitativamente no conjunto urbano, mas não era exclusiva, exemplares do ecletismo – testemunho importante de um esforço de modernização empreendido pela cidade na virada do século – foram mascarados por beirais em cachorrada e apa-

gados com pintura cinza insossa. A adoção generalizada do branco nas fachadas também serviu ao objetivo de homogeneização, uma vez que representou, na melhor das hipóteses, a eleição do padrão de uma determinada época e que a sua escolha foi fortemente induzida por uma opção estética” (Machado, 1999).

Sob o Estado Novo e mesmo após a sua queda, com a formação dos mecanismos de administração desse estoque patrimonial, o Estado brasileiro passa a ter como atribuições definidas em lei a *preservação* do patrimônio cultural, a *facilitação do acesso* a ele (fruição) e o *fomento* à produção cultural. Esse conjunto de *obrigações de fazer* manteve-se ainda associado aos processos educacionais, o que emprestava à administração da cultura um caráter formador e pedagógico até o advento da Constituição de 1988, quando as instituições culturais que encarnam essas obrigações de fazer foram consolidadas como especializações administrativas.

Assim, vistas por sua natureza, temos hoje uma variedade de instituições: bibliotecas; museus; arquivos; espaços públicos, especializados ou multifuncionais, para espetáculos; entidades de promoção, de formação, de divulgação e de fomento; entidades de registro de direitos autorais, etc. Já sob influência do Decreto-Lei 200, editado à época da ditadura militar, surgiram as fundações, autarquias e empresas públicas direcionadas para a cultura. Todas essas entidades, ou o que delas restou após inúmeros processos de reforma do aparelho do Estado, estão hoje congregadas no MinC e operam uma série de sistemas voltados para a cultura, sendo os principais deles:<sup>4</sup>

- sistema de bibliotecas (tendo como “cabeça” a Biblioteca Nacional);
- sistema de registro de direitos sobre propriedade intelectual (livros);
- sistema MinC, abrangendo a definição de políticas culturais, seu fomento e difusão.

Pode-se dizer, portanto, que ao longo dos séculos XIX e XX o Estado brasileiro definiu para a sociedade o que reconhece como cultura, instituiu-a legalmente e organizou em torno dela uma complexa e variada máquina administrativa. Nesse processo, criou uma burocracia interessada na reprodução desse aparato e, por várias políticas, solidarizou artistas e intelectuais com os parâmetros que adotou para essa atividade pública. Burocratas e intelectuais gravitando em redor dos recursos públicos constituíram o “povo da cultura” (por oposição à “cultura do

povo” – essa só existente nos tratados de folclore ou no remoto sertão, onde o Estado ainda hoje pouco chega).

### A ÊNFASE MODERNA NA PERMANÊNCIA E A DIFICULDADE DA INOVAÇÃO

Após o rápido percurso de encargos do Estado brasileiro perante a cultura, vale a pena nos determos mais no texto constitucional em vigor. Ali está definido que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Artigo 215). Além da inovação imprecisa dos “direitos culturais”, a Constituição se refere à “cultura nacional” como algo constituído e de sentido inequívoco. Colocou-se assim o Estado na contramão do processo de internacionalização dos conteúdos simbólicos que, graças às modernas tecnologias, desconhecem fronteiras nacionais. Esse caráter eminentemente *conservador* que a ação pública cultiva fica ainda mais claro quando a Constituição diz que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Artigo 216).

A obrigação de manter e conservar as “identidades” dos diversos grupos que formam a sociedade brasileira desenha um espectro bastante amplo. Inclui no seu foco as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e espaços destinados a manifestações culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. No entanto, a *obrigação específica* do Estado nesse particular é restrita a proteger esse patrimônio por meio de “inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (Artigo 216 § 1). No mais, deve ele associar-se à comunidade para garantir a difusão, o acesso, a produção, etc.

Pode-se dizer que o programa enunciado para a cultura é bastante simples e possui um foco preciso. Se na época de Mário de Andrade isso significou uma profunda inovação, constituindo mesmo o triunfo dos intelectuais modernos sobre as correntes conservadoras da cultura,<sup>5</sup> a sua reprodução quase que *ipsis literis* no novo texto constitucional possui um sentido passadista bastante óbvio.

A idéia de patrimônio é, em nossa sociedade, associada a valores imobilizados. O “tombamento” tem o sentido de cristalização no tempo.<sup>6</sup> Esse estoque de bens, colocado fora do mercado e gerido pelo Estado, deve *produzir* a identidade dos cidadãos. Mas não é só nesse domínio que a obrigação do Estado se define por oposição ao mercado. Há uma publicação do Ministério da Cultura (s.d.) intitulada *Calendário de eventos culturais* em cujo prefácio, assinado pelo Ministro, lê-se: “Estimular sem intervir é talvez o maior desafio para uma política cultural democrática. Nessa perspectiva se incluem medidas visando à criação de mecanismos de incentivo ao investimento privado; ao apoio a criadores iniciantes e a manifestações culturais significativas, mas de menor interesse comercial; à difusão e ao consumo de cultura”. O calendário, especificamente, é uma coleção de informações que visa facilitar “o acesso do público à cultura”. Qual é, contudo, essa cultura inventariada, espontânea, à qual o público deve acorrer?

Trata-se de um elenco de mais de dois mil eventos culturais que se repetem anualmente e que estão classificados segundo a Tabela 1. A chamada “cultura popular”, o segmento mais expressivo, está constituído conforme a Tabela 2.

**TABELA 1**  
Eventos Culturais, segundo Segmento  
Brasil – 1997-98

Segmento	Em porcentagem Distribuição
<b>Total</b>	<b>100,0</b>
Artes Cênicas	7,0
Artes Visuais	7,0
Cinema/Vídeo	2,0
Música	15,0
Livros, Literatura	4,0
Cultura Popular	60,0
Dimensão Etnocultural	4,0

Fonte: Ministério da Cultura, s.d.

**TABELA 2**  
Distribuição da Cultura Popular  
Brasil – 1997-98

Cultura Popular	Números Absolutos
Folclore	117
Artesanato	33
Manifestações Religiosas	159
Carnaval	62
Gastronomia	16
Festas Cívicas	67
Outras	15

Fonte: Ministério da Cultura, s.d.

É perceptível que escapam à visualização do Estado, quando ele se volta para a cultura do seu povo, as dimensões modernas da cultura de massa (o *design*, as linguagens multimídia, a música *kitsch*, etc.). Por outro lado, ocupam o cerne da “cultura popular” os eventos classificados como “folclore”, a religiosidade e as festas cívicas. Mas não só para as atividades (eventos) tradicionais dirige-se o esforço do Estado para preservar a cultura. Também no capítulo patrimonial é notável a concentração de bens, móveis e imóveis, de origem religiosa que compõem o acervo tombado. A República laica tem, no Brasil, um forte viés religioso (católico).

Se o Estado dá suporte aos aparatos material e imaterial da cultura em seus segmentos mais tradicionais, assumindo assim um *papel conservador*, de outra forma busca inovar pelo recurso ao mercado. Durante os anos 90 a busca de um “modelo de financiamento da cultura” foi a preocupação central do poder público federal. Isso se deveu não apenas à institucionalização da função “cultura” no Estado, levando à criação do Ministério da Cultura e à necessidade de recursos para manter seu aparato burocrático, mas também à crescente demanda dos setores médios urbanos por produtos de consumo identificados como “culturais”, levando à expansão das áreas que o Estado precisaria atuar para manter minimamente seu papel no processo de geração de “identidades nacionais”. A indústria cultural explodiu e seus números tornaram-se cada vez mais expressivos. Na rabeira dessa demanda objetiva o Estado tratou de se posicionar, definindo novos vínculos com a produção e o consumo de cultura.

No novo modelo de financiamento, em que o recurso ao mercado tornou-se peça-chave para praticamente dobrar os investimentos em cultura, o que se vislumbra é uma submissão crescente ao gosto médio do empresariado – nesse sentido, temos a afirmação de uma cultura de massa, pasteurizada, espetaculosa e em oposição à vertente patrimonialista e passadista que marca as ações diretas da administração federal diante da cultura, além de uma crescente alienação das políticas culturais que decorre da inclusão das grandes corporações no processo de decisão sobre investimentos cada vez mais vultosos.

## MAZELAS DO PRESENTE

O panorama que se vê hoje, tendo o Estado brasileiro no centro da política cultural, é bastante singular. Por um lado uma cultura multiétnica, multinacional, sem um único pólo aglutinador ou uma tradição, mas com vários pó-

los geradores de conteúdo, que se organiza em *redes de significações* sem fronteiras e abarca a todos. Nessa cultura está subsumida a grande parcela dos jovens, especialmente dos grandes centros urbanos, independentemente da extração social, nível de formação educacional. As redes de significações internacionalizadas são suficientemente abertas e diversificadas para abarcar uma infinidade de situações concretas e se renovar continuamente. Por outro lado, temos uma cultura medíocre, tendendo a levar a mercantilização aos produtos mais variados, voltada prioritariamente para o consumo das elites e dos seus satélites sociais – cultura essa apoiada em fundos públicos geridos pelas grandes corporações do mercado. Numa terceira posição, como cidadela da tradição, o Estado, garantidor do patrimônio tombado, promotor do espontâneo, inventariante da “cultura nossa” garantida com o dinheiro de todos.

É evidente que a posição do Estado nesse contexto é determinada por fatores diferentes dos que levaram à criação da moderna política cultural por Mário de Andrade. O patrimônio, hoje, é bastante denso e espesso, caminhando para um engrossamento cada vez maior na medida em que a própria noção que o preside transborda dos limites do barroco para incorporar – no plano da arquitetura – o ecletismo e o modernismo como fontes de identidade estilística. Também a chamada “cultura imaterial” passou a ser identificada e “protegida” pelo Estado por recente decreto,<sup>7</sup> sendo que cada manifestação coletada receberá o título de “Patrimônio Cultural do Brasil” concedido pelo Estado. Esse adensamento talvez seja o caminho para se compreender o verdadeiro sentido do termo “direitos culturais”, formulado abstratamente na Constituição de 1988.

“Direitos culturais” abrem a via da interpretação dos governos, podendo variar no tempo conforme seja a ênfase dada ao aspecto da produção, da difusão ou do consumo cultural ou, ainda, a identificação e privilégio desta ou daquela arte sobre as demais. Mas “direitos culturais” são também de natureza simbólica e, como tal, o Estado busca concretizá-los a cada momento, por meio das várias políticas que implementa. A interpretação que hoje se atribui a eles é, inequivocamente, o *direito à memória*. A memória de um país que fomos e já não somos; memória administrada pelo Estado seja na identificação e preservação de seus vestígios (materiais ou imateriais), seja no reconhecimento da cultura “popular e espontânea” numa época em que a cultura pós-moderna é toda ela produzida e planejada por vigorosas estruturas industrial e comercial. Ser brasileiro é ter o direito ao passado imaginário, à

memória dos tempos iluminada pela merencória luz do Estado. Ser brasileiro é, num certo sentido, ser “fazendeiro do ar” no latifúndio estatal.

Ao trabalhar a memória, muitas vezes o Estado sofre a tentação de reeditar as mitologias passadistas sobre a sociedade brasileira. Tome-se, como exemplo, a ênfase que a Constituição de 1988 atribui às tradições afro-brasileiras e indígenas. A incorporação dos quilombos ao patrimônio histórico reflete uma reivindicação da militância negra nos anos da Constituinte e também um novo tratamento da matriz mitológica da convergência das três raças formadoras da nacionalidade, conforme definido pelos modernistas dos anos 20 e pela obra de Gilberto Freyre. Naquele ideal, as “raças” se dissolveriam pela miscigenação, criando o *tipo brasileiro* no concerto das nações. Isso significou excluir do inventário das contribuições étnicas aquelas advindas de outras vertentes europeias que não os portugueses (ou mesmo orientais) como os judeus, os italianos, os árabes, os chineses, etc., quando da observação do passado colonial ou do século XIX.

Hoje, com a recém-descoberta sinagoga do Recife, inicia-se a “correção” desse estereótipo. Por outro lado, o ideal moderno de democracia é multicultural e multiétnico, como uma espécie de “biodiversidade social”. Nos Estados Unidos, sociedade em que esse conceito nasceu, o indivíduo é *anterior* ao Estado e não uma criação sua, como na tradição francesa à qual nos filiamos; o cidadão norte-americano *pertence* antes a um grupo particular e, só depois, à coletividade norte-americana: são *afro-americanos*, *italo-americanos*, etc. Por essa ótica, mais do que a presença negra no passado, trata-se sempre de situá-la no presente, em suas múltiplas manifestações, garantindo sua expressão ali onde as forças cegas do mercado ameaçam sua existência.

Entre nós, inversamente, há na valorização patrimonial dos quilombos um duplo sentido: uma valorização do negro na matriz mitológica da origem do povo brasileiro e, ainda, uma armadilha passadista para a militância negra em busca da afirmação presente dos direitos dessa enorme massa de brasileiros excluídos de amplas esferas da vida societária.

Apesar dessas armadilhas, é inegável que o *direito à memória* funciona como um dique à pasteurização cultural em escala planetária hoje promovida em ritmo vertiginoso pela globalização dos processos de produção e consumo. À *hollywoodinização* do cinema, à *disneyzação* da infância, à *sonnyzação* da música contrapõe o Estado uma memória de identidade indissoluta. Ainda que passadista,

arcaizante, essa memória é matéria-prima para muitos produtos culturais modernos. O “maracatu atômico” do tropicalismo talvez seja a metáfora mais promissora dessa releitura do passado, reinscrevendo-o no presente com vigor inequívoco.

Resta saber qual o valor de tudo isso na construção da sociedade moderna e democrática. Até mesmo por vícios de formação não podemos deixar de ceder à tentação de generalizações que, felizmente, os historiadores estarão aí para corrigir, se forem demasiado imprecisas. Mas provavelmente *a cultura, vista como direito à tradição, passará a ter um papel determinante no processo histórico que vivemos*. Há uma década, o historiador Charles Tilly encantou o mundo pensante europeu com seu trabalho intitulado *Coercion, capital and european states. A.D. 990-1990*. No prefácio à edição espanhola do seu livro, dizia que “em sua grande maioria, a Nação-Estado é um mito. Os grandes Estados europeus perpetuaram o mito, e em certas ocasiões o aplicaram à realidade, instituindo a educação centralizada, estabelecendo códigos legais, impondo exércitos unificados, criando igrejas oficiais e suprimindo línguas minoritárias. (Recordemos o antigo ditado de que um idioma é um dialeto que tem exército próprio.) Neste sentido, os soberanos europeus chegaram a criar certo grau de uniformidade entre as heterogêneas populações que conquistaram ou herdaram. E, apesar de tudo, os bretões e alsacianos sobreviveram ou reviveram na França, os gauleses e escoceses na Grã-Bretanha, os bascos e catalães na Espanha” (Tilly, 1992:17). Nos Estados de formação tardia, como a Itália, bem sabemos a importância que tiveram a língua, a cultura e a história para formar a convergência política que é o *nacional*.

No século XIX a língua e o folclore desempenharam papel estratégico como critério de nacionalidade, a par com o território. O romantismo é o movimento intelectual que dota o Estado novecentista do substrato simbólico de que necessita para cimentar um povo. Bem sabemos o quanto José de Alencar, Carlos Gomes ou Gonçalves Dias se esforçaram, entre nós, para encontrar a brasilidade.<sup>8</sup> Pois bem, na pós-modernidade, território e língua perdem sentido como signos distintivos e, da mesma forma, o folclore, de vez que o mundo se transformou, aproveitando a expressão de Hobsbawm, numa espécie de “presente contínuo” em que a *origem* não confere cidadania no tempo. O intelectual pós-moderno é “desenraizado”; universal, e se sente “desatualizado” quando olha para dentro de seu país.<sup>9</sup> Resta pois a *memória como aspecto distintivo*, a memória como matéria de culto para um Estado que se

contrapõe ao que vislumbra como destino universal dos povos. Resta-lhe fomentar a lembrança dos que, como Carlos Drummond de Andrade em *Retrato de Família*, se situam para além do esquecimento com estranho sentimento de pertinência:

(...) Já não distingo os que foram/ dos que restaram. Percebo apenas/ a estranha idéia de família/ viajando através da carne.

## NOTAS

E-mail do autor: cadoria2@uol.com.br

Texto preparado em maio de 2001.

1. Esse conceito é do economista Karl Polanyi.
2. Expressão de Maria Odila da Silva Dias.
3. É interessante registrar aqui o sentido que Márcio Souza atribui à periodização adotada: "Como que para contrariar os mitos da falta de políticas e da descontinuidade, somente nos últimos 150 anos o país experimentou dois exemplos modelares de política cultural que perduraram o suficiente para gerar conseqüências e imprimir rotinas. O primeiro dos programas, que vai de 1808 a 1929, foi capaz de promover investimentos no campo cultural em igualdade de condições com os demais segmentos da economia, com o objetivo imediato de melhorar o nível social de uma colônia atrasada, mas fez tanto sucesso que acabou por durar mais de um século (...). O segundo programa, que pode ser datado de 1937 e segue até os dias de hoje (...), foi concebido de forma mais consciente e com claros objetivos hegemônicos que privilegiavam a cultura ibérica. Uma política acirradamente conservadora, que desejava fabricar um passado e moldar um futuro, ancorando-se num ultramodernismo extremamente aderente ao desejo de inventar uma nação e forjar um povo. Este último caso, que ainda nos assalta, fincou raízes profundas nas consciências e sintetizou um conjunto de doutrinas aceitas tacitamente como essências da nacionalidade, que vai desde as formas de retórica literária à mitologia da tolerância racial até a estética do verde-amarelismo e a fabricação do passado através de uma ideologia de patrimônio histórico a ser preservado" (Souza, 2000:16).

4. Por razões anacrônicas, o Arquivo Nacional mantém-se, hoje, na Presidência da República e, com ele, o Sistema Nacional de Arquivos.

5. Esse aspecto foi analisado em ensaio publicado em livro recém-editado pela Caixa Econômica Federal, intitulado *Histórias em pedra e cal* (CEF, 2000).

6. A primeira lei específica de preservação de monumentos foi criada em 1819 e publicada como édito pontifício pelo Cardeal Pacca, protegendo o patrimônio nos Estados papais.

7. Trata-se do Decreto-Lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

8. Ver, ainda, a respeito desse tema, mas para um período mais recente, o artigo de Dória (1991).

9. A idéia de "atualização" é bem diferente daquela dos intelectuais que esperam os navios trazerem nos seus porões as últimas modas da Europa. A atualização pós-moderna não é um mero *aggiornamento*, pois se trata de um atributo do ser, como se ele fosse portador da história toda.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVALCANTI, L. *Os modernistas na repartição*. Rio de Janeiro, 1993.
- CEF – Caixa Econômica Federal. *Histórias em pedra e cal*. Brasília, 2000.
- DÓRIA, C.A. "O intelectual em seu labirinto". In: \_\_\_\_\_. *Ensaio Enveredados*. São Paulo, Siciliano, 1991.
- MACHADO, J. *A preservação do patrimônio cultural a partir do município: perspectivas e estratégias*. Curitiba, mar. 1999, mimeo.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Calendário de eventos culturais – Brasil 1997-1998*. Brasília, s.d.
- SOUZA, M. "Fascínio e repulsa: Estado, cultura e sociedade no Brasil". *Cadernos do Nosso Tempo – nova série*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000.
- TILLY, C. *Coerción, capital y los estados europeos. 990-1990*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- VARNHAGEN, F.A. de. *História geral do Brasil – antes da sua separação e independência de Portugal*. 4ª ed. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1948.

---

# O EDUCADOR

## magnanimidades e ambigüidades

FERNANDO JOSÉ DE ALMEIDA

*Filósofo e Pedagogo, Professor de Didática no curso de Pedagogia e no Programa de Pós-graduação em Educação da PUC-SP.  
Secretário da Educação do Município de São Paulo, gestão Marta Suplicy*

---

*Resumo:* No interior das práticas institucionais, como realização de governo, o artigo apresenta – dentro deste cenário – projetos sobre a formação do educador, do currículo e as novas tecnologias de educação.  
*Palavras-chave:* educador; currículo; tecnologias.

---

*Não nos faltam vontade e determinação;  
falta-nos grandeza de objetivos que espelhem o tamanho  
de nosso poder de agir e iniciar o novo.*

Jurandir Freire Costa (*Folha de S.Paulo*, 17/6/01)

**E**ste ensaio não pretende teorizar sobre a formação de educadores ou mostrar caminhos consolidados sobre tantos descaminhos da educação, nem mesmo apresentar uma visão catastrófica do que está por vir. É fruto de uma avalanche de dúvidas e de uma dezena de reflexões de um educador que, enquanto tranqüilamente desenvolvia sua pesquisa num programa de pós-graduação em educação da PUC-SP, foi surpreendido pelo convite para ser Secretário de Educação da terceira maior cidade do mundo, a cidade de São Paulo.

É apenas um levantamento de questões de quem inicia um trabalho à frente de uma escola com 1 milhão de alunos, 40 mil professores, 20 mil servidores com tarefas educativas, e além disso, contando com 10.500.000 técnicos para lhe propor soluções e encaminhar críticas, como se propõem soluções ao técnico da Seleção Brasileira. Todos torcem para que a vitória seja da Educação, por isso mesmo todos têm propostas e análises críticas (na maioria das vezes corretas). Nessa pletera de “técnicos” estão pais, políticos, jornalistas bem-intencionados – ou

não –, autoridades eclesiásticas, aposentados de todas as categorias, líderes sindicais, jovens de todas as idades.

As experiências educativas e pedagógicas da rede municipal de São Paulo estão entre as mais ricas em criatividade e em enfrentamento de problemas reais e graves, que abrangem os campos da aprendizagem, da sociologia, da política, assim como da psicologia. Ao mesmo tempo em que há uma grandiosidade nesses professores e educadores, não há em nosso país sonhos e utopias que elevem essa tarefa de educar acima das questões pedagógicas marcadas por um imediatismo pequeno, embora criativo e generoso.

É dentro desse cenário, rústico e ainda embrionário, que são apresentadas as reflexões.

### **TODO SER HUMANO É EDUCADOR (PARODIANDO ANTÔNIO GRAMSCI)**

Por quê? Porque se todos têm um projeto de ser humano e de sociedade ideal para se viver, a simples exigência desse projeto e do relacionamento com pessoas automaticamente pressupõe haver aí uma ação educativa. Nossas ações sociais estão sempre cercadas do caráter de convencimento. Por isso, pode-se dizer que todos são dotados de um certo “educere” (tirar de um lugar para levar a outro). As ações humanas de convívio estão carregadas de intencionalidade “convencedora”. Mesmo que se pense nos atos aparentemente mais distantes dos educativos,

como os amorosos, micropoliticamente são atos de envolvimento, sedução, educação.

A dimensão do projeto humano que cada um tem situa-se no espaço do senso comum, evidentemente envolto pelas forças ideológicas dos pensamentos que dominam essa sociedade concreta, datada e marcada por uma dada economia. O mesmo se pode dizer do projeto de sociedade que povoa o dia-a-dia de cada um de nossos cidadãos, os quais se movem por causa dele e em sua direção.

No entanto, nem todos, o tempo todo, têm a consciência clara do que é esse projeto nem que ser humano se quer formar. Nesse sentido, não há nitidez e continuidade da função educativa dessa prática diária. (Essa falta de clareza do projeto pelo qual se vive não o torna inexistente, simplesmente o faz mais forte ainda, porque dele não podemos fugir!). É o que se faz em casa com as crianças, no trabalho, no clube, no lazer, ou nas atividades religiosas.

Mas, o que há de confuso na afirmação: “Todos os homens são educadores”? É que nem todos são educadores profissionais. Alguns se especializam nessa prática, outros não. Aperfeiçoar-se significa estudar, desenvolver atividades cotidianas e científicas, transformar a pedagogia (que pode se chamar “andragogia”, educador profissional, etc.).

Na Europa, o pedagogo é muito valorizado, pois é um profissional que organiza as instituições no que elas têm de educativas, para si e para o exterior. Seja uma empresa de vendas, de produção ou de serviços, todas se relacionam com atividades pedagógicas básicas.

Negociação, visão de conjunto, sentido de ética, desenvolvimento do senso estético, dimensão política, sociológica, econômica, capacidade de argumentação, sabedoria de pesquisar, continuamente saber negar o óbvio, ser criativo, ter múltiplas saídas para os mesmos problemas são possíveis funcionalidades de um educador numa equipe de trabalho, afastando a idéia de que ninguém chegou a isso até hoje.

Parece uma espécie de super-homem? No entanto, não é coisa ambiciosa, apenas extremamente complexa.

## O EDUCADOR É UM PROFISSIONAL DA INTERDISCIPLINARIDADE

Por interdisciplinaridade entenda-se a capacidade exercida por um educador em detectar filosoficamente problemas da educação e depois dar a eles um tratamento a partir do ponto de vista de múltiplas ciências. O que não quer dizer colocá-las num liquidificador epistemológico retirando-lhes as iden-

tidades, produzindo um tipo de conhecimento pasteurizado, homogêneo e indefinido. Muitos dos olhares que se têm dirigido às questões da educação em nome da interdisciplinaridade não passam de um emaranhado de boas intenções misturadas a falsos problemas, ausência de profundidade, falta de rigor, perda de identidade epistemológica das ciências envolvidas. O resultado dessas investigações e práticas é um atraso no que diz respeito ao entendimento do ato educativo. É como se criássemos paulos coelhos do processo de ensino e aprendizagem e do refletir sobre os problemas humanos, sociais e políticos da educação. A chamada *inteligência emocional*, por exemplo, tornou-se uma espécie de “ficção explanatória”, como diz Skinner, para explicar tudo o que não se consegue explicar dos atos de aprendizagem e da relação de tecnologia, professor-aluno, problemas sociais, etc.

Embora não se tenha aqui a finalidade de definir interdisciplinaridade, vão apenas ser delimitados seus espaços, insistindo nos que não são.

As diferentes ciências podem contribuir para esclarecer os problemas da educação. O educador, em geral, pela sua aligeirada formação, passa superficialmente pelas áreas de conflito e de afinização com as ciências da política, da economia, da biologia, da matemática, da psicologia e transforma tudo em questão de vocação, dedicação, ou mera vontade política para resolver esses conflitos. Outra saída histórica dada pelos educadores tem sido a flutuação da consciência pedagógica que ora explica tudo pela psicologia, ora pela sociologia, ora pela história, ficando sempre o cerne do pedagógico descoberto ou desfocado. Cai nos “ismos” falseadores das amplitudes que os atos e a reflexão da educação exigem.

O aporte das disciplinas humanas ou das “duras” para com a educação tem de ser reprogramado social e conceitualmente sob pena de se ter sempre na pedagogia uma prática social de segunda categoria e de efeitos sacerdotais, voluntaristas ou duvidosos.

Neste momento em que o Brasil repensa a formação de seus professores, abre-se um grande espaço para nos alinharmos com países onde a pedagogia se revê, para buscarmos um novo currículo conceitualmente moderno e eficaz que permita *cientificizarmos* a formação e a prática dos educadores.

Vê-se, freqüentemente, médicos que afirmam ser sua função mais forte a educativa, em todas as áreas de sua especialização. Existem economistas, políticos e engenheiros que têm como meta de suas vidas profissionais pensar e produzir conhecimento sobre o que é o saber e como se

transforma uma economia ou um país pela educação. Tudo isso mostra o redimensionamento da educação no país.

Os programas de pós-graduação são respostas cada vez mais freqüentes a esses tipos de questões postas por esses profissionais, que em muitos países do mundo já se formam em cursos interdisciplinares.

Resta, no entanto, o problema da instrução inicial dos educadores, professores e pedagogos.

Pela interdisciplinaridade, o educador em sua fase inicial deve munir-se da perspectiva de várias ciências para iluminar os problemas com os quais a educação se depara.

A formação do educador não é apenas uma questão de didática ou de psicologia do desenvolvimento. Vem de uma questão de perspectiva. De um problema? Qual é ele; sua dramaticidade; seu teor filosófico? Ou, antes, o que é problema filosófico em educação?

## A FILOSOFIA COMO PROBLEMA

A epígrafe de Jurandir Freire Costa serve para iniciar esta questão. O que é um problema filosófico? É aquele capaz de mobilizar todas as energias mais íntimas do ser humano para sua solução. Se não resolvido, compromete a própria razão de ser. A vida não vale a pena sem suas respostas.

“Por que existimos? É possível a comunicação verdadeira entre os homens? Em que podemos nos comunicar? A verdade pode ser conhecida? Ela existe? De onde viemos? Qual nossa origem mais primitiva? Etc.”

Se as questões que colocamos a nós mesmos não valem pelo que são ou se para resolvê-las não convém dar a vida, elas não são filosóficas.

Freire Costa nos coloca diante da questão que marca esse momento da história de todos os que se dedicam à causa da educação: nós temos “estado mobilizados no que há de maior – nossas maiores sublimações do espírito – para servir ao minúsculo”.

O que é o minúsculo? São as disputas por organizações curriculares aprisionadas em “grades”; são as formas de controle dos alunos por sistema de avaliação injusto; são as lutas sindicais que, na maioria das vezes, não lutam por qualidade mas se reduzem a questões salariais (quanto aos alunos, por exemplo, nunca foram vistos fazendo greve pela melhoria da qualidade de ensino); são as aposentadorias malplanejadas e imprevidentes; são os sistemas de formação de professores que se recusam a discutir e aprender o que é aprender; é o pouco cientificismo da formação do professor; o descuido do pesquisar

como processo contínuo de formação do professor enquanto ensina. Todas são questões que amesquinham e roubam o caráter filosófico da educação.

Ser professor é conseguir ter uma causa política e pedagógica de tal tamanho que represente um processo civilizatório. Inexiste atualmente esse processo que requeira heroísmo dos educadores, mas só assim conseguiriam trazer para seus alunos a mesma mística de generosidade e dedicação da qual merece estar imbuída a educação. E nossos alunos seriam influenciados por ela!

Nossa escola tem exercido funções quase heróicas, quando se fala das universidades, das escolas públicas e de muitas escolas particulares deste imenso país. Existem procedimentos criativos e pertinazes marcando nossos produtos e práticas educativas que são absolutamente inovadores, frutos de imaginação sensível e muita dedicação de indivíduos e grupos organizados.

Mas voltando a Freire Costa, houve um fascínio pelas quinquilharias da pedagogia assim como pelas minudências dos cartões de crédito pedagógicos, dos jargões de um “construtivismo fácil”, das progressões numa carreira que é mais uma *corrida* do que um projeto de crescimento social e antropológico. Isso leva a pensar que não conhecemos a nós mesmos. Desenvolve-se uma imensa libido, uma vontade apaixonada, mas se desconhece a sua força, dissipada em pequenas coisas do dia-a-dia, um quase nada. Toda essa imensa energia posta nos dínamos e represada em grandes causas poderia produzir um verdadeiro renascimento da educação e por conseguinte da cultura e da civilização.

A escola de turnos integrais, a abertura às questões sociais da ciência, o currículo montado por projetos, a quebra das grades das instituições, a construção das diferentes identidades epistemológicas das novas áreas do saber e suas interfaces com as já existentes poderiam vir a ser uma forma de redignificar a função e formação docente e do próprio sistema escolar. Os políticos de todos os países sabem disso e seus planos e promessas de governo atestam isso. Felizmente, nenhum desses muitos aventureiros soube montar essa equação. Já tivemos fernandos de azevedo e anísios teixeiras que concretizaram planos de forma adequada. Darcy Ribeiro tentou ser um teórico dessa inovação civilizatória que poderia ser um modelo de formação de uma nação. Seu projeto político, no entanto, não deu conta de forjar tal tipo de educação, mas deixou construídos os Cieps, às vezes confusos e marcados por “politicagem”.

Poderia-se dizer também que Paulo Freire em suas obras, principalmente em “Educação como prática da li-

berdade”, iria iniciar este caminho libertador da educação. Mas foram vistos apenas como uma metodologia de trabalho com educação popular, quando na verdade têm uma dimensão mais ampla, não apenas a que foi para países emergentes ou em dependência quase bélica como os países da África – Cabo Verde, Guiné-Bissau ou Angola –, onde suas idéias foram aplicadas. Paulo Freire ressurgiu como modelo no programa de governo democrático de São Paulo.

O nosso mundo educacional merece uma releitura e uma reescrita. Um renascimento cultural, quantitativo e qualitativo, em que cultura e educação e relações humanas sejam repensadas a partir de um novo padrão antropológico.

O que é ler o mundo e escrevê-lo?

O Mundo São Paulo é um microcosmo de civilização, de criatividade, de humanismo, de barbárie, de estéticas próprias, com um *sombroso* hermetismo. Sua leitura não é transparente, nem se têm os códigos de sua decifração. Escrevê-lo, então, é mais difícil ainda. O aprendizado de sua leitura tem nas escolas públicas desta fantástica cidade uma chave de interpretação e escrita.

Ler São Paulo, escrevê-la, interpretá-la à moda de uma possível civilização brasileiro é tarefa que pode ser desvelada pela inserção de uma nova escola no currículo desta cidade-emblema.

Abrir as escolas nos fins de semana, criar uma gestão democrática, com os pais e a comunidade, estar aberto ao orçamento participativo, ver na questão das drogas um sinal de que a sociedade precisa reconhecer o grau de prazer e rejeição que traz a seus 10.500.000 habitantes, sobretudo aos das classes mais carentes, e trazer os problemas sociais para o centro do currículo. Estes são alguns dos problemas que a escola pública municipal quer encarar nesta gestão de governo popular para recolocar o ato de educar no centro do debate político.

## REDE DE COMPUTADORES E ANTROPOLOGIA

Sem querer exaltar demais os aparatos tecnológicos, não se pode deixar de antever seus impactos para além daqueles magnificados pelos meios de comunicação e pelos vendedores do Vale do Silício. A imprensa de Gutenberg teve repercussões maiores que as previstas pelas adesões de primeira hora. O importante foi o povo poder dali em diante ler a Bíblia em alemão e pensar sobre ela individualmente. A reforma protestante suportou-se nesse aparato tecnológico que reverteu na prática o curso

da interpretação do mundo e da economia cristã e de seus valores.

O instrumento das novas tecnologias da informação (NTI) não é apenas mais uma forma de ilustrar as aulas dos professores com informações que entram das formas mais diferenciadas pelos cinco sentidos dos alunos. Os recursos audiovisuais tinham essa função no início do século XX e aí residia toda a sua valorização. Já as NTI são, elas próprias, as formas de conhecimento, pois criam uma nova linguagem e novos conteúdos plásticos de nossos processos mentais.

Uma rede de computadores pode vir a ser uma inovação de qualidade, criar uma documentação sobre o modo de pensar e os produtos cognitivos de professores e alunos, que poderão produzir uma nova formação de educadores, além de uma nova estrutura de conhecimento, um novo paradigma educativo e uma função de educador que crie uma nova profissão de pedagogo.

Por que afirmar isto? Porque permite desvendar um processo de memória, de arquivamento e de trocas imediatas de produtos do conhecimento. Diferentemente dos sistemas arquivísticos em papel (ou em pedra) que exigiam cópias corrigidas, sempre com destruição das que continham erros os novos sistemas de arquivo digital têm uma plasticidade móvel e reformulável como o pensamento.

Além do mais, o sistema digital facilita que se deixem rastros do processo de nosso estilo cognitivo. Sendo assim, fica documentada, dia a dia, passo a passo, nossa história evolutiva do pensamento e das descobertas. Isso é ímpar e único como instrumento de análise crítica do que penso e de como o faço. É uma forma tecnológica de disponibilizar o pensamento sobre o próprio pensamento, pois temos diante de nós continuamente nossa pré-história documentada, suas voltas, revoltas, seus meandros, seus titubeios, seus temores, suas constâncias...

Se uma rede inteira de educadores toma consciência de seus processos de identidades pedagógicas, cognitivas e epistemológicas teremos um mapeamento de como é produzir saber sobre o ato de pensar, de aprender e de construir conhecimento.

Pode-se imaginar...

Esse é o desafio que vamos enfrentar. Trazer o desejo, a libido de criar uma utopia que povoe nossas imaginações e nossas novas competências científicas. Se a educação não conseguir construir a sua, as redes globais televisivas a produzirão para nós, assim como os *american express*, os *mc donalds*, as *heinekens* nos encherão de sonhos feitos de isopor e prestações a perder de vista, por todos os séculos dos séculos.