

TEXTOS NÔMADES

Política, Cultura e Mídia

Alexandre Barbalho

Fortaleza
Banco do Nordeste do Brasil
2008



Presidente:

Roberto Smith

Diretores:

João Emílio Gazanna

Luis Carlos Everton de Farias

Luiz Henrique Mascarenhas Corrêa Silva

Oswaldo Serrano de Oliveira

Paulo Sérgio Rebouças Ferraro

Pedro Rafael Lapa

Gabinete da Presidência

Robério Gress do Vale

Assessoria Especial de Comunicação e Cultura

Paulo Sérgio Souto Mota

Ambiente de Comunicação Social

José Mauricio de Lima da Silva

Ambiente de Gestão da Cultura

Henilton Parente Menezes

CCBNB-Fortaleza

Carmen Paula Vasconcelos Menezes

CCBNB-Cariri

Anastácio Braga Nogueira

CCBNB-Sousa

Francisco Ricardo Pinto

Editor: Jornalista Ademir Costa

Normalização Bibliográfica: Rodrigo Leite Rebouças

Revisão Vernacular: Antônio Maltos Moreira

Capa e Diagramação: Maria do Carmo Nunes Campos

Internet: <http://www.bnb.gov.br>

Cliente Consulta / Ouvidoria: 0800.7283030 e clienteconsulta@bnb.gov.br

Depósito Legal junto à Biblioteca Nacional, conforme Lei nº. 10.994, de 14 de Dezembro de 2004.

Copyright © 2007 Alexandre Barbalho

Barbalho, Alexandre.

B228t Textos nômades: política, cultura e mídia / Alexandre Barbalho. –

Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

144 p.

ISBN 978-85-7791-012-0

1. Política cultural. 2. Cultura. 3. Mídia. II. Título.

CDU 316.7

*Para Beatriz,
que tem me ensinado com afeto a ser nômade.*

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
As Energias da Embriaguez	7
APRESENTAÇÃO	13
COMO E PORQUE ESSES TEXTOS SÃO NÔMADES	15
1 - POR UM CONCEITO DE POLÍTICA CULTURAL	19
1.1 - Política Cultural: um Debate Contemporâneo	19
1.2 - Desconstruindo e Reconstruindo Conceitos	20
1.3 - Política e Indústrias Culturais	23
1.4 - O Público, o Privado e a Cultura	23
2 - POLÍTICA E ECONOMIA DA CULTURA	29
2.1 - Algumas Questões em Torno do Conceito de Indústria Cultural ...	29
2.2 - A Cultura Mercantilizada: a Indústria Cultural Segundo Adorno e Horkheimer	30
2.3 - A Cultura Industrializada: a Cultura de Massa Segundo Edgar Morin	34
2.4 - Industrialização e Mercantilização: a Cultura e a Comunicação na Ótica da Economia Política	35
2.5 - Indústrias Culturais	36
2.6 - Atualizando o Conceito	39
2.7 - Valor Simbólico e Valor Econômico	44
2.8 - Conectando Algumas Idéias	47
3 - DO REAL AO SURREAL	51
3.1 - Comunistas, Trotskistas e suas Políticas de Cultura	51
3.2 - A Cultura do Realismo Socialista	52
3.3 - O Surrealismo e o Trotskismo	55

4 - ESTADO AUTORITÁRIO BRASILEIRO E CULTURA NACIONAL	61
4.1 - Entre a Tradição e a Modernidade	61
4.2 - Um Estado Novo, uma Nova Cultura	62
4.3 - Estado Pós-64: Intervenção Planejada na Cultura	65
4.4 - Estado Autoritário Brasileiro e Cultura Nacional: entre a Tradição e a Modernidade	72
5 - ESTADO, MÍDIA E IDENTIDADE	75
5.1 - Políticas de Cultura no Nordeste Contemporâneo	75
5.2 - As Indústrias Culturais e a Invenção do Nordeste	76
5.3 - Bahia: Cultura para Gringo Ver	80
5.4 - Pernambuco: a Cultura Popular e Outras Essências Mais	84
5.5 - Ceará: o Não-lugar Ideal para a Cultura Mundializada	84
5.6 - Breves Anotações Conclusivas	87
6 - POLÍTICAS DE CULTURA, POLÍTICAS DE IDENTIDADE	89
6.1 - Estado, Cultura e Identidade	89
6.2 - A Irrupção das Identidades: Teorias	92
6.3 - A Irrupção das Identidades: Práticas de uma Nova Política Cultural	95
7 - CIDADANIA, MINORIAS E MÍDIA: OU ALGUMAS QUESTÕES QUE AS MINORIAS PROPÕEM AO LIBERALISMO	101
7.1 - Cidadania, Liberdade e Igualdade	101
7.2 - E como Ficam as Minorias?	103
7.3 - Cidadania, Minorias e Mídia	107
8 - O JOGO DAS DIFERENÇAS	111
8.1 - Reflexos Midiáticos e Afluxos Biopolíticos	111
8.2 - A Identidade pela Diferença	112
8.3 - Os Aparatos Midiáticos e a Produção de Reflexos	116
8.4 - Os Afluxos da Biopolítica	120
9 - IDÉIAS SOBRE UMA POLÍTICA CULTURAL PARA O SÉCULO XXI	123
REFERÊNCIAS	131

PREFÁCIO

As Energias da Embriaguez

Este livro de Alexandre Barbalho é para ser apreciado vagarosamente, ser degustado gole a gole, capítulo a capítulo. Em cada um deles, encontramos o aroma de uma idéia nova, de uma reflexão original. A temática da cultura que hoje nos é servida em altas doses, muitas vezes em textos e formulações que mal podemos tragar, nos aparece aqui, tomada em suas múltiplas dimensões, tratada com um rigor conceitual que não é comum em grande parte da safra de textos que tomam este campo como objeto de reflexão. Embora nomeados de *Textos nômades*, há nos dois primeiros textos que compõem o livro – *Por um conceito de política cultural* e *Política e economia da cultura* – uma preocupação em fixar sentidos para noções como as de política cultural e indústria cultural, discutindo com uma rica e ampla bibliografia, com uma rede de discursos que propõe significações diferenciadas para estes termos e a partir da qual o autor tece a sua própria e particular leitura. Podemos dizer que estes dois primeiros textos são textos ainda sóbrios, onde se busca refletir sobre questões candentes para quem trabalha com o campo cultural ou para quem busca tratar academicamente da temática da cultura; questões como a da relação entre Estado e cultura, do papel central da indústria cultural e da mídia em tempos de globalização, da relação entre mercado e cultura ou da chamada indústria de bens simbólicos.

Os dois próximos textos – *Do real ao surreal e Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade* – já nos causam um certo estado de euforia,

uma leve alegria, um certo calor ou talvez um certo rubor ao lermos sobre a política cultural dos comunistas e dos trotskistas nos anos trinta do século passado e sobre as políticas culturais dos períodos de governos autoritários no Brasil, sobre o dilema entre a tradição e a modernidade que atravessam estas políticas e a concepção do que seria a cultura brasileira. Nestes textos, iniciamos a viagem para uma outra forma de pensar a história da cultura e das políticas culturais no Brasil, começamos a nos desprender dos lugares comuns que teimam em povoar os discursos e as práticas em torno da cultura no Brasil. Para empreender novas aventuras no campo da formulação de políticas culturais e no campo da reflexão sobre a produção semiótica, é preciso, como faz Alexandre, repensar e reescrever o passado destas práticas, recuar no tempo para flagrar estes mesmos tempos, frangalhos andrajosos de tempos passados a perambular ainda em nossa contemporaneidade. Neste país de real surreal, para sonharmos novas maneiras de lidar com as matérias e formas de expressão culturais, é preciso encarar, de frente, o desafio de problematizar estas figuras do passado, mitos e mistificações, que continuam viajando ao nosso lado, que continuam em nossa companhia, às vezes dentro de nós mesmos, nos obsedando. É preciso que nos livremos do peso desta bagagem para podermos caminhar mais rápido, ficarmos mais leves para outros vôos.

Nos dois textos seguintes, começamos a desfrutar definitivamente desta leveza, as idéias criativas e desconcertantes afluem como bolhas, nos sentimos saindo do chão, perdendo os territórios fixos que nos aprisionavam, nos desviando das estradas batidas que garantiam nossas viagens, pretensamente seguras, no campo da ação e do pensamento sobre a cultura. Já no primeiro deles – *Estado, mídia e identidade* –, perdemos o nosso território mais seguro, perdemos a “nossa terra”, perdemos o Nordeste, a certeza desta identidade regional fixa em que sempre apoiamos nossos discursos e nossas práticas em

torno da cultura. Muitos acharão que o autor só pode estar “de fogo” para desinvestir e desinventar (n)este tão precioso recorte regional, liquefazendo as certezas, as imagens e enunciados recorrentes, que constituíram e constituem esta região. A esta altura da jornada venho caminhar ao seu lado, me torno companheiro desta aventura do sentido e do pensamento, me torno coadjuvante deste exercício de distanciamento das identidades que nos aprisionam e nos impedem de sermos outros, de pensarmos diferentemente.

Ao enfrentar no capítulo seguinte – *Políticas de cultura, políticas de identidade* – a questão da identidade, do pensamento identitário e sua relação com o pensamento e as práticas em torno da problemática da cultura, Alexandre definitivamente começa a nos embriagar com suas idéias e sua escrita. O livro adquire a partir deste ponto uma energia, uma graça, uma palpitação, uma força, que nos arrasta para fora do pensar comum, do pensar banal; do fazer rotineiro e do fazer costumeiro. Para muitos parecerá que as idéias não estão claras, que elas começam a ficar embaralhadas, que aqui já se começa a não se dizer mais “coisa com coisa”. Para alguns tudo parecerá turvo, coberto por uma espécie de névoa; como uma realidade suporífera, cambaleante, sem rumo certo. Estas sensações ou percepções poderão advir justamente pela novidade da forma de pensar, pela fuga do lugar comum que aqui se estabelece. Aqui Alexandre trilha novos caminhos, ao propor pensar a produção cultural a partir do pensamento da diferença, da alteridade, da multiplicidade, da diversidade e não através do desgastado discurso da identidade, do resgate, da preservação, da salvação. Alexandre, com sua escrita “de fogo”, nos faz lembrar que os únicos profissionais que resgatam, no momento, são os bombeiros e os socorristas do SAMU. Aqui o texto já não apenas anda, caminha, mas salta, dança, turbilhona, cantarola novas possibilidades de escuta e de leitura do mundo.

Se nada antes recomendasse a leitura deste livro, se a trajetória pelas páginas desta obra não fosse uma aventura prazerosa e surpreendente até aqui, este seria leitura obrigatória apenas pelos seus três ensaios finais – *Cidadania, minorias e mídia*, *O jogo das diferenças* e *Idéias sobre uma política cultural para o século XXI*. Nestes ensaios, Alexandre nos brinda com a possibilidade de pensar nosso tempo sem uma postura maniqueísta, sempre dividida entre a adesão alienada ou a recusa reacionária e romântica. Ele nos convida a pensar o terceiro termo excluído, a terceira margem de nosso tempo, estas múltiplas veredas, estes variados caminhos que podem atravessar estas duas margens da adesão ou da reação. Pensar a cidadania hoje, a partir do lugar das minorias, é pensar o minoritário não como o subalterno, como o menos, mas como aquilo que se passa apesar e em conflito com o hegemônico, com o dominante, aquele pequeno corte que perfura o consenso, aquela pequena brecha que abre novas possibilidades de existir e de pensar. Pensar o minoritário como aquilo que traz a potência do criativo, a possibilidade do furar o cerco do sentido, a polícia dos costumes e a política do queixume. A crítica feita à visão que homogeneiza a mídia, que não percebe suas contradições internas e a possibilidade que oferece para o trabalho do minoritário é outro aporte importante de seu texto.

Fazendo jus a seu nome, Barbalho, Alexandre nos chama atenção para as radículas, para os filamentos, para os rizomas que constituem nosso tempo. A partir dos aportes do pensamento nomadológico de Gabriel Tarde, nos oferece, nos dois últimos capítulos do livro, uma reflexão acurada sobre os afluxos e refluxos que compõem a semiótica do mundo contemporâneo. Nestes textos nômades, nos convoca a pensar como a sociedade e a cultura devem ser pensadas em sua constituição a partir do par expansão e diferenciação heterogêneas. Os homens agiriam por imitação, mas esta, ao invés de ser presidida pela lógica da semelhança e da repetição, seria

orientada no sentido da diferença, da diferenciação. Os homens não repetem o mesmo, repetem diferindo, se diferenciando. Pensar uma política cultural para nosso tempo, refletir e agir no campo da cultura a partir desta percepção implicaria em abrir mão das políticas da identidade e da identificação que vêm presidindo, há muito tempo, as ações e os discursos no campo cultural. Implica pensar em políticas culturais voltadas para a vida, para sua valorização naquilo mesmo que a define: a possibilidade incessante de criação de novas formas, de novos arranjos, de novas configurações. Praticar uma biopolítica, não como controle sobre a vida, mas como afirmação da vida, como afirmação de sua diversidade e sua capacidade infinita de se tornar outra, de “outrar-se”.

Ao ler os textos de Alexandre Barbalho, degustando como o mais fino dos vinhos, sentindo o buquê e o olor em cada página, me veio a tentação, talvez ainda presidida pelo olhar identitário, de dizer que *Textos nômades*, escrito por um cearense, é quase uma redundância, dada a tradição nomádica da população deste Estado. Talvez o que Alexandre e, felizmente, tantos outros intelectuais cearenses estejam incrementando, já que nada se inaugura, é a tradição de nomadizar no pensamento, o que nem sempre o deslocamento físico, o êxodo, a retirada garante. Podemos não sair do lugar, mesmo nos deslocando com frequência; como podemos viajar, mesmo presos; sermos livres em pensamento, mesmo encarcerados; como podemos ser prisioneiros de valores, costumes, conceitos e preconceitos, mesmo com o matulão nas costas e a poeira nas canelas, mesmo percorrendo o país e o mundo inteiro. Convido o leitor a fazer esta viagem, talvez ter esta visagem ou talvez empreender esta viragem, tal como nos propõe o autor. Convido-o a partilhar deste saber que se apresenta cambaleante, talvez desnortheastado, com certeza desnordestinado, sem complexo de inferioridade e sem a síndrome do pedinte; saber embriagante e embriagado pela

volúpia do novo, encarando a volatilidade da certeza, da verdade, do sentido. Saber ético, estético e étlico, porque carrega a alegria, a irresponsabilidade, a coragem, a violência, a abertura erótica, a energia da embriaguez. Leiam este livro. Talvez melhor, bebam, traguem esta escrita e tomem um porre de felicidade; felicidade pelo pensamento novo, sem facilidade. Para os que preferem o ramerrão de sempre, as fórmulas já gastas, o discurso repetitivo do pobrezinho, do coitadinho, da discriminação, ponham as barbas de molho e não leiam o Barbalho, pois seu livro deixará os pêlos em pé. O que fazer, pensar, no Brasil, costuma deixar todo mundo eriçado ou de ressaca.

Eu termino por receitar este texto para quem não mais engole a mesmice de nossos discursos e ações em torno da cultura, ele pode, no mínimo, nos causar muitos sorrisos de alegria pela novidade das propostas, ele pode nos curar da ressaca causada pelas políticas culturais e pela retórica em nome da cultura que ouvimos há décadas, ele pode nos preparar para outras temporadas de ação e de reflexão neste campo, por ser um texto sorriso, um texto sorrisal.

Natal, inverno de 2006

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

APRESENTAÇÃO

O Banco do Nordeste do Brasil (BNB), principal agência financeira federal para o desenvolvimento da Região, compreende que a cultura de um povo é parte fundamental e inseparável de qualquer programa estratégico de desenvolvimento sustentável. Por isso, tem ampliado e aprofundado sua atuação nessa área, de modo a inserir o usufruto dos bens de cultura de forma democrática, promovendo condições adequadas para o acesso, a formação e a produção cultural por parte das comunidades nordestinas. O êxito de uma política de desenvolvimento econômico e social para o Nordeste está relacionado, diretamente, com uma atuação integrada que promova a elevação da auto-estima de seu povo e o despertar para conscientização do valor de sua identidade cultural. Esta é uma condição essencial para que a sociedade nordestina encontre suas próprias soluções diante dos enormes desafios inerentes ao desenvolvimento de uma região tão singular.

A coleção “Textos Nômades”, do Centro Cultural Banco do Nordeste, criada sob inspiração do texto de Alexandre Barbalho, inaugura uma nova fase na ação cultural do BNB, agora além fronteira regional. Como todos os nordestinos, acostumados ao nomadismo, as idéias aqui apresentadas ultrapassarão os limites do Nordeste, circularão por outras regiões brasileiras, provocarão inquietações e promoverão a reflexão, o debate e a crítica sobre temas ligados à cultura como uma manifestação singular da humanidade.

Banco do Nordeste

O nomadismo destes textos se faz por diversos meios.

Pelo deslocamento temporal, uma vez que alguns foram escritos há dez anos e outros há tão pouco tempo!

Pelo deslocamento espacial, pois publicados em revistas e livros editados em várias partes do país e que circulam por caminhos imprevisíveis:

Como e porque esses Textos são Nômades

“Por um conceito de política cultural” foi publicado na coletânea *Organização e Produção da Cultura* organizada por Linda

Rubim em Salvador para ed. UFBA em 2005.

“Política e economia da cultura” saiu no livro *Gestão Cultural* organizado por Cláudia Leitão e publicado em Fortaleza pelo Banco do Nordeste em 2003.

“Do real ao surreal” foi publicado em 2004 no n. 7 da revista *Política Democrática* editada em Brasília.

“Estado autoritário brasileiro e cultura nacional” saiu no n. 19 da revista da *Associação Psicanalítica de Porto Alegre* em 2000.

“Estado, mídia e identidade” circula no n. 8 da revista *Alceu* publicada em 2004 no Rio de Janeiro.

“Políticas de cultura, políticas de identidade” saiu na revista *Pré-Textos para discussão*, n. 6, publicada em Salvador em 2001.

“Cidadania, minorias e mídia” é um capítulo do livro *Comunicação e cultura das minorias* que organizei com Raquel

Paiva e publicado em São Paulo pela Paulus em 2005.

“O jogo das diferenças” circula no ciberespaço desde 2003 por conta da *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, n. 5, que mesmo virtual é editada em João Pessoa.

“Idéias sobre uma política cultural para o século XXI” encontra-se no livro *Seminário Cultura XXI. Seleção de textos* organizado por Cláudia Leitão e Fabiano dos Santos e publicado em Fortaleza pela Secretaria de Cultura do Ceará em 2006.

Mas diria que acima de tudo eles são nômades por seu trânsito entre temas e disciplinas. Sem se deterem às fronteiras disciplinares, abordam questões diversas, recorrendo aos aportes da antropologia, da história, da sociologia, da comunicação, dos estudos culturais.

Posso também localizar seu nomadismo no trânsito que fiz entre algumas instituições e nas conversas que pude estabelecer em cada uma delas.

Em Fortaleza, em vários espaços e ocasiões, em especial no Alpendre e na Universidade Federal do Ceará, o convívio com Beatriz Furtado (que tem me ensinado com afeto a ser nômade), Alexandre Veras, Sylvio Gadelha, Eduardo Frota, Adelaide Gonçalves, Tiago Themudo, Sylvia Porto Alegre.

Em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, Albino Rubim, parceiro em vários projetos sobre política e cultura, Linda Rubim, Daniela Matos, Leandro Colling, Gica Nussbaumer, Paulo Miguez, Ricardo Salmito, Itania Gomes, Ruth Fabíola. Lá também encontrei Liv Sovik e Susy dos Santos, mas que agora habitam o Rio de Janeiro.

Em várias cidades do país, nos encontros da Intercom e nos debates do núcleo de pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, aprendi muito com Raquel Paiva, Muniz Sodré e Mohammed Elhajji.

Esta não é uma lista, muito menos exaustiva, de pessoas

que me afetaram ao longo deste percurso, mas o reconhecimento da co-autoria dos textos, à política de amizade que estabelecemos. Aqui cabe agradecer o diálogo que Durval Albuquerque fez com esta coletânea e que resultou no belo prefácio “As energias da embriaguez”.

A intenção de reunir e publicar estes trabalhos dispersos, mas não inéditos, é de multiplicar suas leituras, desdobrar seus sentidos, colocá-los em movimento. Pois sabemos como nossas publicações circulam com dificuldade nesse país tão imenso, tão desigual, tão diferente e tão desconectado (para grandes parcelas da população).

O desejo é que os *Textos Nômades* não tenham o mesmo fim de Zora, uma das cidades invisíveis de Calvino que “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização” acabou por definhando, se desfazer e sumiu.

Assim, é sempre tático ampliar os vasos comunicantes (obrigado Elida Tessler!). Agradeço, portanto, ao Centro Cultural do Banco do Nordeste por viabilizar a publicação deste livro e a oportunidade de inaugurar esta coleção que vai desempenhar um papel fundamental em sua política cultural.

1. 1 - Política Cultural: um Debate Contemporâneo

Desde o período imediatamente posterior ao pós-guerra, a cultura vem recebendo atenção cada vez maior por parte do Estado. Sintomática, partindo de um fórum aglutinador de estados nacionais, é a promoção da Unesco em 1970, em Veneza, Itália, da “Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural”.

1. Por um Conceito de Política Cultural

A Conferência foi precedida por um estudo preliminar e mais genérico sobre política cultural publicado em 1969: “Cultural policy: a preliminary study”. Este livro tornou-se o primeiro da coleção “Studies and documents on cultural policies” que publicou, ao longo da década de 1970, relatórios sobre a situação da política cultural dos países-membros em todos os continentes (GIRARD, 1972).

No Brasil, a Unesco e o MEC organizaram em 1976 “um encontro destinado a focalizar relevantes problemas da cultura” (SILVA, 1977, p. viii). Os títulos de alguns dos textos resultantes do encontro elucidam o papel estratégico da cultura no “desenvolvimento” das nações: “Entre a modernização e a alienação: reflexões culturais latino-americanas” e “A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura”.

A preocupação da Unesco com a questão da política cultural em sua relação com o desenvolvimento atravessa os

anos e chega aos nossos tempos com a promoção por parte da instituição da “Década mundial do desenvolvimento cultural (1988-1997)”.

Em 1992, juntamente com as Nações Unidas, a Unesco criou a “Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento”. No relatório final de trabalho, a Comissão propôs, a partir do diagnóstico elaborado, uma série de formulações que procuravam dar conta das transformações pelas quais a cultura passou ao longo do século, em especial o papel central ocupado pelas indústrias culturais e pela mídia, papel intimamente relacionado com o seu atual momento de globalização ou mundialização (CUÉLLAR, 1997). O relatório foi fundamental para que, em 1998, a entidade organizasse, em Estocolmo, a “Conferência Mundial de Políticas Culturais”.

1.2 - Desconstruindo e Reconstruindo Conceitos

Se, como vimos acima, as políticas culturais vêm recebendo atenção e sendo alvo de investimentos por parte de instituições e organismos públicos e privados, elas também se tornam cada vez mais objeto de reflexões acadêmicas em uma perspectiva inter e transdisciplinar: história, sociologia, comunicação, antropologia, administração, ciência política etc.

No entanto, apesar da extensa bibliografia a respeito do tema, raros são os trabalhos que definem o que seja “política cultural”. No geral, as abordagens sobre o assunto trabalham com alguma idéia subentendida, pressuposta, mas nunca sistematizada ou explícita ao leitor. Faz-se necessário, portanto, elaborar uma definição afinada com a prática e com a pesquisa no que diz respeito às políticas de cultura em curso nos dias de hoje.

Vamos tomar como ponto de partida nesse desafio conceitual o que nos diz o verbete do “Dicionário crítico de política cultural” organizado por Coelho (1997, p. 293) – esforço único feito no Brasil de elaboração de um amplo quadro conceitual da área:

Constituindo (...) uma “ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural” é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas

representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.

A primeira dificuldade com esta definição é a de propor a política cultural como “ciência”. Será que seu objeto é tão singular que requer a elaboração de uma nova área científica? Creio que não. Primeiro, a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura, e estas intervenções não são “científicas”, à medida que política e cultura não são sinônimos nem se confundem com ciência.

Segundo, os significados e as lógicas sociais que guiam, ou pretendem guiar, uma determinada política cultural podem, sim, e devem ser objeto de pesquisas e reflexões científicas segundo o local específico de onde se observa (um olhar histórico, ou antropológico, ou sociológico...). Ou na confluência de áreas que, diga-se de passagem, são o olhar privilegiado, para não dizer mais adequado, para esse tipo de estudo, já que o objeto transcende as delimitações acadêmicas tradicionais. Mas, acima de tudo, tal objeto não está inserido em saber específico, uma ciência exclusiva denominada “política cultural”.

Outras questões se referem à idéia de que a política cultural relaciona-se à “organização das estruturas culturais”. Ao falar em “organização”, esta proposição parece identificar política com gestão cultural, quando, na realidade, a primeira trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação e a segunda de organizar e gerir os meios disponíveis para execução destes princípios e fins. A gestão, portanto, está inserida na política cultural, faz parte de seu processo.

Para usar outros termos, poderíamos dizer que a política cultural é o pensamento da estratégia e a gestão cuida de sua execução, apesar de esta gestão também ser pensada pela política. Recorrendo a Certeau (1995, p. 193), a política cultural lida com o “campo de possibilidades estratégicas”; ela especifica objetivos “mediante a análise das situações” e insere “alguns lugares cujos critérios sejam definíveis, onde intervenções possam efetiva-

mente corrigir ou modificar o processo em curso". Por sua vez, as decisões indicadas por uma estratégia de política cultural colocam em ação determinada organização de poderes que só se manifesta por meio de uma análise política.

Voltando à definição de Coelho (1997). Nela o termo "estrutura" parece situar a política cultural em um âmbito objetivista da cultura, ou melhor, da cultura organizada ou estruturada. Entendida assim, o conceito não contemplaria o fluxo dos símbolos significantes ou dos sistemas de significações que não se materializassem em programas de iniciativas ou intervenções no campo cultural.

Em outras palavras, não daria conta dos trânsitos de propostas, conceitos, representações e imaginários que cruzam o campo cultural¹ e que, muitas vezes, não se concretizam em ações práticas. Sendo que algumas destas linhas de força são convergentes, outras divergentes; algumas atuam por consenso; outras em constante conflito; umas formam alianças entre si para concorrerem com suas oponentes.

Aqui cabe a observação de McGuigan (1996, p. 1) de que o sentido da política cultural não pode limitar-se a uma simples tarefa administrativa, pois ele envolve "conflito de idéias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos"².

Feitas estas ressalvas, podemos retirar da definição proposta por Coelho (1997) a indicação de que a política cultural é um "programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas". Lembrando que, a partir das considerações acima, tais "necessidades da população" não estão pré-fixadas, nem são neutras, mas resultam da compreensão e do significado que os agentes atuantes nos campos político e cultural têm dessas necessidades e dos interesses envolvidos.

¹ Campo entendido aqui no sentido atribuído por Pierre Bourdieu (1989; 1992), ou seja, como espaço relativamente autônomo de relações objetivas no qual estão em jogo crenças, capitais, poderes e investimentos específicos a cada campo.

² No original: "clash of ideas institutional struggles and power relations in the production and circulation of symbolic meanings". Os trabalhos de Barbalho (2003), Feijó (2001) e Rubim (1995), por exemplo, ao estudarem a política cultural da esquerda brasileira na primeira metade do século XX, privilegiam os conflitos de idéias e as disputas de poder mais do que as efetivas intervenções das instituições políticas no setor.

Assim, ganha outra dimensão a afirmação de Coelho (1997) de que um programa de intervenções se apresenta “como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. Ou seja, os programas de intervenções e os conjuntos de iniciativas não se dão de forma consensual, mas resultam de uma relação de forças culturais e políticas.

1.3 - Política e Indústrias Culturais

Dentro do sistema cultural contemporâneo, no qual incide um programa de intervenções e um conjunto de iniciativas, como define o conceito esboçado acima, as indústrias culturais ocupam posições estratégicas, imprescindíveis. No entanto, pelo menos no Brasil, as várias esferas governamentais (federal, estaduais e municipais), quando elaboram suas políticas de cultura, têm-nas sistematicamente deixado de lado ou agido de forma periférica nessa área.

Assim, nesse esforço de precisar a definição de “política cultural”, é impossível não ressaltar a importância desse debate. Este desafio se coloca quando se compreende que a cultura como um todo está cada vez mais pautada por esta sua área específica, a dos fenômenos midiáticos e das indústrias culturais.

Uma área que não só aumentou ao longo do tempo, desde que o conceito de “indústria cultural” foi criado por Adorno e Horkheimer (1947)³, como incorporou regiões conexas por conta das convergências entre cultura, informática e telecomunicações⁴. Daí, o surgimento de outros conceitos para dar conta das transformações na produção, como, por exemplo, tecno-

³ O conceito de indústria cultural foi elaborado por Adorno e Horkheimer para demarcar terreno com o de cultura de massa, uma vez que este possibilita tanto a idéia de uma cultura surgida no meio da população, detentora de seu processo produtivo, quanto a de uma cultura de acesso democratizado. Ver Adorno e Horkheimer (1985). Neste trabalho utilizo o termo no plural para destacar as diferentes lógicas que presidem como os vários ramos que compõem a indústria cultural (editorial, fonográfico, audiovisual etc.). O que me leva a considerar como apropriada para os nossos propósitos a definição de Zallo (1988, p. 25-26) de indústrias culturais como “um conjunto de ramos, segmentos e atividades auxiliares industriais produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos, concebidas por um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e destinadas finalmente aos mercados de consumo, com uma função de reprodução ideológica e social”.

⁴ Para uma maior compreensão deste processo de convergência ver Moraes (1997, 1998).

cultura, como denominou Sodré (1996), videosfera, segundo a terminologia de Debray (1994), ou cibercultura, de uso mais corrente, principalmente entre os estudos de comunica o.

Como desconhecer que a nossa media o simbólica com o que nos cerca e, em especial, com o que está distante, que a constitui o de nosso imaginário se d  em grande parte por meio das indústrias culturais? Então como pensar uma política cultural alheia à cultura mundializada que flui pelos canais midiáticos?

Como situa Herscovici (1995, p. 84), o espaço e sua cultura local só se desenvolverão no momento em que estabelecerem redes de liga o com os sistemas não só nacionais, mas também transnacionais. E, portanto,   necessário defrontar-se com os problemas resultantes dos efeitos de desterritorializa o das políticas culturais que tentam ocupar um lugar em um mundo globalizado.

Assim, como defende Rubim (2003), uma política de cultura perde muito de sua eficácia, de sua efetividade, se não interagir criticamente com as indústrias culturais e com as m dias. Em um país como o Brasil, onde grande parte da popula o   analfabeta, e mesmo entre os alfabetizados, a quantidade de pessoas que lêem, mas não entendem nada do que está escrito é muito grande (situa o que pode servir de exemplo para toda a América Latina), não perceber a importância formativa e informativa das indústrias culturais não   só preconceito ou limite ideológico, é um grave erro estratégico na hora de formular políticas culturais.

Especificamente em rela o   indústria do audiovisual (cinema, vídeo, televisão, novas m dias...), setor de ponta da produ o cultural contemporânea e a que mais tem penetra o entre os povos latino-americanos, ao lado da indústria fonográfica, Rubim (2003, p. 99) aponta a necessidade de se proporem políticas que ampliem o repertório e a reflexão entre os públicos excluídos. Pois se faz necessário diversificar as "exper ncias audiovisuais" e "permitir a emergência de reflexões e debates críticos sobre esses materiais, que perpassam esses públicos, considerando-os na condi o de sujeitos potenciais de seu discurso".

1.4 - O Público, o Privado e a Cultura

Uma última questão que gostaria de acrescentar nesse nosso percurso em torno do conceito de política cultural.   possível que alguns pesquisadores dis-

cordem de se compreenderem intervenções não-estatais na cultura como política cultural. Creio que nestes casos há uma visão estreita do significado de público, entendido como sinônimo de Estado. Esta igualdade estabelecida entre Estado=público nega a existência da esfera pública⁵ e é particularmente complicada quando se refere à cultura e à política. A primeira por ser um documento simbólico social, pois não é possível lidar com um bem cultural e não remetê-lo à coletividade. A segunda, em seu sentido originário e amplo (*politikós*), também se refere à dimensão coletiva da vida humana. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma política cultural é duplamente pública.

Assim, instituições não-estatais e empresas privadas também promovem políticas de cultura. Como foi dito, tal dimensão pública encontra-se intrinsecamente na cultura e na política. Mas ela também pode-se revelar de forma específica como resultado do estatuto jurídico assumido pelas instituições responsáveis que implementam estas políticas, como no caso de instituições não-estatais, como sindicatos, associações de moradores, organizações de movimentos populares, os quais têm uma forte presença na sociedade civil.

Mas mesmo em outro entendimento da relação público-privado, quando falamos, por exemplo, em empresas privadas, estas, quando decidem investir em política cultural, fazem-no por meio de algum tipo de instituição jurídica do Terceiro Setor, geralmente fundações e organizações sociais, dando-lhe um estatuto público, intermediário entre o privado e o estatal⁶. E o fazem, principalmente, por meio de leis de incentivo fiscal com as quais o Estado objetiva potencializar a produção cultural.

Em termos básicos, este formato propõe uma relação entre poder governamental e setor privado, em que o primeiro abdica de uma parte dos impostos devidos pelo segundo. Este, como contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A porcentagem de cada uma das partes envolvidas varia de acordo com as leis federais, estaduais e municipais.

⁵ A este respeito, ver Costa (2002) e Signates (2003).

⁶ É o caso no Brasil, por exemplo, da atuação de empresas como Petrobrás, Itaú e Unibanco. Sobre as relações entre empresas privadas, Terceiro Setor e cultura, ver Sabadia (2001).

Apesar de reconhecer que as empresas privadas possam desenvolver políticas culturais, e que não se restringem apenas ao papel de patrocinadoras por meio de investimento em publicidade⁷, não poderia deixar de colocar as dificuldades que, na atual lógica de Estado mínimo vigente no capitalismo, o papel crescente do setor privado se coloca ao campo da cultura.

O que se observa, de uma maneira em geral, é a transferência para o mercado de uma parcela crescente da responsabilidade sobre a política cultural do país, do estado ou do município, com o Estado abdicando de determinar onde investir o dinheiro, o que deveria ocorrer dentro de um planejamento em longo prazo.

Uma crítica bastante comum por parte dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiática e/ou sucesso de público. Projetos em áreas tradicionalmente com pouca ou nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas e música erudita, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo federais, estaduais e municipais.

O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil. Não se trata aqui de defender a visão do artista como criador autônomo aviltado pelo mercado; como o artista genial, rebelde e incompreendido. A criação artística é um ato social. Isto significa que o artista cria de acordo com a posição específica que ocupa no campo cultural. Assim, a questão não é ser contra ou a favor do mercado. A industrialização e a mercantilização da cultura nas sociedades contemporâneas são dados incontestáveis com os quais o criador tem que lidar, como vimos acima.

Interessa observar, no entanto, como o Estado, na sua interface com o setor privado, se redime da atuação como contraponto, como alternativa, que é

⁷ Como aponta Bourdieu, há um efeito simbólico perverso quando o cidadão sofre a publicidade de empresas veiculada nos projetos culturais patrocinados por leis de incentivo. Esta publicidade financiada, em última instância, pelo contribuinte se disfarça em ação benemérita dos empresários. O resultado é que este mecanismo "faz com que contribuamos para pagar nossa própria mistificação..." (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 27).

o que se espera de regimes democráticos: a ampliação das séries de possibilidade em qualquer área. De modo que, por falta de uma política governamental bem definida e delineada, a cultura vem-se tornando cada vez mais dependente do mercado e de sua “mão invisível”. E perde sua garantia de efetivar-se como direito fundamental⁸.

Bourdieu, por exemplo, comentando a introdução do mecenato privado no sistema público de cultura da França, teme que, aos poucos, artistas e intelectuais estabeleçam relações de dependência espiritual e material com o mercado, dizimando a relativa autonomia do campo cultural. E que “se tente justificar a omissão das instâncias públicas sob o pretexto da chegada do mecenas privado para definitivamente se retirar e suspender toda ajuda pública” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 27).

Se tal contexto causa temor na realidade francesa, com uma sólida tradição de investimento estatal na cultura, devemos temer mais ainda sua aplicação sem reservas no Brasil – sem tradição de apoio governamental nem privado ao setor.

O pensador francês voltou a insistir nestas suas preocupações com a mercantilização da cultura, tendo em vista não apenas a realidade francesa, mas a generalização deste movimento pelo mundo todo. Em sua comunicação no Fórum Internacional de Literatura, realizado em Seul em setembro de 2000, Bourdieu (2001) coloca que os “profetas do novo evangelho neoliberal” tratam os bens culturais como um produto qualquer submetido às leis do *marketing*, do mercado e do lucro, esquecendo as suas especificidades, quais sejam, as relacionadas à formação intelectual e subjetiva dos cidadãos, de sua sensibilidade.

Assim, para finalizar, podemos entender a advertência de Sarlo (1997) quando afirma que, para ocorrer a democratização da produção e do consumo cultural, incorporando todas as diferenças, é preciso dois elementos:

- a) uma crítica cultural séria e independente; e
- b) a intervenção do Estado equilibrando o compromisso do mercado com o lucro.

⁸ Para uma discussão da cultura como direito fundamental, ver Cunha Filho (2000; 2003).

2. 1 - Algumas Questões em Torno do Conceito de Indústria Cultural

2. Política e Economia da Cultura

Muito se tem falado da esteticização do real, ou seja, da invasão das esferas econômicas, políticas, sociais pelos elementos simbólicos próprios ao campo cultural⁹. Na economia, não só os produtos da cultura constituem hoje um importante setor, como os demais setores incorporaram o *design* como elemento indispensável na fabricação de suas mercadorias. Na esfera do consumo, a construção de marcas, através da publicidade, há muito teve seu papel reconhecido na lógica do capitalismo concorrencial.

Na política e nos movimentos sociais, os atores recorrem cada vez mais a estratégias de luta que se caracterizam por uma forte teatralidade e impacto imagético com o intuito de garantir espaço na esfera pública midiática, a principal forma de alcançar visibilidade no mundo contemporâneo.

É, pois, neste capitalismo tardio, denominado de pós-moderno (JAMESON, 1996), sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) ou ordem do simulacro (BAUDRILLARD, 1995)¹⁰, que as indústrias de bens simbólicos alcançam um local estratégico. Não sem razão, a indústria cultural e seus produtos vêm

⁹ Para Subirats (1989), a esteticização contemporânea não guarda nenhuma relação com o ideal romântico da cultura como criação artística coletiva, valorizando o espiritual e o intuitivo. A invasão das tarefas administrativas, produtivas, políticas etc. pela criatividade está submetida aos critérios da utilidade, da objetividade, da exatidão.

¹⁰ Ou ainda sociedade pós-industrial, pós-fordista, sociedade de informação... Para uma discussão destes conceitos, ver: Kumar (1997).

recebendo renovada atenção de pensadores das mais diversas áreas (antropologia, economia, sociologia, comunicação, psicologia) e no cruzamento entre elas.

Este artigo retoma uma linha de discussão que se inicia com a Escola de Frankfurt, mais especificamente com Adorno e Horkheimer (1985), e segue o caminho da economia política da cultura e da comunicação em sua tradição francesa. O objetivo é delinear um conceito de indústria cultural que dê conta das novas configurações da produção cultural e de sua mercantilização. Uma questão urgente, quando se constata as enormes diferenças, quando da elaboração do conceito nos anos 1940 e o mundo contemporâneo. Como adverte Roncagliolo (1999), o âmbito da indústria cultural não só aumentou, como incorporou áreas conexas, deixando sem significado operacional o antigo conceito. Afinal como ele pode dar conta, tendo sido criado em uma época de livros, rádios, jornais e cinemas, das convergências entre cultura, informática e telecomunicações, por exemplo?

A cultura, neste trabalho, será privilegiada em sua dimensão econômica. É um recorte meramente operacional, pois bem sei da impossibilidade de separar esta dimensão de outras (simbólicas, estéticas e ideológicas).

2.2 - A Cultura Mercantilizada: a Indústria Cultural Segundo Adorno e Horkheimer

A expressão “indústria cultural” (*Kulturindustrie*) surgiu, pela primeira vez, no texto “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, um dos capítulos do livro de Adorno e Horkheimer (1985) saído em 1947 e traduzido no Brasil com o título de *Dialética do esclarecimento*¹¹.

Nesta obra, os autores analisam a crise da civilização e do progresso na Era Moderna. A Razão, elemento central desse processo, ao mesmo tempo que libertou o homem das amarras da tradição, criou novas formas de sujeição e dependência, configuradas no que Adorno e Horkheimer (1985) chamaram de razão instrumental. No mesmo período, o capitalismo deixou de basear-se na concorrência do livre comércio e assumiu sua fase “monopolista”, com uma

¹¹ O conceito de indústria cultural foi elaborado por Adorno e Horkheimer (1985) para demarcar terreno com o de cultura de massa, uma vez que este possibilita tanto a idéia de uma cultura surgida no meio da população, detentora de seu processo produtivo, quanto a de uma cultura de acesso democratizado.

tecnoburocracia intervencionista, presente em todas as esferas da realidade, transformando o mundo em “mundo administrado”.

De um modo geral, segundo Jimenez (1977, p. 28), o pensamento desenvolvido pela Escola de Frankfurt¹², conhecido como Teoria Crítica, assume o caráter de “denúncia” em sua crítica à razão instrumental, que compreende tanto a racionalidade técnica quanto a da dominação. Em relação ao segundo aspecto, a Teoria Crítica “procura desmontar os mais sutis mecanismos pelos quais a dominação integra o existente a uma totalidade pseudo-racional e opressiva”.

O conceito de cultura, na acepção alemã do termo, remete ao que é mais alto e puro, à essência do homem, sem ligação necessária com a funcionalidade¹³. Nesse sentido, a cultura seria contraposta à administração. Contudo, Adorno e Horkheimer (1985) reconhecem que a razão instrumental também ocupou a esfera cultural. Esta não se configura como um “tabu” à tendência do mundo administrado, mesmo admitindo as dificuldades iniciais de adaptação da produção cultural à esfera administrativa.

A exigência de administração da cultura é essencialmente heterônima: tem que medir o cultural, seja este o que for, de acordo com normas que não lhe são inerentes, que não têm nada a ver com a qualidade do objeto, mas exclusivamente com certos padrões trazidos de fora; por sua vez, de acordo com suas prescrições e sua própria constituição, o administrador descarta em sua maior parte, com motivo da qualidade imanente, a verdade da coisa mesma para fazer usos de sua razão objetiva em geral (ADORNO, 1986a, p. 58)¹⁴.

Nesse embate entre a cultura e a razão instrumental, aos poucos vão sendo negados os elementos constitutivos do bem cultural: a autonomia, a espontaneidade e a crítica. A autonomia porque o sujeito criador tem seus passos pré-

¹² Para acompanhar a trajetória da Escola de Frankfurt, ver, entre outros, Slater (1978) e Anderson (2001). Este último aborda inclusive os rumos atuais da Escola em sua terceira geração, comandada por Axel Honneth.

¹³ Para uma caracterização do termo alemão Kultur significando as “realizações mais altas do ser” (coletivo ou individual) ver Elias (1994).

¹⁴ No original: “La exigencia de administración de la cultura es esencialmente heterónoma: tiene que medir lo cultural, sea esto lo que fuere, con arreglo a normas que no le son inherentes, que no tienen nada que ver con la cualidad del objeto, sino exclusivamente con ciertos patrones traídos de fuera; y a la vez, de acuerdo con sus prescripciones y su propia constitución, el administrador ha de rechazar en su mayor parte, con motivo de la cualidad inmanente, la verdad de la cosa misma para hacer caso de su razón objetiva en general”.

ordenados e se sente impotente diante das exigências do meramente existente, ou seja, a vida administrada. A espontaneidade, por sua vez, já não é mais possível diante do planejamento total de cada movimento, inviabilizando o jogo de forças que se encontra em uma “totalidade livre”. Por fim, a crítica desaparece com o fim do espírito crítico, inviável em um contexto onde impera a máquina administrativa.

A industrialização da cultura é a manifestação dessa barbárie moderna, qual seja, a ocupação do mundo da cultura pelo mundo administrado. É também um movimento que resulta na mercantilização da cultura existente, bem como na criação de uma nova cultura, que surge totalmente dentro da lógica do mercado. Como situa Rüdiger (1999, p. 21): “Historicamente, o desenvolvimento da indústria cultural coincide com a formação de grupos econômicos interessados na exploração das atividades culturais e o formidável crescimento do mercado de bens de consumo ocorrido nas primeiras décadas do século.”

O termo indústria não se refere necessariamente a uma produção industrial, do tipo fordista, de bens culturais, mas antes à transformação destes em mercadoria, em bens de consumo. Ou como qualificou Adorno (1986b), com sua conhecida ironia, trata-se do molho com o qual os respeitáveis motivos do lucro cobriram a cultura em seu todo.

A explicitação clara da idéia de indústria cultural significando transformação generalizada da cultura em mercadoria, mais do que propriamente as técnicas de sua produção, encontra-se não no texto fundador de 1947, mas em um outro do início dos anos 1960, traduzido no Brasil como “A indústria cultural”.

Nele Adorno (1986c, p. 94-95) ressalva que “não se deve tomar literalmente o termo indústria. Ele diz respeito à standardização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção”. A cultura torna-se industrial quando assimila as formas planejadas, racionalizadas, de organização do trabalho. Através da utilização generalizada da planificação na produção, as indústrias culturais conformam-se enquanto totalidade.

Em todo os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua

estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. (ADORNO, 1986c, p. 92).

Como resultado da atuação planejada do mercado na cultura e da transformação do receptor em consumidor, as produções da indústria cultural não apenas agregam o caráter de mercadoria, mas transformam-se nela integralmente. Em outras palavras, “as mercadorias culturais deixam de ser sinônimo de criações artísticas e literárias, englobando a partir de então o conjunto da atividade econômica” (RÜDIGER, 1999, p. 17). Os produtos da indústria cultural são incorporados pelo mesmo conceito que qualquer bem de consumo possui no mercado.

Dessa forma, a indústria cultural “pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Outro aspecto fundante da indústria cultural é o valor simbólico que a posse do bem cultural agrega ao consumidor. Para Adorno (1988; 1991), o bem cultural não vale mais por si (valor de uso – que se conserva de forma ilusória na sociedade capitalista), mas pelo o que significa socialmente (valor de troca – que assume ficticiamente o valor de uso). Não interessam o conhecimento ou o prazer estético proporcionados por uma obra de arte, e sim a distinção que a sua posse possibilita. O seu uso se submete aos valores do prestígio e da moda.

Por sua vez, na criação e manutenção do valor de troca dos produtos culturais, a publicidade ocupa um lugar central, a ponto de se fundir com a arte. Para vencer a sensação de apatia e saturação, própria a qualquer mercado consumidor, a indústria cultural tem que recorrer à publicidade, seu “elixir da vida”. A outra face da moeda é que, uma vez obrigada “a utilizar a técnica da publicidade, esta invadiu o idioma, o ‘estilo’, da indústria cultural”. Assim, “a publicidade converte-se na arte pura e simplesmente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 151-153).

2.3 - A Cultura Industrializada: a Cultura de Massa Segundo Edgar Morin

No período em que Adorno (1986c) publicou o texto “Indústria cultural”, saiu na França o livro de Morin (1981, p. 16) “Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo”. Dialogando com a linha de pensamento crítico da Escola de Frankfurt, Morin discorda dessa corrente ao reconhecer nos produtos da *mass culture* o que ele denomina de Terceira Cultura. Uma cultura não apenas tão legítima quanto as clássicas e as nacionais, mas que representa “a corrente verdadeiramente maciça e nova deste século”.

Uma Terceira Cultura resultado da segunda industrialização (industrialização do espírito) e da segunda colonização (colonização da alma), tendo como base o progresso da técnica, não apenas dirigida à organização exterior, mas também voltada à subjetividade humana, transformando seus produtos em mercadorias culturais.

Ao contrário de Adorno e Horkheimer (1985), Morin (1981, p. 14) vê na mercantilização da cultura um aspecto secundário. Na realidade, se mercadoria ou não, o que determina a Terceira Cultura é a introdução da técnica na sua produção, ou seja, por ser “produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial”.

Se, de início, a busca do lucro, força motriz do sistema capitalista, foi o que motivou a invenção das técnicas aplicadas à produção cultural, a situação acabou alcançando os países do hoje extinto bloco socialista, bem como os do Terceiro Mundo. Em ambos os casos (Estado ou iniciativa privada), “por mais diferentes que sejam os conteúdos culturais, há concentração da indústria cultural” (MORIN, 1981, p. 24).

À concentração técnica corresponde uma concentração burocrática (e aqui as análises de Morin convergem com a idéia de “mundo administrado” em Adorno) que, na cultura de massa, tende à despersonalização da criação, à predominância da organização produtiva sobre a invenção e à desintegração do poder cultural.

Mas tal contexto não implica em uma dissolução ou anulação total do poder criativo, porque a tendência técnico-burocrática da indústria cultural vai de encontro com uma outra, radicalmente oposta, própria à natureza do consumo

cultural: a necessidade de produtos individualizados, novos. Eis a contradição da cultura industrializada: de um lado, sua estrutura burocratizada que leva à padronização; de outro, a originalidade que os produtos culturais devem oferecer. É a partir desses pares antitéticos (burocracia x invenção, padrão x individualidade) que opera a indústria cultural.

Em alguns momentos, mais do que individualidade e/ou novidade, a indústria cultural precisa de “invenção”, de onde Morin (1981, p. 26) tira um outro princípio fundamental da lógica da cultura de massas, o de que “a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial”. Decorrendo daí duas conseqüências: “por um lado, contratendência à descentralização e à concorrência; por outro lado, tendência à autonomia relativa da criação no seio da produção”.

Morin (1981, p. 104) não deixa de apontar, como Adorno, as profundas relações entre indústria cultural e publicidade. Para se criar um clima de consumo, incitar as massas a comprar os produtos da *mass culture*, os recursos publicitários são imprescindíveis, a tal ponto de uma se confundir com a outra: “A cultura de massa, em certo sentido, é um aspecto publicitário do desenvolvimento consumidor do mundo ocidental. Num outro sentido, a publicidade é um aspecto da cultura de massa, um de seus prolongamentos práticos”.

2.4 - Industrialização e Mercantilização: a Cultura e a Comunicação na Ótica da Economia Política

O trabalho de Morin (1981) é imprescindível no debate sobre indústria cultural, pois relativiza o papel instrumental que o conceito assume em Adorno e Horkheimer (1985), sem cair contudo em uma apologia da cultura de massas¹⁵. Importa também por destacar mais o processo produtivo dos bens

¹⁵ Para Martín-Barbero (1993, p. 23), o trabalho de Morin tem, entre outros méritos, o “de desfazer um dos mal-entendidos mais tenazes do pensamento de Horkheimer e Adorno: o de que algo não poderia ser arte se já era indústria” e o de afirmar “como uma certa estandardização não introduz a anulação total da tensão criadora”. Contemporâneo do trabalho de Morin é o conhecido livro de Eco (1976, p. 30) “Apocalípticos e integrados”, onde se encontra a famosa divisão entre os teóricos que observam na cultura de massa a decadência do espírito humano (apocalípticos) e os que, com pouca elaboração teórica e sem nenhuma criticidade, produzem cultura de massa (integrados). No entanto, Eco não deixa de reconhecer que sem o primeiro grupo com “seus requisitórios injustos, parciais, neuróticos, desesperados”, talvez não fosse possível perceber que “o problema da cultura de massa nos envolve profundamente, e é sinal de contradição para a nossa civilização”.

culturais e o papel das tecnologias constantemente renovadas e cada vez mais requeridas para a industrialização da cultura.

É possível dizer que os teóricos da Escola de Frankfurt, ao utilizarem o conceito de indústria cultural, trataram do fenômeno da mercantilização da cultura como um todo, como, por exemplo, a transformação de uma festa popular, inicialmente relacionada aos valores de sua comunidade, em um espetáculo que visa também (quando não principalmente) a um retorno financeiro.

Morin (1981) aponta, por sua vez, para o processo mesmo de feitura do bem cultural, que, em alguns casos, deixa de ser produzido manualmente e ganha o estatuto de indústria (divisão de trabalho, mão-de-obra assalariada, produção em série, mercado consumidor ampliado etc.), ou, em outros, já surge dentro da lógica industrial, como o cinema e a televisão.

Contudo, objetivando alcançar uma definição mais fina do conceito, adequada aos desdobramentos contemporâneos da produção cultural, cada vez mais situada na esfera econômica, creio necessário recorrer aos estudos que se agrupam em torno da economia política da comunicação e da cultura¹⁶.

Incorporando elementos de outras áreas das ciências humanas, a economia política procura compreender o lugar que a comunicação e a cultura ocupam não apenas na superestrutura (para usar a conhecida metáfora marxista), ou seja, enquanto espaços e forças produtoras do campo simbólico, mas também no campo da produção econômica e no processo de acumulação do capital. Ou, retomando a metáfora, o seu papel infra-estrutural.

2.5 - Indústrias Culturais

Entre os teóricos da economia política da comunicação e da cultura destacam-se os da escola francesa, com a qual dialogam tanto autores europeus quanto latino-americanos. Esta tradição francesa se inicia em torno do “Groupe de Recherches sur les Enjeux de la Communication” (Gresec) da Universidade de Stendhal de Grenoble com a publicação em 1978 da pesquisa coletiva intitulada “Capitalisme et industries culturelles”.

¹⁶ Mesmo a economia clássica, que não considerava em seus momentos iniciais a cultura como trabalho produtivo, e estando, portanto, excluída da “riqueza das nações”, vem, desde algum tempo, considerando a produção cultural dentro dos “conceitos econômicos fundamentais” (Benhamou, 2000, p. 03-06).

Segundo Bolaño (2000)¹⁷, o trabalho do Gresec muda o foco das pesquisas, antes voltado para o mercado, apontando-o para o processo produtivo de bens culturais. Em vez de pensar a indústria cultural como o encontro da oferta e da demanda de bens que respondem às “necessidades culturais”, é preciso compreender o processo de produção destes bens na formação social.

A indústria cultural participa diretamente do processo de acumulação de capital, à medida que, ao permitir a ampliação da produção de bens culturais, possibilita, em um primeiro momento, a satisfação de novas necessidades nos setores de maior poder aquisitivo para depois expandir este consumo para as camadas sociais médias e baixas.

Na análise do Gresec, o produto cultural, mesmo sendo reproduzido massivamente, ainda mantém o fato de que em seu uso ele é único e traz a marca do artista que o produziu. Portanto, persiste no consumidor a ilusão de unicidade, que não existe objetivamente¹⁸. Essa especificidade da produção e do produto cultural possui três conseqüências.

A primeira é a existência de “valores de uso incertos”, em outras palavras, a incerteza que acompanha o lançamento dos produtos culturais acerca de seu sucesso. Não há possibilidade de controle total da demanda. O que há são tentativas de controle parcial através de inúmeros expedientes como, por exemplo, monopólios das redes de distribuição, utilização de técnicas de promoção de vendas, produção dirigida a segmentos de mercado etc.

A segunda é o limite à reprodutibilidade do produto que pode possuir três origens: financeira, ligada ao poder de compra dos consumidores; cultural, ligada ao domínio dos códigos exigidos ao consumo dos bens simbólicos; e político-econômica, ligada à capacidade de um centro impor padrões de consumo cultural às periferias.

A terceira é a existência de “estruturas econômicas muito diversificadas”. Na produção cultural há uma divisão entre o trabalho de concepção e

¹⁷ As considerações que faço sobre o Gresec estão baseadas neste trabalho de Bolaño (2000), resultado de sua tese de doutoramento no Instituto de Economia da Unicamp.

¹⁸ Dessa forma, ao contrário do que pensava Benjamin (1985), ainda resta uma certa aura de obra única mesmo na era de sua reprodutibilidade técnica.

o de reprodução material. Ainda mais: o trabalho artístico-cultural assume com frequência a forma não-assalariada do trabalho artesanal, do pagamento de cachê, pagamento de *royalties* etc. Além disso, ocorre a “coexistência de relações de produção de natureza distinta”, o que implica em mercados onde atuam empresas monopolistas, pequenas empresas e os produtores artesanais.

Essa diversidade não pode ser vista como “o resultado da sobrevivência de formas arcaicas que tenderiam a desaparecer com o desenvolvimento capitalista e os processos associados de concentração e centralização do capital” (BOLAÑO, 2000, p. 170). Pelo contrário, ela responde a um papel importante no contexto da produção cultural que é o da inovação (necessidade apontada por Morin, 1981, como vimos). São as pequenas empresas as responsáveis pelo lançamento de novos bens simbólicos, muitos deles de vanguarda, que apresentam alto risco de venda. Só depois, uma vez testados no mercado, esses produtos são absorvidos pelo capital monopolista¹⁹.

Dois anos depois da pesquisa coletiva, sai outro trabalho importante relacionado ao Gresec, o livro de Patrice Flichy “Les industries de l’imaginaire”. Flichy, pela primeira vez, divide o conjunto até então homogêneo da indústria cultural em indústria da edição e *culture de flot*. A indústria, ou melhor, as indústrias da edição reúnem a literária, a fonográfica e a audiovisual e caracterizam-se por produzirem mercadorias culturais (livros, discos, filmes etc.).

As *cultures de flot* (culturas de onda, na tradução de Bolaño (2000, p. 172) englobam as indústrias de rádio, televisão e imprensa e possuem quatro características: “a CONTINUIDADE da programação, a grande AMPLITUDE da difusão, a ABSOLESCÊNCIA INSTANTÂNEA do produto e a INTERVENÇÃO DO ESTADO na organização da indústria²⁰” (grifos do autor). Como se percebe, a cultura de onda não possui um produto, mas um

¹⁹ Para uma compreensão mais ampla da coexistência de diferentes tempos e forças na cultura ver a discussão de Williams (1979, p. 118-129) sobre as tríades tradições/instituições/formações e dominante/residual/emergente.

²⁰ A preocupação do Estado com a cultura de onda é porque nesse setor convergem a cultura e a informação, tornando-o um “veículo ideológico”. Apesar de Flichy não explorar esta questão, Bolaño (2000, p. 172-173) aponta que o autor “indica, de um lado, sua centralidade (da cultura de onda) no conjunto da Indústria Cultural e, de outro (...) a especificidade, em relação a ela, da ação do Estado”.

programa cultural. O que se reflete no uso diferenciado da publicidade em cada um dos setores. No primeiro, quem é ressaltado é o artista (escritor, diretor, ator etc). No segundo, é a empresa que necessita criar uma imagem com o objetivo de garantir a audiência.

Na segunda metade dos anos 1980, é publicado um outro importante trabalho do Gresec, *L'industrialisation de l'audiovisuel* (1986). Segundo aponta Bolaño (2000, p. 173), a preocupação dos autores é analisar as “lógicas sociais”, ou seja, as formas como se organizam os “diferentes modelos econômicos em torno dos quais se articula a produção cultural”.

O Gresec delinea cinco “lógicas sociais”, ampliando a tipologia elaborada por Flichy:

- a) edição de mercadorias culturais;
- b) cultura de onda;
- c) informação escrita;
- d) produção de programas informáticos; e
- e) retransmissão do espetáculo ao vivo.

2.6 - Atualizando o Conceito

Dialogando com a tradição francesa do Gresec, mas revendo algumas de suas posições e acrescentando outras, o espanhol Ramón Zallo é outro autor fundamental para se pensar as questões contemporâneas da economia política da comunicação e da cultura.

Zallo (1988) afirma, como seus antecessores, que as áreas da comunicação e da cultura devam ser vistas não apenas como superestruturas ideológicas, ou função exercida pelo Estado e/ou pelo mecenato, mas como áreas produtivas e organizações internas específicas para a produção de capital, com um lugar crescente nas estruturas econômicas nacionais e internacionais.

As indústrias culturais, constituidoras de um “setor industrial diferenciado”, cujas especificidades incidem sobre as formas de produção e de mercado, “deixaram de ser um setor arcaico e protegido para se converterem em um setor dinâmico, concentrado, transnacionalizado, de alta rentabilidade e com volumes crescentes de capital comprometido” (ZALLO, 1993, p. 66).

Alguns elementos são fundamentais nesse processo de transição da cultura e da comunicação como espaço unicamente do ideológico, para tornar-se também espaço de produção. Entre outros, destacam-se:

- a) a generalização e massificação do ensino que permitiu o surgimento de uma massa de criadores disponível ao capital cultural.;
- b) a não-limitação do trabalho cultural aos intelectuais ou artistas ao incorporar toda uma variedade de intermediários entre o bem cultural e o consumidor;
- c) a aplicação na produção cultural dos princípios do taylorismo e do neotaylorismo/neofordismo, mesmo que de forma desigual e particular segundo a indústria cultural;
- d) a presença cada vez maior do capital privado na área cultural, substituindo a função cultural-reprodutiva do Estado;
- e) a tendência no setor da comunicação e da cultura de centralização e concentração de capital em empresas transnacionais e oligopolistas (ZALLO, 1992, p. 14-16).

Zallo (1988) propõe um conceito de indústria cultural atualizado com as novas configurações de produção e comercialização da cultura e que dê conta de três aspectos. Em primeiro lugar, o termo indústria refere-se a uma determinada “forma de produção” com a separação entre as esferas do capital e do trabalho. Por outro lado, a indústria da cultura é diferente das outras pelas naturezas específicas do trabalho criativo e seus produtos (geradores e transmissores de valores simbólicos).

O segundo aspecto é que o formato de cultura industrializada, ou seja, de bens culturais “cristalizados em mercadorias culturais, quer dizer, em produções intercambiáveis no mercado e que valorizam capitais e reproduzem relações sociais” (ZALLO, 1988, p. 25)²¹, demarca seu espaço com outras formas culturais não mediadas por um sistema industrial de produção. Ela se refere, portanto, a uma parcela – hegemônica, diga-se de passagem – da cultura.

²¹ No original: “cristalizados en mercancías culturales, es decir, en producciones intercambiables en el mercado y que valorizan capitales y reproducen relaciones sociales”.

O terceiro e último aspecto é que a indústria cultural está voltada para os mercados de consumo, seja privado ou público, coletivo ou estratificado. Por fim, Zallo (1988, p. 25-26) apresenta seu conceito de indústria cultural:

Aqui se entenderá por “indústrias culturais” um conjunto de ramos, segmentos e atividades auxiliares industriais produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos, concebidas por um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e destinadas finalmente aos mercados de consumo, com uma função de reprodução ideológica e social (grifo do autor)²².

Em um trabalho posterior, Zallo (1992, p. 18) reforça essa definição ao dizer que a cultura industrializada encontra-se organizada por um capital que procura reproduzir e ampliar seu valor, estruturando processos de trabalho e produção industriais e capitalistas, ainda que ajustando-os às particularidades da produção cultural. Em um outro, a industrialização aparece como a aplicação de procedimentos e formas de trabalho industriais em várias fases da produção cultural, buscando, dessa forma, “o barateamento de custos, a normalização das pautas produtivas, a reprodução, a serialização, a aceleração do ciclo que começa na criação e termina no consumo” (ZALLO, 1995, p. 28)²³.

Segundo Zallo (1995, p. 30), as indústrias culturais dividem-se em: editoriais (livro, disco, cinema); meios de comunicação (imprensa, rádio, tv); “indústrias sem um canal autônomo de distribuição e difusão” (publicidade); “áreas tecnoculturais de informática e eletrônica” (videotexto); e segmentos culturais como o desenho gráfico.

Tal como vimos em Morin (1981) e na pesquisa do Gresec, Zallo (1988, p. 52) também destaca o “trabalho criativo” nas indústrias culturais e

²² No original: “Aquí se entenderán por ‘industrias culturales’ un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social”.

²³ No original: “el abaratamiento de costes, la normalización de las pautas productivas, la reproducción, la serialización, la aceleración del ciclo que comienza en la creación y termina en el consumo, y la generalización y constante reproducción del consumo cultural.”

uma “certa autonomia” desse trabalhador no exercício de sua criatividade individual, imprescindível à realização da obra-mercadoria. São estes aspectos de criatividade e autonomia que imprimem no bem cultural a sua aura de unicidade, mesmo que reproduzido massivamente.

Este trabalho criativo produtor de protótipo, outorga um **caráter único** a cada mercadoria cultural²⁴. Ainda sendo dialética a relação entre o valor de uso e de troca, é aquele que outorga o caráter único e insubstituível às mercadorias culturais, devendo estas salvaguardar o caráter original da obra criativa e que lhe dá sentido (...) O caráter único do valor de uso se expressa no valor de troca reproduzido industrialmente em forma de mercadoria multiplicada e igual, mas distinta de qualquer outra série (grifo do autor)²⁵.

A multiplicação do bem cultural afeta o seu valor desvalorizando-o (sem eliminar a unicidade do “protótipo”), e, ao mesmo tempo, possibilita seu consumo ampliado. Zallo não deixa de reconhecer alguns elementos que desgastam a unicidade dos produtos culturais e aponta a crescente rotatividade destes no mercado: o assalariamento, o sistema de organização do trabalho e a continuidade.

Em relação aos dois primeiros, Bolaño (2000, p. 193) explica que o assalariamento, “ao implicar divisão do trabalho e hierarquização, constituindo uma cadeia de mando”, bem como as alterações no sistema de organização do trabalho, com o objetivo de “reduzir o grau de incerteza presente nas obras geradas fora do sistema industrial”, interferem na criatividade própria ao trabalho artístico-cultural, levando “à perda de autonomia do produtor individual e, portanto, a uma ‘expropriação do saber criativo’”.

²⁴ Creio que é necessário distinguir o protótipo ou a matriz dos produtos resultados de sua reprodução em série e transformados em mercadorias. Em relação ao primeiro, é possível falar em “aura de unicidade” (pelo menos no sentido utilizado por Benjamin, 1987). No que se refere às mercadorias culturais propriamente ditas, o termo, se utilizado, perde sua força heurística.

²⁵ No original: “Este trabajo creativo productor de prototipo, otorga un ‘carácter único’ a cada mercancía cultural. Aun siendo dialéctica la relación entre el valor de uso y de cambio, es aquel el que otorga el carácter único e insustituible a las mercancías culturales, debiendo éstas salvaguardar dicho carácter original de la obra creativa y que le da su sentido (...) El carácter único del valor de uso se expresa en el valor de cambio reproducido industrialmente en forma de mercancía multiplicada e igual, pero distinta a cualquier otra serie”

Outro aspecto tratado por Zallo e que foi objeto de preocupação do Gresec é o dos procedimentos para reduzir os riscos da aleatoriedade do produto cultural. Essa luta se dá na organização do capital em diferentes formas, como a especialização no caso dos pequenos capitais, a diversificação no interior de uma mesma indústria, o aproveitamento de sinergias, a distribuição de um produto em diferentes suportes etc. Por conta do elevado risco ofertado pela mercadoria cultural, a área mais cobiçada pelo grande capital não é o da produção ou criação, com alto grau de aleatoriedade, mas a dos direitos de exclusividade, de reprodução e de distribuição.

Mesmo preocupado com a aleatoriedade de seus produtos, Zallo (1988) observa que a indústria cultural não pode deixar de lançar continuamente novas mercadorias. A renovação é um elemento que faz parte da natureza da cultura. Há aqui toda uma complexa relação entre renovação (criação de um novo produto que não chega a afetar os métodos e as linhas de produção vigentes) e inovação (novo produto que altera de forma significativa o padrão técnico e estético predominante).

Bolaño (2000, p. 198) acrescenta a essa dupla um terceiro elemento: a invenção, caracterizada por um novo produto que alteraria o padrão estético dominante, mas que não é absorvido pela indústria cultural (o que pode ou não ocorrer posteriormente). É a coexistência desses três vetores que explica para Bolaño a existência de pequenas empresas sem o prejuízo das grandes.

Ora, se a produção independente é capaz de realizar uma invenção passível de transformar-se em inovação, essa transformação só será possível se a referida invenção conseguir ultrapassar os limites do gueto cultural em que foi originariamente produzida, adquirindo peso específico no interior de uma indústria caracteristicamente oligopolizada e de consumo massificado. Para que esses limites sejam rompidos é necessário que a empresa inovadora tenha acesso aos circuitos de distribuição, ou de difusão, monopolizados por um grupo extremamente reduzido de grandes capitais. Assim sendo, algum tipo de aliança com esses grandes capitais é necessária para que o produtor independente possa capitalizar a sua invenção.

2.7 - Valor Simbólico e Valor Econômico

Para finalizar, gostaria de trazer a contribuição do francês radicado no Brasil, Alain Herscovici, ao ressaltar o valor simbólico do bem cultural, indissociável de seu valor econômico. Em seu livro “Economia da cultura e da comunicação”, Herscovici (1995, p. 32) tem, entre outras, a seguinte hipótese: “A função do produto cultural é produzir sentido: o valor simbólico é determinante e precede, obrigatoriamente, o valor econômico”. Em um trabalho anterior, Herscovici (1990) esclarece que sua noção de cultura ou produto cultural, por uma questão de operacionalidade, é restrita. Assim, campo cultural é o que compreende os bens e serviços artísticos, entendendo, por sua vez, que o conceito de arte é histórico e sempre sujeito a modos de validação e legitimidade cultural²⁶.

Herscovici (1995, p. 72) segue os autores citados acima ao apontar a participação da cultura no processo de acumulação capitalista. Sendo assim, “o sistema cultural contém um ‘componente infra-estrutural’ constituído pelas estruturas tecnoeconômicas e socioeconômicas próprias do sistema de produção e de difusão dos diferentes produtos culturais”.

As estruturas tecnoeconômicas se referem às relações entre os diversos ramos e setores econômicos da cultura, bem como de suas relações com o sistema econômico global. As estruturas socioeconômicas tratam das relações hierárquicas entre os agentes em seus diferentes acessos aos meios de produção e de difusão culturais.

Para dar conta da realidade econômica da cultura, Herscovici (1995, p. 123) propõe o conceito de “sistema tecnoestético”. Este se define como sendo “um conjunto coerente de estruturas tecnoestéticas que, através de um certo modo de funcionamento econômico, determina, parcialmente, uma estética”. Sendo que uma estrutura tecnoestética resulta das relações entre uma tecnologia e uma estética determinadas.

²⁶ Bolaño (2000) aponta os limites que o conceito de trabalho artístico operado por Herscovici traz. Ele não incorpora outros trabalhos criativos como o do jornalista, que, apesar de não ser um artista, gera valor simbólico que pode ser convertido em valor econômico. Sem falar dos trabalhos não-criativos, mas também geradores de capital simbólico, e que possuem um peso importante na indústria cultural como, por exemplo, os animadores e apresentadores de programas televisivos.

O sistema tecnoestético funciona em três níveis que Herscovici (1995, p. 125) denomina de “dialética estrutural”:

O ‘nível intra-estrutural’ onde se confrontam a lógica intrínseca do projeto criador e as condições de sua realização (este nível também pode ser qualificado como intramidiático); o ‘nível intermediático’ no qual, no interior do sistema cultural, se confrontam os sistemas tecnoestéticos característicos de cada mídia e, finalmente, o ‘nível interestrutural’ onde se definem as relações entre o sistema cultural e o conjunto do sistema econômico.

O nível intra-estrutural (ou intramidiático) trata do confronto entre a lógica interna ao produto artístico e as possibilidades tecnológicas e econômicas de sua realização. Tecnológicas porque toda obra necessita de um suporte material para ganhar uma forma, de modo que a produção estética sempre esteve relacionada com as tecnologias disponíveis em cada época. Econômicas porque todo modo de produção e difusão requer alguma regulação econômica. Uma nova tecnologia não pode ser usada de modo aleatório, pois “se inscreve num modo de funcionamento sócioeconômico dado, que predetermina suas utilizações e que condiciona seu acesso” (HERSCOVICI, 1995, p. 126).

O nível intermediático dá conta da “dialética das mídias”, onde o surgimento de uma nova mídia implica no reposicionamento no sistema tecnoestético das mídias anteriores. Dessa forma, a posição dominante de determinada mídia é colocada em xeque com a chegada de uma nova, obrigando-a a adequações em termos de público, de financiamento, de concepção estética²⁷.

O nível interestrutural dá conta do papel da cultura no capitalismo contemporâneo onde vigora a “economia da diferenciação”. Com a transnacionalização e oligopolização da economia, faz-se necessário uma diferenciação entre os espaços (locais, nacionais e internacionais), para que estes se apresentem enquanto espaços propícios ao capital. A cultura, enquanto produtora de sentido, é usada justamente para estabelecer esta diferença ao possibilitar uma imagem midiática que cada espaço procura construir no exterior.

²⁷ Por exemplo: o surgimento do cinema desloca o papel até então preponderante das artes cênicas. A televisão, por sua vez, vem para ocupar o espaço hegemônico da indústria cinematográfica. Em ambos os casos, tanto as artes cênicas quanto o cinema tiveram que alterar seus padrões tecnoestéticos para sobreviverem aos novos tempos.

Por outro lado, acrescenta Herscovici (1995, p. 130-131), a oligopolização implica em “uma modificação das modalidades de concorrência: esta se opera, cada vez mais, fora do mecanismo dos preços, a partir de uma estratégia de diferenciação dos produtos”. Uma mercadoria, qualquer que seja a sua natureza, para se diferenciar de suas concorrentes, deve-se vincular à diferenciação que os bens culturais permitem ao produzir sentido (através do *marketing* cultural, por exemplo).

Em outras palavras, “a produção de um efeito midiático representa a forma mercantil predominante dessa economia da diferenciação, tanto no plano dos espaços geográficos quanto no das mercadorias” (HERSCOVICI, 1995, p. 131). A validação de uma mercadoria não ocorre mais na sua comercialização, mas de forma indireta “pela produção de um efeito midiático que garante tanto os financiamentos públicos quanto os privados” (HERSCOVICI, 1995, p. 131). Em plena vigência da economia da diferenciação, a interferência do sistema econômico sobre o cultural assume proporções nunca antes vistas, uma vez que a cultura se instrumentaliza e passa a participar diretamente da acumulação do capital e da realização da mercadoria.

No entanto, uma vez que o valor de uso de um bem cultural é subjetivo e está ligado à sua dimensão simbólica, Herscovici (1995, p. 164) observa que “a valorização no mercado é incerta e particularmente aleatória: de determinado número de produtos ‘fabricados’, apenas uma ínfima parte consegue rentabilizar-se, ou seja, validar-se socialmente”. A aleatoriedade do valor do bem cultural encontra-se “nas modalidades de formação do valor de uso (o capital simbólico de que fala Bourdieu), que é necessário para se adquirir, ulteriormente, uma forma preço, isto é, um capital econômico” (HERSCOVICI, 1995, p. 166).

O valor de uso do bem simbólico, subjetivo, aleatório, não satisfaz, portanto, uma necessidade identificável tecnicamente, previsível e objetiva. Ele resulta do funcionamento do campo e das modalidades de sua acumulação simbólica. Por outro lado, não é possível prever se o “efeito de diferenciação aparecerá ou se provocará um processo de legitimação/deslegitimação. Da mesma forma, não é possível determinar o tempo necessário para o eventual aparecimento deste tipo de processo” (HERSCOVICI, 1995, p. 167).

Contudo, Bolaño (2000) levanta algumas considerações que me parecem pertinentes. Ao apontar aos bens simbólicos uma valorização subjetiva e aleatória e aos bens materiais um valor de uso objetivo e previsível, decorrente de suas propriedades físicas e técnicas, Herscovici deixa de lado toda uma discussão já bem estabelecida sobre o valor simbólico que toda mercadoria possui na sociedade de consumo. O valor da marca e do *design*, que não se relaciona necessariamente com a *performance* de uso do objeto, são fundamentais para a decisão do consumidor. A lógica da diferenciação entre os produtos materiais também funciona dentro da lógica da distinção que Herscovici, seguindo Bourdieu, corretamente aponta nos bens simbólicos.

Por outro lado, lembra Bolaño (2000, p. 204), na produção dos bens simbólicos, especialmente daqueles provenientes da indústria cultural, há a “intermediação do capital econômico, de acordo com seu modo específico de produção, utilizando meios materiais mais ou menos importantes”.

Disto decorre que, da mesma forma que os produtos materiais, a aleatoriedade do bem simbólico não está na produção, pois os ingredientes de sua valorização (assinatura do artista, legitimidade social etc.) são conhecidos antes de sua chegada ao mercado. A aleatoriedade está, concordando com Zallo, na realização do bem quando é consumido. Aqui, sim, ao contrário do bem material onde o elemento físico-técnico deve (ou deveria) ter uma importância bem maior do que a sua marca ou *design*, no bem simbólico, o elemento central é justamente o seu valor simbólico: “Assim sendo, os elementos de ordem subjetiva são muito mais determinantes no caso dos bens simbólicos do que no dos bens materiais e, portanto, a aleatoriedade é maior” (BOLAÑO, 2000, p. 205).

2.8 - Conectando Algumas Idéias

Se os textos fundadores de Adorno e Horkheimer (1985) colocam a mercantilização da cultura e sua transformação em um mundo administrado ao discutirem a indústria cultural, podemos observar que o conceito vai ganhando novas dimensões na seqüência do debate. Morin (1981), ao deslocar o foco de atenção da comercialização para a produção, diferencia entre as mercadorias culturais aquelas que resultam de um processo propriamente industrial, tendo como paradigma o cinema – posição ratificada nos anos

1970 pela pesquisa desenvolvida no Gresec –, das que continuam sendo produzidas artesanalmente.

Este é um primeiro dado que gostaria de reter: o de que a indústria cultural refere-se não a qualquer objeto simbólico que circula no mercado, mas àqueles que são produzidos dentro da lógica industrial, massiva.

Uma segunda contribuição que gostaria de destacar vem da economia política da cultura que é a diferenciação interna da indústria cultural, ou seja, a indicação da existência de indústrias culturais que se agrupam em ramos e setores com lógicas distintas de produção. Cabe lembrar a distinção pioneira entre indústria de edição e *culture de flot* elaborada por Patrice Flichy. Contudo acredito que a tipologia proposta por Zallo, mais ampla, possibilita ao pesquisador um melhor domínio sobre a complexidade própria ao assunto, incorporando inclusive as interfaces entre a cultura, a comunicação e as constantes inovações tecnológicas.

Assim temos a seguinte distribuição: indústrias editoriais (livro, disco, cinema); meios de comunicação (imprensa, rádio, tv); “indústrias sem um canal autônomo de distribuição e difusão” (publicidade); “áreas tecnoculturais de informática e eletrônica” (videotexto); e segmentos culturais como o desenho gráfico.

Compreendendo a indústria cultural como produção massiva da cultura e dividida em diversas áreas, creio que podemos chegar a uma definição mais precisa do conceito, novamente com o auxílio de Zallo. Temos, então, que as indústrias culturais formam “um conjunto de ramos, segmentos e atividades auxiliares industriais produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos” (ZALLO, 1988, p. 25-26).

As indústrias culturais encontram-se organizadas por um capital que procura reproduzir e ampliar seu valor, estruturando processos de trabalho e produção industriais e capitalistas, ainda que ajustados às particularidades da produção cultural e buscando “o barateamento de custos, a normalização das pautas produtivas, a reprodução, a serialização, a aceleração do ciclo que começa na criação e termina no consumo” (ZALLO, 1995, p. 28).

A particularidade dos produtos culturais faz com que estes, mesmo que massificados, necessitem sempre de um trabalho criativo e, ao lado de seu valor

econômico, desempenhem funções de reprodução ideológica e social.

É este aspecto, o do poder simbólico do bem cultural, mencionado, mas não desenvolvido por Zallo, o quarto e último ponto que gostaria de retomar. Aqui, a contribuição é de Herscovici (1995, p. 32), que ressalta o valor simbólico de toda mercadoria cultural, indissociável de seu valor econômico: “A função do produto cultural é produzir sentido: o valor simbólico é determinante e precede, obrigatoriamente, o valor econômico”.

O aporte de Herscovici, em muito referenciado pelo trabalho de Bourdieu, é fundamental ao possibilitar a discussão sobre o papel de legitimação e diferenciação dos bens culturais na sociedade capitalista, bem como de reprodução e manutenção dos poderes políticos. Estas questões transcendem os objetivos restritos deste trabalho, mais preocupado com a dimensão econômica da indústria cultural. O que me obriga a reconhecer o caráter meramente operacional deste recorte e a impossibilidade de trabalhar os aspectos econômicos isolados do simbólico e do político.

3. 1 - Comunistas, Trotskistas e suas Políticas de Cultura

3. Do Real ao Surreal

A criação em 1922 do Partido Comunista Brasileiro (PCB) significou não apenas um novo momento da política nacional, mas também a renovação do debate intelectual e artístico com a maior divulgação do pensamento marxista e suas conseqüências teóricas e práticas para a cultura do país. Nesse sentido, podemos dizer que o PCB promoveu uma dinamização da política cultural do país²⁸.

Ainda no espectro do movimento comunista, o surgimento no Brasil da corrente trotskista, com sua primeira organização, o Grupo Comunista Lenine (GCL), criada em 1930, propunha uma política cultural em grande parte contrária à do PCB. E contribui, ainda que de forma bem mais limitada, para a conformação da produção cultural no país na primeira metade do século XX.

Mas quais eram as políticas culturais de uns e de outros e seus significados para o contexto brasileiro daquele período?

A questão sobre as linhas de forças das políticas culturais situadas no campo da esquerda ganha mais relevo quando lembramos que foi no governo Vargas (1930-45) que o poder público começou a intervir de forma sistemática na área cultural, motivado, em grande parte, por forjar e impor determinada concepção da identidade nacional (BARBALHO, 1998).

²⁸ Por política cultural entendemos o conflito de idéias, instituições e poderes na produção, circulação e fruição de bens simbólicos. Ver Mcguigan (1996).

Para além das ações e promoções oficiais, ao nos determos sobre as propostas dos comunistas e trotskistas, podemos compor de forma mais complexa o campo político-cultural brasileiro neste momento fundamental de sua história republicana.

3.2 - A Cultura do Realismo Socialista

Os comunistas brasileiros, desde os momentos iniciais de sua organização partidária, sempre se preocuparam em constituir e manter, na medida do possível, um conjunto de instituições que possibilitasse sua inserção no debate político-cultural do país. Como situa Rubim (1995, p. 22), mesmo marcado por uma atuação clandestina em grande parte de sua história, o PCB estruturou “uma rede de aparatos culturais que, destinada a seus militantes e/ou a um público mais amplo, realizou parte significativa de sua intervenção político/ideológica na sociedade brasileira”.

O aparato político-cultural dos comunistas era uma exigência que se impunha tanto para se contrapor à cultura burguesa, quanto para demarcar terreno com as idéias do movimento anarquista, hegemônico no meio operário brasileiro até então. O intuito era propagar o ideário marxista e formar quadros para o movimento.

Esta rede era composta por jornais, revistas, editoras, clubes de gravura e cine-clubes espalhados por todo o país, ainda que com maior concentração no eixo Rio-São Paulo, e atuou ao longo de toda a existência do PCB.

Envolvidos com estas instituições encontramos acadêmicos, jornalistas, críticos de arte, cineastas, poetas, romancistas, artistas plásticos, músicos etc., filiados ou simpatizantes do PCB. Muitos destes intelectuais e artistas atuaram fora do limite partidário, difundindo o ideário da cultura comunista nas instituições públicas, em especial nas universidades e nas empresas privadas, com destaque para aquelas que atuavam nos vários ramos da indústria cultural, inclusive na televisão.

Importa lembrar que o Partido Comunista, em sua criação, contou com a participação de intelectuais, ao lado de lideranças trabalhadoras, que formataram o perfil inicial do partido. Entre os intelectuais fundadores, destacam-se Otávio

Brandão, considerado o primeiro pensador a fazer uma análise marxista da realidade brasileira com seu livro “Agrarismo e industrialismo”, lançado em 1926, e Astrojildo Pereira, que, nos anos 1910, teve uma atuação importante no movimento anarquista, escrevendo com frequência na imprensa operária e nos anos 1950 publicou um livro então tido como referencial sobre Machado de Assis²⁹.

Estes intelectuais marcaram a atuação do PCB, pelo menos até o processo de proletarização (também conhecido como bolchevização ou obreirismo), processo orientado pela III Internacional Comunista controlada pelo stalinismo. A partir de 1929, a proletarização resultou na expulsão ou isolamento de vários dirigentes históricos. A prática do partido baseou-se na autocritica dos erros cometidos por uma linha de atuação pequeno-burguesa, segundo a terminologia da época, e na renovação de seu Comitê Central com a indicação de operários para os lugares ocupados por intelectuais. Ocorreu, ainda, um patrulhamento ideológico sobre os filiados para que todos se enquadrassem às novas orientações partidárias.

No campo artístico, estas orientações propunham a submissão da forma artística ao seu conteúdo revolucionário. Tal perspectiva estética ficou conhecida como “realismo socialista” e tornou-se a linha orientadora da política cultural dos partidos comunistas em 1934. Naquele ano, realizou-se na URSS o I Congresso dos Escritores Soviéticos, quando Zdanov, o secretário para questões artísticas do regime soviético, com o escritor Máximo Gorki lançaram as bases teóricas do realismo socialista, também conhecido como *zdanovismo*.

Sua teoria estética se contrapunha ao pensamento de Voronski e Pereverzev que, nos anos vinte, defenderam a independência artística frente às exigências partidárias e o direito dos criadores de recorrerem ao “subconsciente” – propostas político-culturais apoiadas pelos artistas das várias vanguardas russas atuantes no início do século XX. Tornando-se a orientação estética hegemônica, o realismo socialista semeou e fortaleceu o preconceito com as inovações e os experimentos nas artes, em especial aquelas que se aproximavam do abstracionismo.

²⁹ Astrojildo Pereira depois rompeu com o PCB e propôs uma outra vertente de política cultural no interior do pensamento comunista brasileiro afastada dos parâmetros do realismo socialista, sem, contudo conseguir livrar-se radicalmente de suas influências. Ver Feijó (2001).

Como situa Feijó (1983), o realismo socialista possuía três pontos principais:

- a) o otimismo revolucionário e a crença inabalável na vitória do proletariado;
- b) o herói positivo, personificado principalmente pelo operário militante;
- c) o romantismo revolucionário.

Um outro elemento a ser agregado era o nacionalismo, resultado da orientação stalinista de “socialismo em um só país” (a URSS) e apoio às revoluções burguesas nacionais.

Amparados por estes princípios, os censores comunistas passaram a classificar as obras de arte: as que não se enquadrassem nesse modelo eram consideradas manifestações artísticas burguesas e decadentes.

No ano em que Zdanov lançou as bases do realismo socialista, Benjamin pronunciou a conferência “O autor como produtor” no Instituto para o Estudo do Fascismo. A questão colocada era a cobrança de o escritor progressista orientar suas atividades em função das exigências da luta de classes. Em outras palavras, era exigido do artista que seguisse a tendência política correta.

Benjamin (1987, p. 121) aproveitou a ocasião para posicionar-se radicalmente contra essa concepção (cujo horizonte teórico e político-cultural era o mesmo do realismo socialista). Para o pensador alemão, “uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também do ponto de vista literário” e “é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra”.

No entanto, entre a posição defendida por Zdanov, com o respaldo institucional da URSS, e a conferência de um marxista herético e heterodoxo, como Walter Benjamin, podemos imaginar facilmente qual a opção do movimento comunista na época.

No Brasil podemos acompanhar a atuação da censura e o enquadramento estético ativados pelo PCB através dos casos emblemáticos de Patrícia Galvão e Rachel de Queiroz.

Patrícia Galvão, a Pagu, para escrever seu romance “Parque Industrial”, publicado em 1932, se tornou uma operária e foi vivenciar literalmente a proletarização proposta pelos comunistas³⁰.

Em seu romance, Pagu narra as desventuras de Alfredo, um intelectual engajado, e sua companheira Otávia, uma autêntica proletária. Alfredo, “cheio de resquícios burgueses”, a certa altura é denunciado como trotskista e traidor. Otávia não se deixa levar pelo amor e afirma, realista e impiedosa: “Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio” (GALVÃO apud RUBIM, 1995, p. 65).

Se Pagu é um exemplo de enquadramento ao realismo socialista, a escritora Rachel de Queiroz sofreu a censura do PCB à sua obra “João Miguel”. Este romance foi qualificado pelos censores comunistas como um desvio pequeno-burguês e o partido exigiu que a escritora fizesse mudanças na narrativa e em vários personagens. Rachel não só se negou a fazer as modificações, como publicou o romance tal como se encontrava no original, o que resultou em sua expulsão do partido em 1930. Seis anos depois publicou “Caminhos de Pedra”, onde fez duras críticas ao processo de proletarização.

Por esse caminho podemos entender a observação de Moraes (1994) quando afirma que, para os comunistas, o marco da literatura brasileira não foi o Modernismo, tornado público com a Semana de Arte Moderna em 1922, mas a chamada “literatura de trinta”, formada basicamente por escritores nordestinos de vertente realista e temática social, alguns deles filiados ao PCB e defensores do “realismo socialista”, como o exemplo paradigmático de Jorge Amado.

3.3 - O Surrealismo e o Trotskismo

Em 1930, a hegemonia que o PCB alcançou no movimento operário brasileiro, após o desbaratamento das tendências anarquistas, foi posta em

³⁰ Posteriormente, Pagu rompeu com o PCB e se aproximou, nos anos 40, dos trotskistas e do Surrealismo. Em 1945, escreveu na Vanguarda Socialista o artigo “Em defesa da pesquisa”, em que advogava o direito à pesquisa estética.

xeque com a criação do primeiro núcleo trotskista do país, o Grupo Comunista Lenine (GCL). Entre as principais lideranças deste grupo, também conhecido como Oposição de Esquerda ou IV Internacional (como contraposição à III Internacional dominada por Stalin), encontravam-se Lívio Xavier e Mário Pedrosa.

Ambos eram filiados ao PCB, mas acompanhavam com interesse, por meio da revista *Clarté* e do jornal *L'Humanité*, órgão do Partido Comunista Francês, as divergências entre Stalin e Trotski, que resultaram na expulsão deste em 1927. Naquele mesmo ano, Mário Pedrosa foi designado pelo PCB para estudar na Escola Leninista em Moscou. A caminho da URSS, Pedrosa adoeceu e teve que ficar na Alemanha em tratamento. Lá entrou em contato com os opositoristas (como eram conhecidos os trotskistas) de várias partes da Europa e acabou aderindo às suas idéias.

Da Alemanha, Pedrosa se correspondia com Lívio Xavier e divulgava o ideário opositorista. Além de Xavier, as notícias de Pedrosa encontraram boa receptividade em alguns militantes comunistas decepcionados com a política de proletarização e o patrulhamento ideológico do PCB. Entre eles, podemos citar Rodolpho Coutinho e João da Costa Pimenta.

Em 1928, Lívio Xavier e outros companheiros escreveram um documento em que criticavam a falta de democracia interna do PCB e acabaram sendo expulsos do partido. A opção destes militantes, junto com Mário Pedrosa de volta ao Brasil, foi a de compor com o ideário da Oposição de Esquerda fundando, como foi dito, o GCL e o seu jornal *A Luta de Classes* em 1930.

No ano seguinte, o GCL foi extinto para dar lugar à Liga Comunista (Oposição Leninista do PCB). A Liga continuou publicando *A Luta de Classes*, além de criar o *Boletim da Oposição*, objetivando divulgar as idéias e as ações dos opositoristas no Brasil e no exterior. Também em 1931, Xavier e Pedrosa publicaram “Esboço de uma análise de evolução econômica e social do Brasil”, considerado por alguns analistas como um trabalho bem mais consistente de reflexão marxista sobre a realidade brasileira do que os feitos até então.

É inegável que os trotskistas alcançaram uma penetração bem menor do que o PCB, tanto no meio político, quanto no cultural, o que não significa desprezar as propostas que os opositoristas de esquerda trouxeram para o

debate intelectual brasileiro. Centremos nossa atenção nos dois principais expoentes intelectuais do grupo: Lívio Xavier e Mário Pedrosa.

Xavier foi colaborador por muitos anos do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em que escrevia críticas comentando, entre outras, as obras de autores ligados à vanguarda Modernista, desprezados, de um modo geral, pelas organizações culturais do PCB. Dentro do espírito internacionalista da revolução permanente defendida por Trotski, Xavier escreveu *Tempestade sobre a Ásia*, publicado em 1934, em que discutiu as questões da revolução comunista nos países asiáticos. Foi ainda o tradutor oficial de Trotski, por deliberação direta deste, e traduziu também obras de pensadores importantes do pensamento ocidental, tais como Hegel, Espinosa e Maquiavel, autores que, por não serem marxistas, dificilmente seria incentivado a traduzir se permanecesse no partido comunista.

Pedrosa, principal liderança deste início do trotskismo no Brasil, participou ativamente da imprensa de esquerda escrevendo análises de conjuntura política e econômica e críticas de arte, área na qual se tornou, depois, uma referência nacional. Foi ainda representante da América Latina na conferência que deu origem em 1938 à IV Internacional.

A esta intensa atividade intelectual e política de Xavier e Pedrosa, somam-se as de outros militantes como Salvador Pintaúde, proprietário da Editora Unitas, responsável pela publicação de obras de Trotski, Marx, Lênin, Engels, Rosa Luxemburgo, numa época em que era bastante escassa a bibliografia marxista traduzida para o português.

Deste modo, como situa José Castilho Marques Neto, privilegiando a batalha de idéias, ou em outras palavras, a política cultural, como elemento fundamental da luta política, “os trotskistas tiveram desde o início um papel preponderante, traçando uma trajetória intelectual significativa que deixou marcas na história do PCB e uma produção importante no campo da literatura marxista” (MARQUES NETO, 1993, p. 28).

A importância dos trotskistas não se restringiu ao aprofundamento das discussões em torno de uma cultura política marxista no Brasil, mas também em relação a proposições político-culturais.

De um lado, os opositoristas elegeram o realismo socialista como o inimigo a ser atacado no campo cultural. Segundo Edmundo Muniz, os opositoristas de esquerda combatiam esta orientação estética pelo seu mecanicismo e por seu culto à personalidade de Stalin, “criando uma literatura e uma arte insuportáveis, porque rotineiras e falsas” (MUNIZ, 1985, p. 130).

Por outro lado, Lívio e Mário foram uns dos principais divulgadores no país do Surrealismo, o que apontava para uma alternativa estética àquela imposta pelo PCB.

O contato com esta corrente da vanguarda européia se deu em meados dos anos vinte, por intermédio das publicações francesas lidas por ambos, na mesma época em que começaram a acompanhar as opiniões de Trotski³¹.

Em carta datada de princípios de 1926, Mário Pedrosa escreveu para Lívio Xavier comentando o recebimento de *Légitime défense*. Tratava-se de um texto do escritor André Breton, em que este defendia a opinião de que não devia, junto com seus companheiros surrealistas, abandonar o movimento, como condição para ingressar no Partido Comunista Francês. Em outra carta do mesmo ano, Pedrosa comentou que, por intermédio de um amigo a caminho de Paris, iria fazer a assinatura da “Revista Surrealista” e de “Clarté”.

Quando esteve na Europa, Pedrosa entrou em contato pessoalmente com os escritores surrealistas André Breton, Louis Aragon e Benjamin Pèret, sendo que este último acabou vindo para o Brasil e militou na Liga Comunista³².

³¹ Lívio e Mário começaram a acompanhar o movimento surrealista logo após a sua eclosão na França em 1924 e se anteciparam à recepção desta vanguarda em vários países da América Latina. Ver Martins (1998).

³² ligação dos trotskistas brasileiros com o Surrealismo se deu de forma autônoma, em uma confluência de idéias que prescindiu do encontro de Trotski, exilado no México, com o escritor André Breton, um dos líderes surrealistas. A carta de Pedrosa para Lívio comentando seu contato com os surrealistas em Paris data de 1928. A conversa de Trotski com Breton, da qual resultou o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, só ocorreu dez anos depois, em julho de 1938 - publicado em 1946 no Brasil na revista Vanguarda Socialista, dirigida por Mário Pedrosa. Alguns anos depois do encontro entre trotskismo e surrealismo, foi a vez dos anarquistas e dos surrealistas se aproximarem. O primeiro documento deste encontro foi o manifesto “Surrealismo e Anarquismo: Declaração prévia”, publicado em outubro de 1951 no jornal *Le Libertaire* da Federação Anarquista Francesa. A partir de então, os surrealistas passaram a colaborar regularmente no jornal, até a ruptura ocorrida um pouco mais de um ano depois. Mesmo assim, os surrealistas continuaram com ligações com os anarquistas, publicando em seu jornal, citando-os em seus livros, militando ou participando juntos de eventos políticos e culturais. Ver Facioli (1985) e Coelho (2001).

O que significava essa aproximação dos trotskistas brasileiros com as idéias do Surrealismo francês?

Para esboçar uma resposta a esta questão vale retomar as reflexões de Walter Benjamin. Na citada conferência “O autor como produtor”, Benjamin defendeu que, no surrealismo, a tendência literária e a tendência política progressista se encontravam. Em outro texto, o pensador alemão definiu o Surrealismo como “o último instantâneo da inteligência européia”. Afinal, antes dos surrealistas, esses “videntes e intérpretes de sinais”, “ninguém havia compreendido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformam-se em niilismo revolucionário” (BENJAMIN, 1987, p. 25).

Na sua compreensão, o Surrealismo se contrapunha à moral idealista, base das posições burguesas de esquerda. Foram os surrealistas “os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas”, de modo que, “em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”. De modo que “desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito” (BENJAMIN, 1987, p. 32).

Benjamin (1987, p. 35) encerra seu ensaio com uma afirmação que não deixa espaço para dúvidas sobre o caráter revolucionário desta vanguarda: “No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* (comunista) nos transmite hoje”.

Dessa forma, podemos concluir que uma política de cultura pensada dentro desse universo apontava para a liberdade de pesquisa estética, aliada ao comprometimento com a luta dos setores progressistas, bem como a relação com as vanguardas internacionais.

Uma orientação no caminho inverso ao que era pregado pelo realismo socialista: enquanto este obrigava os artistas a se enquadrarem nos limitados preceitos realistas e socialistas, ou seja, a criarem na lógica da representação, os surrealistas defendiam a liberdade de criação, a busca de outras percepções que não a da razão, a ruptura com toda espécie de conformismo.

Em seu trabalho sobre o “caso” Leibniz, Deleuze (2000) diz dos mundos possíveis como o conjunto das séries de acontecimentos convergentes e prolongáveis; e dos mundos impossíveis como dois mundos possíveis, porém formados por séries divergentes que se bifurcaram em um ponto qualquer.

Pois bem, utilizando-se livremente o aporte deleuziano, podemos pensar que os comunistas e sua política cultural ancorada no realismo socialista e os trotskistas em sua relação com o Surrealismo constituíam mundos impossíveis, séries divergentes.

Acontece que a linha de força do PCB tornou-se hegemônica e abafou a dos opositoristas marcando profundamente a criação cultural no Brasil ao longo do século passado. Resta apenas saber se ela era o melhor dos mundos possíveis.

4. 1 - Entre a Tradição e a Modernidade

Calligaris (1999, p. 18), após situar a descoberta e a colonização das Américas como metáforas do surgimento de uma sub-

4. Estado Autoritário Brasileiro e Cultura Nacional

jetividade moderna, diferencia o projeto colonizador do norte e do sul americano. No norte, instau-

rou-se, de fato, um mundo moderno. Ali, o sujeito “não se define pelo mundo que encontra, mas pelo mundo que ele mesmo faz ou transforma” e “a oportunidade, a potencialidade, enfim o projeto vem fazer parte integral do ser”. Há a passagem de um mundo, possível de se denominar como tradicional e onde o passado determina o presente, para o mundo moderno, no qual “o futuro é a verdade do presente” e o passado é memória e não História.

No sul, a América situa-se no limbo entre a tradição e a modernidade: “Nascida de qualquer forma do gesto inicial do colono americano, mas inibida pelos séculos de paradoxo. É esta uma contradição que o sujeito americano vive cada dia: uma estranha pregnância do passado a dar forma ao presente, com todas as urgências do futuro” (CALLIGARIS, 1999, p. 19). Assim, no norte, criou uma cultura que “considera o futuro como sua verdade”; no sul, uma outra que “padece da continuidade do passado, que é, aliás, chamado a justificar seu presente” (CALLIGARIS alligaris, 1999, p. 21).

A partir das indicações de Calligaris sobre o processo colonizador e sua marca na América do Sul, gostaria de fazer uma leitura da atuação do Estado brasileiro na cultura. Em especial, nos momentos em que esta intervenção foi mais forte: os períodos do governo Vargas e do regime militar. A minha proposta é mostrar como nas relações Estado-cultura no Brasil os vacilos entre tradição e modernidade, entre a pregnância do passado e a urgência do futuro, configuram-se de forma clara e tornam-se um local privilegiado para a observação desta nossa marca identitária.

Aliás, a busca de uma possível identidade nacional foi uma moeda forte na execução das políticas culturais em ambos os regimes. Até porque relacionava-se com outros elementos motivadores destas políticas: neutralizar as visões concorrentes acerca da cultura nacional, atrair intelectuais e artistas através de um “projeto para o Brasil”, melhorar a imagem do governo junto à população etc. (BARBALHO, 1998).

É importante observar não ser mera coincidência o fato de serem períodos de autoritarismo e de estarem preocupados com a “imagem” que o brasileiro deveria possuir sobre ele próprio. Ao contrário de um governo democrático em que as diversas visões e versões estão postas, as ditaduras procuram monopolizar o discurso interpretador da nação, unificando as diferenças e eliminando as contradições.

4.2 - Um Estado Novo, uma Nova Cultura

A “Revolução de 30” foi uma resposta política às diversas transformações pelas quais o Brasil passava em seu processo de “modernização”: industrialização, urbanização, crescimento da classe média, surgimento do proletariado etc. Para tanto, inaugurou um novo formato do Estado brasileiro que se amplia com a criação de diversas instituições, inclusive culturais, espalhadas por todo o país, permitindo maior centralização em torno do poder executivo federal. É emblemático, nesse contexto, que o período inaugurado com o golpe em 1937 denomine-se “Estado Novo”, uma vez que a força do “novo” respalda o processo de criação e intervenção institucional.

Nesse contexto, o governo getulista necessitava de uma nova visão do homem brasileiro. Era de interesse do Estado romper com a leitura dominante

de orientação racista e que denegria o mestiço, qualificando-o de preguiçoso, insolente e pouco capacitado. Qualidades que não correspondiam às exigências impostas pelas transformações que o modelo capitalista brasileiro ansiava.

Por sua vez, os “revolucionários de 30” precisavam manter uma certa continuidade com o passado, com a tradição. A modernidade não podia romper radicalmente com o velho, ela devia ser resultado de uma “modernização conservadora”, como denomina Oliveira (1982).

Surgiu então, o livro “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre que convertia em positividade o que era antes negativo, ou seja, a mestiçagem entre o branco, o índio e o negro. Certamente Gilberto Freyre não escreveu sua obra para atender às necessidades do regime. Mas este se aproveitou da abertura teórica que a “ideologia da mestiçagem” possibilitava, produzindo, com seu respaldo, um discurso contrário à “ineficiência inata” de nosso povo. Inconciliável com o novo momento econômico, essa imagem foi substituída por uma apologia do homem brasileiro trabalhador, qualidade resultante da mistura entre as três raças.

No entanto, a apropriação da obra de Freyre pelo regime de Vargas é, ela própria, um sinal da “modernização conservadora”, da manutenção de elementos tradicionais e modernos no discurso ideológico do governo. Isto porque Freyre era a figura de proa do Movimento Regionalista lançado em Recife, de cunho altamente conservador e tradicionalista, em que, como situa Oliven (1999, p. 73), o “popular e o regional equivalem a tradicional (e bom), ao passo que cosmopolitismo equivale a modernismo (e ruim)”.

A valorização do trabalhador acabou por influenciar a ação do Estado na área cultural, inclusive a de origem popular, que ganha *status* de “cultura nacional”. Assim, o regime de Vargas utilizou-se dos meios de expressão tradicional, como o samba e o carnaval, para, através deles, reproduzir determinada imagem do povo brasileiro propícia aos seus interesses de modernização do capitalismo no país. Manipulando os símbolos populares, o Estado transformava-os em nacionais e, depois, em elementos típicos da nova “brasilidade”.

A transformação do popular em nacional e deste em típico corresponde a um movimento ideológico, denominado por Chaui (1986) de “Mitologia Verde-Amarela”, elaborada e aplicada ao longo da história brasileira. Inicialmente

serviu às classes dominantes agrárias como auto-imagem celebrativa do Ser nacional, cordial e pacífico. Num segundo momento, o “mito” incorporou as classes dominantes urbanas com a idéia do Desenvolvimentismo. Estas duas vertentes se unem para oferecer à sociedade uma “mitologia” onde é conservado o passado “bondoso” e prometido o futuro “grandioso”. A “Mitologia Verde-Amarela” transveste-se em palavras-de-ordem adequadas a cada contexto histórico. No Estado Novo, por exemplo, era “Construir a Nação”, permitindo ao Estado intervir na cultura como elemento dessa construção.

No entanto, para viabilizar seu projeto cultural, o regime necessitava da participação de intelectuais renomados. Para atraí-los, Getúlio Vargas iniciou um processo que Miceli (1984) denomina de “construção institucional”: espaços dentro do governo para a atuação dos mais variados produtores culturais. Criou-se, então, uma extensa rede institucional articulando os diferentes interesses e as diversas elites intelectuais no aparelho estatal. Essa “organização” resultou em “compromissos” dos novos interesses sem prejuízo dos antigos, das novas forças capitalistas urbanas com as oligarquias rurais e regionais.

Um ponto importante a reforçar as relações Estado-cultura, além da promoção de um “novo homem brasileiro”, era a pretensão estadonovista de criar uma idéia de Nação contraposta ao localismo oligárquico da República Velha. Naqueles anos, a “nação” ainda encontrava-se como um projeto a ser realizado; daí a preocupação de Getúlio Vargas em fomentar o nacionalismo. E o Estado pretendia ser o espaço ideal para concentrar o debate sobre a integração nacional e concretizá-lo.

Na busca de uma sociedade nacional, o regime julgava necessário construir uma “cultura nacional”, tida como principal elemento de unificação do povo brasileiro. Nesse sentido, formando um *habitus* coletivo, a cultura permitia a identificação do indivíduo com símbolos, imagens e mitos nacionais. Ela funcionava como o que Morin (1981, p. 15) denomina de “pontos de apoio imaginários à vida prática” e “pontos de apoio práticos à vida imaginária”: “Assim, a cultura nacional, desde a escola, imerge-nos nas experiências mítico-vividas do passado, ligando-nos por relações de identificação e projeção aos heróis da pátria (...) os quais também se identificam com o grande corpo invisível, mas vivo, que através dos séculos de provações e vitórias assume a figura

materna (a Mãe-Pátria, a quem devemos amor) e paterna (o Estado), a quem devemos obediência”.

Para os intelectuais brasileiros, que assumiram a posição de porta-vozes da questão nacional, o Estado passou a ser o local “natural” de atuação, a junção das figuras “materna” e “paterna”. Por outro lado, o Estado necessitava dos intelectuais para teorizar essa identidade e propagandear o nacionalismo. O chamariz atingiu grandes parcelas da intelectualidade brasileira, inclusive os artistas ligados ao Modernismo, movimento que, como lembra Santiago (1987), estava como um todo bastante marcado por uma visão “restauradora do passado”, tanto na política (nacionalismo), quanto na arte (primitivismo).

A cultura popular, ou o folclore, entra nesse momento de constituição da “cultura brasileira” como força de união entre as diversidades regionais e de classe. Retirada do local onde é elaborada, ocultando assim suas relações sociais de produção, a cultura popular torna-se um elemento unificador. Ela realiza, como mostra Canclini (1983), uma “dupla redução”: da “pluralidade” da cultura popular à unidade da “arte nacional” e dos processos sociais produtores do objeto ao próprio objeto coisificado e jogado no passado.

Enfim, o regime de Getúlio Vargas ao mesmo tempo reprimia, censurava e incentiva a produção cultural. Ou pelo menos determinada produção, ela também autoritária, à medida que se apropriava do monopólio da memória nacional para promover o novo país. Nesse duplo movimento (reprimir e incentivar), reside, segundo Oliven (1984), a complexidade da presença de qualquer Estado autoritário na cultura. Não é exclusiva do Estado Novo. E pode ser observada durante o regime militar pós-64, como veremos agora.

4.3 - Estado Pós-64: Intervenção Planejada na Cultura

Depois do período getulista, um outro momento de nossa história vai observar também a intervenção sistemática do Estado no campo cultural: o regime militar instaurado no país com o golpe de 1964. Referenciais da relação Estado-cultura no Brasil, o Estado Novo e o regime militar possuem semelhanças e continuidades.

Em 1964, a preocupação das elites dirigentes não era “criar uma nação”, mas garantir sua integração. No entanto, mais uma vez, a cultura foi perce-

bida como elemento central na garantia da nacionalidade. Outro diferencial, em relação ao período getulista: a presença, principalmente a partir dos anos 1970, de uma forte e crescente indústria cultural no país.

Estes elementos influenciaram profundamente a forma como o Estado lidou com os intelectuais, que resultou na tentativa de planejamento das intervenções culturais em planos nacionais. O regime militar não apresentava uma ruptura radical com o passado. Nesse sentido, ele deu continuidade a um pensamento anterior sobre a cultura nacional, estabelecido principalmente durante o Estado Novo, mantendo certa tradição conservadora e ligando um momento ao outro.

Se a década de 1930 é reconhecida como marco na instauração de um projeto de capitalismo moderno no Brasil, a partir do golpe de 64 ocorreu a reorganização econômica e política do país. O Brasil entrou, dessa forma, no circuito internacional do capitalismo, não apenas como plano, mas como fato consolidado. O Estado reorganizado passou a operar dentro de uma lógica cada vez mais planejada.

A relação do movimento de 30 com o nacionalismo foi retomada pelo regime militar, só que com outras preocupações: a perspectiva de um mercado de bens simbólicos unificado e de uma nação integrada cultural e politicamente. A “Mitologia Verde-Amarela”, sempre re-trabalhada pelas elites brasileiras de acordo com o contexto, assumiu o lema “Proteger e Integrar a Nação” (CHAUÍ, 1986).

A preocupação com a cultura, por parte do regime, estava inserida naquela busca pelo poder de alcançar o monopólio de interpretação do país, apontada, na época, por Ianni (1978, p. 217-218): “O Estado detém o monopólio da única interpretação que ele próprio considera válida para o conjunto da sociedade. (...) O que não se situa no âmbito da doutrina de ‘segurança e desenvolvimento’ pode ser intolerável ou reprimido (...) Mesmo porque esse Estado precisa alimentar-se da falsa idéia de estabilidade social e política, da perenidade do presente.”

No entanto, o regime militar não pretendia restringir-se a uma ação repressora na cultura. Havia o interesse em atuar na área, como forma de colocá-la sob sua orientação, justamente por perceber a dimensão e a força política da

produção simbólica. Dessa forma, foi criado em 1966 o Conselho Federal de Cultura (CFC). O CFC reunia intelectuais renomados, de perfil conservador e escolhidos entre instituições consagradas como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras. Intelectuais bastante próximos ao poder e que participaram ativamente da criação do Conselho.

Assim, a criação do CFC corresponde à necessidade do regime de elaborar uma determinada visão de cultura mais adequada aos seus interesses. Para Cohn (1984), o Conselho representava as forças de retaguarda do Estado na luta do campo cultural da época. Os intelectuais do CFC optaram por trabalhar dentro de um plano nacional, entendido como a melhor forma de divulgar a “cultura legítima” para todo o país, como aponta a elaboração das “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” em 1973. As “Diretrizes” foram fundamentais no processo que resultou na Política Nacional de Cultura (PNC) dois anos depois.

Quintella (1984) percebe no CFC uma formação com características de um “grupo social”. Um grupo, aponta Quintella, define-se quando seus membros formam uma unidade. Nesse sentido, o principal elemento unificador da instituição era a reverência ao passado, legitimando e explicando a ação presente. Com isso, o Estado buscava a continuidade com as raízes de um pensamento já estabelecido sobre a cultura nacional, principalmente nos anos do Estado Novo. Ou seja, era função desses intelectuais traçar um passado brasileiro propício ao regime militar e transformá-lo em “tradição”.

Não é à toa que o elemento forte do pensamento do CFC será o da mestiçagem, que tinha sido apropriado pelo regime de Getúlio Vargas (ORTIZ, 1985). Se nos anos 1930 a preocupação era com a valorização racial, o tom do CFC era o da pluralidade cultural advinda da miscigenação entre as raças. Como foi dito, existia uma preocupação da ideologia da Segurança Nacional em garantir a unidade do país. Diante da indiscutível variedade regional, a saída foi apontar a mestiçagem como emblema da diversidade na unidade.

Ao lado da miscigenação, aparecia uma outra característica do discurso do CFC: a tradição. Essa característica tinha dois aspectos relacionados. Um, filosófico, apontava para a natureza constituidora do “Ser brasileiro”, o que a levava à miscigenação: tradicional significava diversidade na unidade, pois assim vinha manifestando o povo brasileiro.

O segundo aspecto tinha razões práticas e apontava para a produção material desse “ser nacional”. Tradicional era aquela produção legada pela história, reflexo das mais ancestrais características do país. Preservar essa produção tornava-se uma preocupação constante do Conselho. Foi com a argumentação do tradicional que o CFC respaldou sua ação na área do patrimônio cultural, propondo a recuperação da memória e da identidade brasileiras. O patrimônio revelava-se um objeto ideal a ser preservado por seu caráter aparentemente neutro. Era um patrimônio que, na sua maioria, encontrava-se distante dos “interesses sociais que lhe deram origem”.

Não é à toa que o estudo e a preservação do folclore eram tão enfatizados. Da mesma forma que o folclore foi valorizado na ação cultural estadonovista, os intelectuais tradicionais ligados ao CFC retomaram essa preocupação. A base da continuidade estava no significado que trazia o seu estudo, ou seja, o desapontar para um espírito nacional. A visão do folclore como manifestação do “Ser nacional” era uma presença constante nas ações governamentais de preservação da “memória”, das festas populares, do artesanato etc.

Percebemos, assim, o amplo espaço de atuação do CFC dentro do Ministério da Educação e Cultura. Espaço que se manteve mesmo com a entrada de novos agentes no campo cultural estatal, os técnicos culturais, que vinham resolver o problema da relação entre Estado, cultura e desenvolvimento, entre governo, arte e mercado.

Paralelo ao papel do Estado e em ligação com este, ocorreu o desenvolvimento da indústria cultural, que correspondia à necessidade de um crescente mercado consumidor de bens simbólicos. A partir dos anos 1960, o volume de produtos simbólicos se multiplicou. Ao mesmo tempo, passou por um processo de diferenciação, acompanhando a crescente segmentação do público.

Como aponta Ortiz (1989), durante o regime militar consolidaram as grandes empresas de comunicação de massa e da indústria cultural, empresas marcadas pelo capital estrangeiro, configurando-se numa área quase exclusiva das multinacionais. Temos, assim, os dois grandes investidores na cultura pós-64: o governo e as multinacionais.

Fixar essa dimensão econômica é necessário para compreendermos o outro lado da presença estatal na cultura. Presença que não tinha somente o

sentido estritamente ideológico, mas também interessada no desenvolvimento econômico do país, do qual o mercado de bens simbólicos representava uma fatia considerável e em expansão. No campo da cultura, portanto, o Estado desenvolveu o papel fundamental de organizador e dinamizador.

A presença do Estado na cultura, de certa forma, levou a um conflito com o setor privado. Mas o confronto entre os setores privado e estatal nunca foi às últimas conseqüências, pois o primeiro sabia o quanto o segundo promovia o mercado. Até porque o Estado procurou investir na esfera da cultura popular ou de elite, deixando o setor mais lucrativo da cultura de massas para os empresários.

Ou seja, a atuação do Estado militar na cultura ficou quase que limitada às áreas de mercado restrito e dependentes de uma produção artesanal (música erudita, artes plásticas, teatro etc.). Motivado por uma tendência “conservacionista” ou “patrimonialista”, o Estado assumiu o papel de protetor do acervo histórico e artístico nacional e dos gêneros que só conseguiam sobreviver com o apoio governamental.

Contudo, com uma atuação mesmo que limitada na indústria cultural e participando indiretamente do setor (fornecendo infra-estrutura para os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, por exemplo), o governo precisava de especialistas para atuar neste campo, que fugia à competência dos intelectuais conservadores do CFC. Nesse momento, entraram em cena os técnicos culturais.

Os intelectuais do CFC, por sua formação tradicional, viam com desconfiança o discurso tecnocrático defendido pelo governo e a atenção concedida à indústria cultural. A oposição entre cultura e técnica podia ser percebida no discurso do Conselho que concebia o brasileiro como essencialmente “humanista” e acabava por contrapô-lo à noção de sociedade moderna, voltada para o “tecnicismo”.

Para tentar livrar-se da massificação inerente à técnica, os intelectuais do CFC procuraram diferenciar a personalidade cultural brasileira através da valorização da cultura popular, em detrimento da cultura de massa. De alguma forma, o Estado incorporou elementos desse discurso tradicional quando apon-

tava para uma “humanização da técnica”. Assim, não só legitimava sua política cultural, mas também sua política econômica, vinculada ao humanismo.

Porém, o confronto entre cultura e técnica era sinal de descompasso entre os intelectuais tradicionais e o regime militar. Apesar da afinidade ideológica em torno do conservadorismo, o golpe de 64 não foi apenas um movimento político. Ele propunha profundas mudanças na organização do capitalismo brasileiro, como vimos. O humanismo dos intelectuais do CFC não encontrava muito espaço num Estado preocupado em planejar a economia. Diante do fato, o regime procurou filtrar as idéias desses intelectuais, adotando algumas, como foi o caso da mestiçagem como paradigma da cultura brasileira, e descartando outras.

E no momento de elaborar um plano nacional de cultura, o Estado convocou os técnicos culturais que apresentavam uma ligação mais orgânica com a ideologia do regime. A presença destes intelectuais garantiria para o plano um olhar “econômico” ao lado do olhar “humanista” dos intelectuais do CFC. Dessa forma, tal como ocorrera em outros setores governamentais, constituiu-se um grupo de dirigentes para a atividade cultural que, apesar de incluir alguns intelectuais ligados ao CFC, era formado basicamente por administradores profissionais e seria o principal responsável pelos projetos no setor.

Podemos perceber nesses especialistas ou técnicos culturais a caracterização do que Marilena Chaui denomina de “discurso competente”. Segundo Chaui (1989), o “discurso competente” é aceito como verdadeiro porque perdeu as referências de suas origens. É um discurso instituído, ou seja, indissociável da posição legitimada do enunciante: alguém fala algo a outro alguém em determinado local e circunstância, onde toda essa cadeia é devidamente autorizada por esse poder.

A presença dos técnicos culturais significou justamente a chegada na cultura do processo de racionalização, que implicava numa tecnoburocracia em busca de organizar e sistematizar as ações estatais na área, com vistas ao mercado. Foram os administradores que valorizaram aquelas áreas sempre desprezadas pelo CFC: a distribuição e o consumo. Enquanto os intelectuais tradicionais pensavam uma política de cultura baseada na preservação do patrimônio, os técnicos envolvidos com os órgãos culturais procuraram atuar den-

tro da lógica do mercado. É o que Miceli (1984a) denomina de luta entre a visão “patrimonial” e a “executiva”.

Para os técnicos culturais, era necessário uma política de promoção, produção e distribuição de novos bens culturais, possibilitando o seu consumo. Nesse ponto, a lógica do mercado se unia ao discurso da “democracia”, uma vez que, estabelecido o mercado cultural, colocavam-se à disposição do público vários bens possíveis de serem consumidos. Para o Estado, “democratizar a cultura” passava a significar o consumo de bens culturais.

Assim, dentro do “desenvolvimento” da cultura, o CFC teria uma função normativa de elaborar um pensamento que desse conta da especificidade do “Ser brasileiro”. Aos administradores cabia a função de criar programas de ação cultural legitimados por esse pensamento, porém viáveis dentro da lógica do mercado.

De qualquer modo, a presença dos intelectuais, tradicionais ou técnicos, era o que permitia a ligação entre a “cultura do povo”, em sua essência diversificada, e a “cultura nacional”, que precisava ser unificada, para cumprir seus papéis ideológicos de identidade e integração da nação. Não havia um conflito radical entre os dois tipos de intelectuais e suas atuações. Na realidade, ambos apresentavam propostas, no fundo, partes de um mesmo sistema. Se ocorria, dentro das instituições, um embate entre estes sobre como orientar a política cultural, ao final, todos participavam da “construção simbólica” apropriada aos interesses governamentais, como a elaboração dos planos nacionais de cultura.

Assim, em 1973, foram elaboradas pelo CFC e rapidamente descartadas as “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”. Na parte conceitual, as “Diretrizes” apontavam para um conceito amplo de cultura, resultado de toda criação humana e da qual todos participam (“idéias e ideais partilhados pelos brasileiros”).

Seguindo esta concepção generalista, as “Diretrizes” definiam a cultura brasileira como resultado da miscigenação de várias influências e o sincretismo final como o próprio retrato do “Ser brasileiro”. Eram essas “raízes sociais de um povo” que tornava necessário conservar e promover, pois só assim seria mantida a identidade nacional. Nesse

momento, ocorria a interligação entre política cultural e política de segurança nacional.

Na Política Nacional de Cultura (PNC), lançada em 1975, havia uma continuidade conceitual e temática em relação às “Diretrizes”. Mas, apesar das semelhanças nos fundamentos ideológicos, a PNC somava à visão essencialista do anteprojeto de 1973 uma visão instrumental, o que aponta para a participação dos técnicos culturais. A base do argumento deixou de ser somente as questões de segurança nacional e englobou a necessidade de desenvolvimento cultural.

Conservar (visão essencialista) e desenvolver (visão utilitarista) passaram a ser os dois pólos onde tramitava a política nacional de cultura. Essa dubiedade, segundo a análise de Cohn (1984, p. 92-93), acabou por inviabilizar a PNC:

O tema geral desse documento (...) é bem representativo de uma postura liberal-conservadora às voltas com as exigências contraditórias da espontaneidade e da intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento como meta e da preservação da cultura dos seus efeitos, da difusão dos resultados e da ênfase na participação criativa (...) Na realidade, o texto é construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuado por um órgão estatal.

4.4 - Estado Autoritário Brasileiro e Cultura Nacional: entre a Tradição e a Modernidade

Como podemos observar, a atuação do Estado brasileiro na cultura durante o regime de Vargas e o militar é marcada por uma oscilação entre o passado e o presente, entre o tradicional e o moderno. Na realidade, é um híbrido dessas duas correntes. Como já apontou Canclini (1990), para a América Latina como um todo, a cultura híbrida é a forma com a qual nós entramos e saímos da modernidade constantemente.

Só assim é possível, por exemplo, que o “novo homem brasileiro”, mais apto à modernização econômica do país dos anos 1930, seja elaborado a partir de uma obra que faz apologia de um Brasil tradicional, conservador,

aristocrático. Ou que, sessenta anos depois, o regime militar retome, a partir do CFC, o discurso da miscigenação e da tradição e incorpore o discurso dos técnicos preocupados com a racionalização do mercado e a modernização da cultura. E mais, que necessite de ambos, intelectuais conservadores e técnicos, para viabilizar sua política cultural.

O mais interessante, porque sintomático, é que esta dubiedade, ou melhor, esta hibridação entre a tradição e a modernidade, apareça de forma clara nestas políticas que pretenderam elaborar a definição de uma cultura, de uma identidade nacional, ou seja, do nosso “caráter”, de nossa “essência”.

Creio que este recorte da nossa história, das políticas públicas de cultura dos anos 1930/40 e 1960/70, ajuda a compreender, exemplificando, o último parágrafo do texto de Calligaris (1999, p. 23) com o qual iniciamos este artigo: “Também entende-se que a América Latina esteja se mantendo como Meca da psicanálise. Porque justamente aqui, de alguma forma, paradoxalmente, o sujeito concilia (e nesta conciliação às vezes ele se paralisa) o peso das sofridas reminiscências européias com a exigência americana do projeto”.

5. 1 - Políticas de Cultura no Nordeste Contemporâneo

“Terra e país são tudo o mesmo. Não são, podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra”.

*José Saramago,
A jangada de pedra.*

5. Estado, Mídia e Identidade

Uma região não é uma delimitação natural, baseada em critérios objetivos fornecidos por uma geografia física, nem uma essência cultural definida pela geografia humana. Uma região é, antes, uma construção resultado de interesses – alguns convergentes, outros divergentes – e agentes diversos (sociólogos, geógrafos, etnólogos, economistas, políticos, artistas...) que disputam e/ou tecem alianças entre si para conquistar o poder de divisão de um espaço atribuindo-lhe identidade(s).

Como situa Bourdieu (1989, p. 112), os “critérios objetivos” de definição de uma identidade regional (ou de qualquer outro tipo de identidade) na prática social são objetos de representação, sejam mentais (percepções e apreciações, conhecimentos e reconhecimentos, objetos de investimentos dos interesses e pressupostos dos agentes sociais), sejam objectais (coisas ou ações estratégicas interessadas de manipulação simbólica que objetivam “determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores”).

Importa perceber que o conceito de representação não se refere à “cópia do real” ou à “reprodução do real”, signifi-

cando algo descolado do concreto e próprio à esfera das idéias. Aqui se entendem as representações como partes integrantes do real, como seu instituinte. As representações fazem ver e crer, conhecer e reconhecer, e na luta em torno delas, da capacidade de elaborá-las e impô-las ao coletivo, está em jogo a capacidade de impor um sentido consensual ao grupo, seu sentimento de unidade e de identidade.

Percebendo a região como construção, Albuquerque Júnior (1999) escreveu um belo livro sobre a invenção do Nordeste. Seu estudo fez uma arqueologia, no sentido foucaultiano, das práticas discursivas e não-discursivas (que podemos aproximar das representações mentais e objectais de Bourdieu) que, a partir dos anos 10 do século passado, deram lugar, paulatinamente, a uma visibilidade e uma dizibilidade nordestinas. Uma vez que, até então, o Brasil dividia-se entre Norte e Sul. Como se vê, o Nordeste é uma criação recente, uma tradição inventada há pouco.

5.2 - As Indústrias Culturais e a Invenção do Nordeste

Na emergência do discurso regionalista, entendido como dispositivo de poder, que desde a primeira década do século XX vai instaurando a imagem do Nordeste, Albuquerque Júnior (1999) destaca o discurso acadêmico-científico, o artístico e o midiático. Mas podemos dizer que os dois primeiros devem grande parte de sua efetividade ao desenvolvimento, a partir dos anos 1930, de diversas indústrias culturais no país.

Como separar a força das idéias do sociólogo Gilberto Freyre, para tomar um exemplo de discurso científico, da estruturação de uma indústria editorial, bem como da divulgação e diluição de suas teses nos jornais e revistas, nos documentários cinematográficos e nos programas radiofônicos? O mesmo acontece com os escritores de um modo geral. Em relação aos músicos, como pensar seu sucesso não só regional, mas nacional, sem a indústria fonográfica, os programas de auditório das rádios, os filmes musicais? Isso sem falar na televisão, a partir da década de 1950. Mas não vamos colocar o carro na frente dos bois...

Em relação ao discurso midiático, é interessante perceber como ele ajuda a fixar a idéia de Nordeste não só a partir das representações de si, mas

também, e até principalmente, daquelas produzidas pelo Outro, no caso, a imprensa sulista, em especial a paulista. Aqui, o sinal da relação da identidade e da diferença entre o Eu e o Outro, em que o primeiro costuma ter mais poder, encontra-se invertido. Se a identidade não existe sem a alteridade, pois uma determina a outra e vice-versa, nesta relação de força, o peso das representações elaboradas no Sul são tão mais fortes que acabam sendo incorporadas pelos discursos que pleiteiam a nordestinidade.

As imagens discursivas sobre o Nordeste, postas em ação pela imprensa paulista nas primeiras décadas do século XX, em especial pelo jornal “O Estado de São Paulo”, qualificam a região como atrasada, rural, bárbara, assolada permanentemente pela seca, servil, ignorante. Em contraposição, o Sul do país (da Bahia ao Rio Grande do Sul) é a terra da abundância, do progresso, de uma geografia humana e física generosa.

Tomemos como exemplos desta cobertura da imprensa sulista sobre o que hoje se configura como região Nordeste as matérias sobre a seca de 1877 no Ceará, sobre o movimento de Canudos na Bahia e o fenômeno religioso em torno do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte.

A cobertura da imprensa sobre a seca de 1877-79, considerada a pior do século, deu uma visibilidade ao fenômeno nunca alcançada anteriormente. Por exemplo, o jornal carioca “Gazeta de Notícias” enviou em 1878 Joaquim Nabuco para cobrir a seca na província do Ceará. De lá, além das matérias para a “Gazeta”, Nabuco enviou fotografias para a revista “O Bezouro” que serviram de base para as ilustrações litográficas de Rafael Bordalo. A idéia era que as fotografias funcionassem como provas verídicas do estado de calamidade no qual se encontrava o Norte do país e sensibilizassem a autoridade imperial para que tomasse providências no sentido de minimizar os sofrimentos daquela população.

Nas matérias sobre Canudos e Padre Cícero, ambas publicadas pelo “O Estado de São Paulo”, a primeira escrita por Euclides da Cunha, a segunda por Lourenço Filho, sobressaem as figuras do místico, do beato, do cangaceiro, do coronel, relacionadas, algumas vezes à pobreza da região causada pelas secas, ou a manifestações de uma natureza violenta e fanática das populações nortistas.

De todo modo, como afirma Albuquerque Júnior (1998, p. 61), essas imagens “impregnam o próprio Nordeste em construção” e, ao mesmo tempo, o Sul, em uma afirmação pela oposição: aquilo era tudo o que os sulistas não deveriam ser. Seu destino era o da civilização, da riqueza, do progresso. Por outro lado, o discurso da seca unificou as decadentes elites nordestinas em torno de reivindicações de investimentos na região por parte do governo federal. Era o início, naqueles anos, da indústria da seca.

Nos anos 1920, o processo de construção discursiva do Nordeste ganhou reforço com o movimento regionalista sediado em Recife e comandado por Gilberto Freyre. Mais uma vez, a mídia, no caso a nordestina, desempenhou um papel fundamental divulgando o movimento. Exemplar foi a participação do “Diário de Pernambuco”, que, em comemoração de seu centenário, publicou “O Livro do Nordeste”, destacando a cultura e a arte da região, vistas sob um olhar tradicionalista e saudoso.

Aliás, como demonstra Albuquerque Júnior (1998), a saudade e a tradição foram os elementos que deram substância ao discurso regionalista, no momento em que os elementos mais dinâmicos do capitalismo se instalavam no Sul do país, em especial em São Paulo. Com uma economia em decadência, restava às elites nordestinas evocar um passado glorioso e inventar uma tradição que resguardasse elementos positivos de identificação. O Nordeste, supostamente, por não estar corrompido pelos valores efêmeros da modernidade, abrigaria aquilo que um dia foi a essência do povo brasileiro. Era a grande cartada para a manutenção de privilégios alcançados ainda em uma sociedade rural, escravocrata e pré-capitalista.

As tradições e a saudade de tempos de ouro passados marcaram, por exemplo, a escrita dos “romancistas de trinta” como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e José Américo de Almeida, cujos livros foram sucesso de público, principalmente entre a classe média urbana interessada em conhecer o exotismo do “Brasil profundo”, a dramaturgia de Ariano Suassuna, que teve várias de suas peças transformadas em filmes e produtos televisivos, e as músicas de Luiz Gonzaga, sucesso da indústria fonográfica nacional nos anos 1940 e 1950.

Mas é possível identificar outra matriz discursiva e unificadora do Nordeste que, baseada nas mesmas figuras tipificadas (o cangaceiro, o coronel, o beato, o crente...), vai inverter os pólos e ver nas relações estabelecidas entre elas não a cordialidade adoçada pela economia do açúcar, mas locais de conflito, onde o cangaceiro e o beato são elevados à categoria de heróis de um povo lutador: o nordestino.

Inversão que encontramos nos romancistas filiados ou simpatizantes do Partido Comunista do Brasil, como Graciliano Ramos e Jorge Amado (que, com seus *best sellers* incorporou a Bahia ao Nordeste, com os sucessos musicais de Dorival Caymmi), nas imagens de denúncia pintadas por Cândido Portinari e nos primeiros filmes de Glauber Rocha (que se contrapunham à visão submissa dos tipos nordestinos presentes nas chanchadas da Atlântida ou nos filmes “sérios” da Vera Cruz, como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto).

Estas foram algumas matrizes discursivas que inventaram e reforçaram determinada visão do Nordeste entre os anos 10 e os anos 60 do século passado. Do conjunto de textos das mais diversas naturezas discutidos no trabalho de Albuquerque Júnior (1998), destaquei aqueles que eram produzidos pelas indústrias culturais e pela mídia, de acordo com suas lógicas específicas.

As questões que se colocam, a partir deste material analisado, são: como se perpetua este Nordeste inventado há tantos anos? É possível identificarmos, nos dias de hoje, continuidades ou rupturas em relação àqueles discursos fundadores? E como elas, continuidades e rupturas, se conformam? Certamente as possibilidades de resposta exigem um volume de pesquisas e análises que transcende em muito os limites deste artigo. Aqui gostaria de fazer um recorte e observar como o Estado interfere nestas relações. Para ser mais preciso, como as políticas culturais do Ceará, de Pernambuco e da Bahia, os três Estados mais ricos e populosos do Nordeste, lidaram com a questão da identidade regional e se relacionaram com as indústrias culturais nos anos 1990.

Albuquerque Júnior (1998) não chegou a tratar diretamente desta máquina discursiva que é o Estado, apesar de reconhecer seu papel privilegiado no espaço de lutas regionais. Lembrando Bourdieu (1996), quando este afirma que o Estado é detentor de um metacapital que reúne capitais simbólico, soci-

al, econômico, político e cultural, ao analisar as políticas de cultura propostas pelos governos estaduais, estaremos observando discursos altamente legitimados e de grande força legitimadora na definição identitária. Creio, dessa forma, que este olhar pode agregar elementos preciosos ao projeto de desconstrução do Nordeste.

5.3 - Bahia: Cultura para Gringo Ver

No momento em que a Bahia foi incorporada ao Nordeste, foram fundamentais as obras literárias de Jorge Amado e as músicas de Dorival Caymmi. Em ambas, temos a afirmação de uma baianidade, que será agregada à nordestinidade, baseada no povo e na cultura do Recôncavo Baiano – marcados por elementos das culturas africanas trazidas pela diáspora negra promovida pelo comércio de escravos.

As marcas africanas na cultura produzida na Bahia, traduzidas em afro-baianidade, bem como o patrimônio histórico e artístico que remete aos tempos áureos da colônia, quando Salvador era a capital do Brasil, tais substratos foram agenciados e privilegiados pelo poder público para afirmar uma identidade baiana na contemporaneidade e uma política cultural correspondente.

Por sua vez, em contraposição às alegorias críticas produzidas pelos artistas baianos vinculados ao Tropicalismo, a condição tropical será tomada como essência da Bahia, onde se agregam elementos naturais (a praia, a vegetação, o clima, a raça) e culturais (a afro-baianidade). Para transitar, sem maiores questionamentos, entre estes dois elementos, o poder público achou mais vantajoso instituir um mesmo órgão para as questões turísticas e as culturais.

A Secretaria de Cultura e Turismo (SCT) foi criada em 1995, com a finalidade expressa de “executar a política governamental destinada a apoiar a cultura e preservar a memória e o patrimônio cultural do Estado e promover o desenvolvimento do turismo e do lazer”. Há, portanto, a opção institucional de trabalhar conjuntamente cultura-memória-turismo/lazer sob a hegemonia do terceiro vetor “vetor dinâmico da economia contemporânea, voltada cada vez mais para o setor de serviço.

O fato de o primeiro secretário, Paulo Gaudenzi, ter vindo da Bahiatour, empresa governamental de turismo, sinaliza a hegemonia dos interesses do setor sobre os demais. Em seu texto, “Bahia – segundo pólo turístico do Brasil”, Gaudenzi defende a Bahia como destino privilegiado do turismo nacional e internacional por oferecer “natureza preservada, cenários exóticos e diversificados, oportunidades de convívio com populações de culturas diferentes, novas experiências e emoções”. A Bahia (sua gente, sua cultura, sua natureza) é apresentada dessa forma como um produto, e dos melhores, no mercado do turismo globalizado.

O tom mercadológico permanece mesmo quando o discurso oficial se refere mais diretamente à cultura. O investimento no setor se justifica por seu retorno econômico. É o que podemos deduzir do “Relatório 1995-1998” produzido pela STC. O texto de abertura do documento intitula-se “Cultura na Bahia. Cultura – também um fator econômico”. Aí, podemos ler que o incentivo governamental à produção e à criação cultural, bem como à preservação do patrimônio, “contribuiu decisivamente para que, hoje, a Bahia seja reconhecida como um dos maiores pólos exportadores de cultura do país”. De modo que a cultura e o turismo são “dois dos mais ativos setores do desenvolvimento econômico e social da Bahia, cujo desempenho tem apresentado excepcionais resultados para o Estado, em termos de imagem e geração de emprego e renda”.

O discurso institucional da SCT transcende os limites do Estado e conforma a visão que os de fora têm sobre os baianos. Em outro artigo de Gaudenzi, “Bahia, paraíso do ócio produtivo”, publicado em “O Estado de São Paulo”, a referência indireta no título ao pensamento do teórico italiano Domenico De Masi se reforça com a citação textual de uma frase sua na qual teria afirmado que “todo mundo deveria passar um dia por semana na Bahia, um dos lugares na Terra que mais se assemelha ao paraíso e onde o ócio criativo é praticado ‘full time’”.

A revista “Rumos” de setembro de 1998 traz uma longa matéria intitulada “Festa Baiana S.A.. Alegria que dá lucro”. O argumento central do texto é mostrar como os baianos, seja por meio da iniciativa privada, seja por meio dos poderes públicos, ou no esforço conjunto entre os dois, transformaram

suas festas tradicionais em grandes oportunidades de negócio. O destaque é o carnaval baiano que movimentou em 1998 US\$ 230 milhões, afora o carnaval fora de época, as Micaretas, exportadas para vários Estados brasileiros.

Essa movimentação acontece porque o carnaval baiano contemporâneo, na avaliação de Miguez (2003, p. 266), “qualifica-se como um megaempreendimento capaz de gerar, transformar e realizar seus múltiplos produtos (...), articulando-se, de forma multifacetada, com a indústria cultural e seus aparatos”. Em outras palavras, porque a festa baiana conjuga aspectos de sua tradição com elementos contemporâneos, ditados por uma economia de serviço, que tem na cultura consumida como lazer um de seus pontos de apoio.

5.4 - Pernambuco: a Cultura Popular e Outras Essências Mais

Um dos discursos inventores do Nordeste foi o produzido pelo escritor Ariano Suassuna. Sua dramaturgia e o Movimento Armorial, que coordenou nos anos 1970, tornaram-se poderosas máquinas discursivas e de subjetivação da nordestinidade. As peças de Suassuna, encenadas, lidas, estudadas, televisionadas e filmadas, vêm afirmando a tradição como elemento identitário privilegiado da região.

Esta visão de mundo ampliou-se quando extravasou para a música, as artes cênicas e as artes plásticas, originando uma estética do armorial que buscava resgatar e resguardar as fontes ibéricas da cultura popular nordestina. Naqueles anos, o Movimento Armorial encontrou um espaço nos interesses de integração e segurança nacional e de elaboração de uma identidade brasileira promovida pelo regime militar. O que lhe valeu apoio por parte do Governo Federal.

Pois bem, esta imagem do Nordeste ibero-barroco traçada, divulgada e valorizada por Suassuna atravessa os anos, chega à década de 1990 e se institucionaliza como política pública com a nomeação do escritor ao cargo de secretário de Cultura de Pernambuco (1995-98). Se Albuquerque Júnior (1998) falava de regimes discursivos dispersos que aos poucos iam conformando as subjetividades com determinada identidade nordestina, agora este importante

dispositivo discursivo (o pensamento de Suassuna) se oficializa e incorpora o metacapital estatal, potencializando sua linha de força.

Ficaram bastante conhecidas as declarações de Suassuna à imprensa regional e nacional desqualificando os produtos da indústria cultural, identificada por ele ao imperialismo americano. Ou defendendo uma suposta cultura brasileira, com destaque para a popular, dos efeitos da cultura massífica. Nestas falas, o escritor reprovava movimentos artísticos fundamentais como a Bossa Nova, por ser influenciada pelo jazz, o Tropicalismo, por importar a contracultura norte-americana, e o Mangubeat, por fundir o maracatu ao rock.

Em entrevista à revista “Continente Multicultural”, Suassuna qualifica a cultura dos meios de comunicação de massa como cultura do “gosto médio”. Na sua opinião, “antes o mau gosto de Balzac ou de Shakespeare do que esse gosto médio. Inclusive, às vezes, nem no gosto médio fica. Ficar no gosto médio já é ruim, mas, às vezes, resvala até para o mau gosto, dessa vez sem gênio”.

Em artigo publicado no jornal “Folha de São Paulo” em junho de 2000, intitulado “Mocinha”, Suassuna recorda de sua posse na Academia Brasileira de Letras, quando quis estar o mais próximo possível dos “rituais de festa do nosso povo”. Para tanto mandou confeccionar seu uniforme de acadêmico com uma costureira popular e sua espada e colar com um artesão. Artistas populares animaram a festa em comemoração à sua posse ocorrida no Palácio Campo das Princesas, sede do Governo Estadual de Pernambuco.

Com toda esta movimentação, Suassuna procurava “mostrar, do modo canhestro, simbólico e precário que me é possível, que, apesar de nascido e criado no Brasil oficial, procuro sempre não esquecer que existe o Brasil real e é a seu lado que me alinho em todas as circunstâncias da minha vida”. Este Brasil real seria simbolizado por dois personagens: Chico Ambrósio, “cabreiro do sertão da Paraíba”, e a violeira Mocinha de Passira. O que o escritor desejava era que o país olhasse para essas figuras emblemáticas “para seguir e aprofundar (no campo social, político e econômico) o caminho indicado por Antônio Conselheiro – aquele socialismo-de-pobre que, para nós, foi uma picada aberta em direção ao sol de Deus”.

Não é de estranhar, portanto, que quando secretário da Cultura, Suassuna defendesse nos jornais que, dispendo de um orçamento reduzido, não patrocinaria artistas ligados à arte massificada, pois estes deveriam organizar-se com o mercado. Sua prioridade seria a cultura popular, ligada ao povo, e ameaçada de extinção pela indústria cultural e de entretenimento.

Instigado por esses posicionamentos do secretário de Cultura, Zaidan Filho (2001, p. 21-24) questiona as implicações de tal visão de mundo e aponta dois de seus elementos.

Primeiro, a cultura popular contemplada no discurso de Suassuna não seria necessariamente aquela produzida pelo povo, mas uma reelaboração erudita dos traços tipificados do nordestino por um “mandarinato cultural”, administrador de um “latifúndio simbólico”, e encarregado de definir a “alma do povo”, trazendo para fins do século XX o ideal romântico dos Novecentos.

Segundo, tal política cultural baseava-se em práticas paternalistas e populistas, preocupadas em “proteger”, “assistir” e “auxiliar” a cultura popular. Na avaliação de Zaidan Filho (2001), essa percepção ingênua e messiânica não permitia o exercício da crítica e da autonomia, pois resvalava para a tutela da elite sobre os saberes e fazeres das classes populares.

5.5 - Ceará: o Não-lugar Ideal para a Cultura Mundializada

No “Plano de Desenvolvimento Cultural (1995-1996)” apresentado pela Secretaria de Cultura do Ceará (Secult) e que serviu de base de suas ações até o final da década, podemos encontrar a defesa do papel estratégico da cultura nas sociedades contemporâneas como:

- a) elemento indispensável na formação de indivíduos mais adequados à organização pós-industrial da economia;
- b) parte integrante da geração de riqueza ao se destacar no setor de serviços.

A análise de conjuntura do Plano partia do pressuposto de que o mundo estava entrando em uma outra etapa da revolução industrial, a revolução da

informação. Havia uma migração da “economia baseada nos braços para uma economia baseada no cérebro”. Neste contexto, o elemento mais importante da produção tornava-se o capital intelectual ou cultural, pois, na sociedade da informação, “a força da cultura incide decisivamente sobre os fundamentos da organização econômica”.

Assim, “a vantagem comparativa criada pela natureza (dotação de recursos naturais) ou pela história (dotações de capital) foi substituída definitivamente” pela “capacidade competitiva em pesquisa, de infra-estrutura pública e, principalmente, de capacitação de recursos humanos”. Em uma sociedade diversificada “a economia supersimbólica serve a uma sociedade desmassificada”. E a máquina de produção supersimbólica necessitava de pessoas com “um ritmo mais rápido de mudanças” que pudessem dar conta das transformações incessantes dos estilos de vida, das tecnologias, dos meios de comunicação.

O Plano defendia que o Brasil, para sobreviver, deveria conquistar seu papel neste jogo mundial “ tarefa a ser assumida por todos, inclusive pelos governos estaduais. Fazia-se necessário que o poder público estadual elaborasse políticas que preparassem seus “exércitos de mão-de-obra” para enfrentar a nova realidade.

Como se traduzia esta análise especificamente em relação ao Ceará? Para responder satisfatoriamente estas questões, as políticas públicas passariam necessariamente pelo investimento na indústria e no serviço culturais, incentivando sua demanda e sua oferta. Para o Plano, não havia dúvida de que o objetivo da política cultural cearense devia ser o de “acelerar o deslocamento do trabalho para a indústria cultural, cuja capacidade empregadora é simplesmente inesgotável”.

A proposta do Plano se afina com as matrizes discursivas que podem ser reunidas sob o rótulo geral de “teoria da sociedade da informação”. Diante desse contexto informacional, a Secult avaliava que o Ceará, Estado de colonização recente e de pouca tradição, se comparado a Estados como Pernambuco e Bahia, colocava-se em uma posição privilegiada. Pois, não carregando o peso de um passado tradicional, o Estado estaria mais apto a adequar-se às novas configurações da economia mundial. O conhecimento exigido pela economia

da informação é profundamente antiburocrático e somente a derrubada de “esquemas aristocráticos de informações culturais cria um salto para frente”.

O então secretário Paulo Linhares procurava contrapor-se aos entraves da identidade nordestina. Uma política cultural para o Nordeste deveria, na sua visão, abranger desde os vestígios da cultura popular até a implantação de uma indústria cultural “capaz de competir com as máquinas de fora e as máquinas de centralização do Sul”. Linhares lembrava a sua formação de publicitário para justificar sua falta de preconceito com a cultura de massa capaz de gerar tanto produtos ruins quanto geniais.

Na avaliação do secretário, o dado técnico da cultura não podia ser evitado. Em artigo publicado no jornal “O Povo”, Linhares defendeu que “pensar o mundo sem aceitar a reprodutibilidade técnica é ficar imaginando um passado que não sei se volta mais”. Além do mais, o Ceará não tem “um passado colonial de glórias para ficarmos falando disso indefinidamente. A gente é muito mais solto, mais livre”.

Em outras palavras, por sua identidade cultural mais recente e flexível, o Ceará se encontraria na dianteira da disputa por um lugar privilegiado dentro do espaço produtivo globalizado. Na avaliação do Plano, a “transformação societária dos estilos de vida (a forte urbanização), os novos modos de trabalho, o consumo de comunicação e lazer conduzem hoje a uma recomposição dos pólos da nossa vida cultural e exigem a reinvenção das políticas públicas no setor”. E estas deveriam concentrar-se na promoção de uma indústria cultural cearense integrada ao circuito da cultura mundializada.

Podemos entender a lógica da política cultural cearense seguindo as indicações de Herscovici (1995), quando observa que, em uma era ditada pela economia da diferenciação, as políticas públicas de cultura, enquanto produtoras de um efeito de imagem, “vendem` a coletividade em relação ao exterior” e a cultura passa a diferenciar os espaços geográficos. Por sua vez, a cultura e o espaço locais não podem fugir de contextos maiores, como o nacional e o mundial, dos quais é dependente.

Como revela Santos (1993), o espaço (poderíamos dizer a produção da cultura contemporânea) se atualiza e se adapta à nova era da globalização. O que

significa incorporar elementos passíveis de transformar um espaço (ou uma cultura) em local de produção e de troca de “alto nível” e, por isso, mundial.

5.6 - Breves Anotações Conclusivas

Se é possível afirmar que a identidade nordestina construída entre os anos 1910 e 1950 permanece muito forte, ainda hoje, nas construções discursivas das indústrias culturais e da mídia, informando e formando subjetividades, não é menos correto dizer que esta construção identitária pautou, de modos diferentes, as políticas culturais contemporâneas implementadas na região.

A partir dos casos exemplares do Ceará, da Bahia e de Pernambuco, podemos observar que as Secretarias de Cultura destes Estados lidaram com e reforçaram aquela versão da nordestinidade gestada há mais de cinquenta anos. Esta invenção identitária é tomada como pressuposto, como dado apriorístico, como natureza revelada e inquestionável.

Independente de se procuraram mantê-la tal e qual, como foi o caso de Pernambuco, se adaptaram-na a novos elementos ditados pelos interesses do turismo, como aconteceu na Bahia, ou se tentaram renegá-la, para afirmar uma não-identidade, como ocorreu no Ceará, o Nordeste, em seus tipos, se apresenta e se solidifica no imaginário nacional como o espaço da tradição. Ou, como diria Hall (2003, p. 259) como essência; como dado fixo; como determinação; como “mera persistência das velhas formas”.

Por outro lado, independente das práticas discursivas e não-discursivas promovidas pelo Estado, os artistas atuantes no Nordeste vão produzindo seus trabalhos na contramão desta rigidez identitária; vão construindo uma rede discursiva em que cada nó relativiza o sentido de nordestinidade. Mesmo sendo tema para outro trabalho, vale lembrar estas linhas de força que fogem do hegemônico e apontam para outras políticas de cultura.

Por meio destas políticas culturais, como identificou Anjos (2000, p. 54), “a cultura regionalista se amolece e se redefine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam”. E no lugar do Nordeste tradicional emergem os nordestes de vários tempos e espaços.

6. 1 - Estado, Cultura e Identidade

6. Políticas de Cultura, Políticas de Identidade

Tradicionalmente, um dos principais elementos motivadores da intervenção pública na área da cultura tem sido a tentativa de criar uma identidade nacional. O Estado procura unificar em torno de determinada construção do que significa “Nação” os diversos segmentos que vivem em seu território. Para atingir este objetivo, elabora políticas culturais universalizantes que valorizam e procuram imprimir em todos os habitantes aqueles referenciais simbólicos e materiais escolhidos por serem os mais adequados ao projeto político hegemônico. Dessa forma, vão sendo inventadas as tradições nacionais, para usar o conhecido mote de Eric Hobsbwan. Ou construídas as comunidades imaginadas, nos termos de Benedict Anderson.

Esse foi um processo pelo qual passaram os países europeus na constituição de suas nacionalidades ao longo de toda a Era Moderna, bem como as antigas colônias da América, de final do século XIX até meados do seguinte, e as ex-colônias asiáticas e africanas após o término da II Guerra Mundial.

Em todos estes momentos históricos, a elaboração do “Ser Nacional” recorre a um dos caminhos possíveis para se pensar a identidade cultural. Este caminho, como descreve Hall em relação à “essência da condição caribenha”, trata a identidade “em termos de uma cultura partilhada, uma espécie de ‘ser verdadeiro e uno’ coletivo, oculto sob os muitos outros ‘seres’ mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com

ancestralidade e história em comum compartilham” (HALL, 1996a, p. 68). Por este viés, a identidade cultural fornece unicidade a um povo, a sua essência, através de referências e sentidos estáveis que pairam intocáveis sobre os conflitos e divisões sociais.

É certo que a construção da Nação ou a busca de uma identidade nacional não é um processo de fácil concretização por parte do Estado, principalmente nos regimes democráticos em que diversas concepções sobre o “ser nacional” estão em confronto e negociando constantemente tal definição.

Nos regimes autoritários, apesar de apartados da sociedade civil, a imposição de uma “Identidade Nacional” não deixa de levar em conta, mesmo que re-definindo-os, certos elementos simbólicos e culturais da população. Como situa Nixon (2000, p. 256), o processo de estabelecimento de uma “autoridade cultural”, tal como a definição de uma identidade nacional, requer que elementos da “cultura subordinada” sejam incorporados nas representações da “cultura legítima”.

Por sua vez, justamente por ser uma elaboração restrita de Nação, os regimes autoritários possuem uma forte política de intervenção na cultura, procurando, o máximo possível, ocupar os espaços de produção cultural e cooptar os intelectuais e artistas para o seu projeto.

Tal contexto é facilmente observado na América Latina, onde a discussão acerca da identidade nacional faz parte da tradição da intelectualidade e as ditaduras pontuam sua história desde que se tornou independente de suas metrópoles. Canclini (1983; 1988) denominou de *estatista* a atuação dos diversos governos latino-americanos (autoritários ou não) na cultura, através da qual o Estado procura sintetizar os valores populares, conciliando os diversos interesses que estes apresentam e/ou arbitrando os seus inevitáveis conflitos.

Na última onda de ditaduras que assolou a América Latina, nos anos 1970 e 1980, a ação estatal na cultura tornou-se ainda mais premente, uma vez que os regimes, além de reunirem a população em torno do projeto nacional, ainda tinham que convencê-la do perigo representado pelos “movimentos comunistas”. Assim foi no Chile (CARRASCO, 1993) e no Brasil (BARBALHO, 1998), por exemplo.

O caso mexicano difere destes e de outros países latino-americanos por ter passado por uma grande revolução social no início do século XX, que resul-

tou, a par das reformas sociais implementadas, em um Estado forte governado até recentemente por um único partido. Este sistema, que já foi tido como “semidemocrático”, vem sendo avaliado desde os anos 1960 pelos cientistas políticos como “semiautoritário” (CAMP, 1988, p. 25). De todo modo, “semidemocrático” ou “semiautoritário”, o caso é que há no México uma sistemática intervenção do Estado na área cultural, promovendo a “cultura mexicana” e empregando intelectuais e artistas nas diversas instituições públicas, desde as universidades até os grandes museus de cultura popular espalhados pelo país.

É importante notar que também a esquerda latino-americana estava envolvida em projetos unificadores da cultura, em especial através de certa leitura do conceito de “nacional-popular” em Gramsci³³. No Brasil, o CPC da UNE, dentro dessa orientação, desenvolveu sua concepção de “cultura popular revolucionária”, tida como a única a ser seguida – o que implica, mesmo que de um lado pretensamente oposto, em uma visão monolítica e fechada da cultura e da identidade brasileira.

No Chile, no período imediatamente posterior ao fim da ditadura, a esquerda continuou a atuar no clima de uma “cultura de resistência”, que operava, entre outras indicações de Richard (1993, p. 41), através da solidariedade do “nosotros”, funcionando como laço de pertencimento, e da mística do “nacional-popular”, elaborando uma “supraidentidad homogénea”.

A busca de uma identidade cultural nos anos 1970 e 1980 transcende, inclusive, a fronteira dos países latino-americanos e ganha dimensão continental. Muito se falou nesses anos de uma possível identidade latino-americana, contando, inclusive, com o apoio e o incentivo da Unesco.

Exemplar deste período é o posicionamento de Herrera (1983, p. 76), que já ocupou o cargo de presidente do Conselho Administrativo do Fundo Internacional de Promoção da Cultura da referida entidade. Em seu texto, Herrera afirma que o “ser latino-americano” tem como traço singular uma “força intrínseca em direção a uma integração cultural permanente”, resultando em “um processo contínuo de fusão dos valores culturais de diferentes origens étnicas”.

³³ Em sua origem, o conceito de “nacional-popular” foi elaborado por Gramsci no contexto histórico de ascensão do Facismo na Itália e como forma de criar uma frente popular contra este. Para uma genealogia do conceito, ver Forgacs (1993). Ver também o conceito na discussão de Hall (1996c) sobre a relevância de Gramsci para os estudos sobre raça e etnicidade.

Interessante observar que não apenas os países subdesenvolvidos da América Latina com seus regimes autoritários ou semiautoritários vivem processos de valoração de identidades nacionais monolíticas. Países do chamado Primeiro Mundo passam por movimentos de reforço de suas identidades nacionais diante do imenso contingente de imigrantes e da falência do Estado de bem-estar social com o fim do período de crescimento do capitalismo e suas sucessivas crises mundiais desde a década de 1970.

Em Portugal, por exemplo, recém-saído de quase 50 anos de ditadura, os governos da Aliança Democrática propunham uma política cultural baseada na identidade nacional e na busca de um “consenso cultural” que, apesar de reconhecer o pluralismo da sociedade, pudesse identificar determinada imagem da nação portuguesa (SANTOS, 1998, p. 70).

Mesmo em países de forte tradição liberal, onde o Estado tem pouca tradição no trato com a cultura, como os Estados Unidos e o Reino Unido, os anos 1980 presenciaram o predomínio de governos conservadores, personificados nas figuras de Reagan e Thatcher, que procuraram promover os “genuínos valores” de suas respectivas Nações, retomando velhos conceitos de etnia e cultura.

Como situam, no caso específico do Reino Unido, Morley e Chen (1996, p. 12), um dos elementos cruciais do projeto conservador, e hegemônico, na Era Thatcher, foi a elaboração de um discurso sobre cultura nacional britânica baseado na re-descoberta e re-valorização dos tempos de ouro do “Império Britânico”. Um discurso que reunia e mobilizava as diferentes classes sociais recorrendo à “britanicidade”.

6.2 - A Irrupção das Identidades: Teorias

Paradoxalmente, é no Primeiro Mundo que, a partir dos anos 1960 e de modo crescente, todo um movimento de valorização das chamadas minorias culturais e étnicas vai tomando forma. Mulheres, jovens, negros, imigrantes, homossexuais, ecologistas, entre outros agrupamentos, irrompem em cena. E questionam a validade e a permanência das Identidades universalizantes e das “grandes narrativas” ou “metanarrativas”, como diria Lyotard, situadas tanto à esquerda, quanto à direita do pensamento tradicional.

Estes “novos” atores e movimentos sociais marcam o que muitos teóricos vêm denominando de pós-modernismo. Ou, em termos mais restritos, de “política de identidade” que, como afirma Woodward (2000, p. 34), busca afirmar a identidade cultural dos grupos marginalizados e oprimidos por meio da mobilização política.

É na Inglaterra, mais especificamente em torno do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), que vêm-se desenvolvendo alguns dos mais consistentes e influentes trabalhos sobre a questão das identidades e suas políticas no mundo contemporâneo. E muito desta reflexão se dá, justamente, no embate com a política nacionalista e conservadora da Era Thatcher, que via como inimigo o Outro (definido em termos raciais, sexuais etc.) que habitava dentro da sociedade inglesa (DURING, 1997, p. 14).

Trabalhar o conceito de identidade dentro da linha dos Estudos Culturais é partir do pressuposto de que a identidade só existe em relação com este Outro, o diferente. Por essa leitura, a identidade e a diferença são marcadas uma pela outra, são interdependentes e produzidas em um mesmo processo, sem que uma venha primeiro que a outra, mas concomitantes.

Ambas, por sua vez, são representadas por meio da linguagem, ou de uma maneira geral, pelos sistemas simbólicos. E, como representação, atuam simbolicamente classificando o mundo e suas relações sociais, bem como determinando as práticas que posicionam os sujeitos. Dessa forma, a representação, enquanto processo cultural, vai estabelecendo identidades tanto subjetivas, quanto coletivas.

Os sentidos assumidos pela identidade e pela diferença através da representação não são fixos. Eles são processuais. Ou, como se verá, “escorregadios”. No lugar de ver a identidade como um fato consumado e representado pelas práticas culturais, Hall (1996a, p. 68) propõe pensá-la “como uma ‘produção’ que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação”. O que põe em xeque as noções de “autoridade” e “autenticidade” tão comuns, diria mesmo que “naturais”, quando se discute identidade cultural.

Para dar conta do sentido sempre inacabado da identidade, alguns teóricos dos Estudos Culturais recorrem ao conceito de *différance* elaborado por

Jacques Derrida. Para Derrida, na leitura de Woodward (2000, p. 28), “o significado é sempre diferido ou adiado; ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento”. Assim, a identidade é um “tornar-se” e aqueles que a reivindicam não se limitam a ser posicionados por ela: “eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum”.

Por conta do indefinido adiamento do significado (da identidade), Derrida acrescenta a idéia de traço, que permite trabalhar a diferença. Silva (2000, p. 79) explica que, seguindo esta idéia, “o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença. Isso significa que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade”. As identidades não são, portanto, fixas, e sim contingentes. E carregam sempre o traço da diferença³⁴.

Se identidade e diferença são dois termos indissociáveis, não implica que os dois possuam o mesmo peso em suas relações. Ao contrário, o “eu” (a identidade) é sempre mais valorizado ou mais forte do que o “outro” (a alteridade). A oposição entre os dois, portanto, baseia-se em um necessário desequilíbrio de poder entre os termos que compõem a equação. Só assim, um pólo pode determinar a regra, colocando o outro como exceção.

Tal situação remete diretamente a outro elemento fundamental do pensamento identitário na linha dos Estudos Culturais: a questão do poder. Como foi dito, a identidade e a diferença resultam de construções simbólicas. Mas não apenas. Elas também são construções sociais e estão sujeitas a relações de poder. Elas atuam em campos sociais hierarquizados, com seus capitais específicos distribuídos desigualmente, para lembrar Bourdieu.

A definição, ou mais ainda, o poder de definir quem é idêntico e diferente, de demarcar os espaços sociais e quem é incluído ou excluído neles, de criar a norma e o desvio, este poder é disputado, por mais que às vezes ele pareça pertencer “naturalmente” a determinados setores. Deter este poder significa acessar com mais facilidade os diversos benefícios sociais, inclusive, e principal-

³⁴ Por ser um processo nunca completo, uma contingência sujeita à *différance*, é que Hall (1998; 2000), em alguns momentos, prefere utilizar o conceito de “identificação”, ao de identidade, para realçar o caráter de articulação provisória entre o Eu e o Outro, entre identidade e diferença.

mente aqueles proporcionados pelos poderes públicos.

Enfim, trabalhar com a identidade por meio dos Estudos Culturais implica em conceituá-la de modo não-essencialista ou construcionista. O que implica, logicamente, em descartar a concepção essencialista que vê na identidade uma base natural ou biológica como a raça ou a etnia, ou uma base histórica onde repousa uma verdade imutável sobre a origem de um determinado grupo identitário.

6.3 - A Irrupção das Identidades: Práticas de uma nova Política Cultural

Um dos diferenciais do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies e dos Estudos Culturais de forma mais ampla é o de não se restringir às teorias e pesquisas acadêmicas e defender uma atuação prática, informada por estas teorias e pesquisas, em um contexto sociopolítico mais amplo, sem descartar a própria universidade. Como situam Jordan e Weedon (2000, p. 166), a tradição que vem desde Williams (1979), um dos fundadores dos Estudos Culturais, é a de que estes são, ou pelo menos deveriam ser, não só uma posição intelectual e uma prática radical dentro da academia, mas, também, nos espaços político-culturais da vida cotidiana³⁵.

Tal posição teórica e prática está em diálogo constante com os grupos envolvidos com as “políticas de identidade” (quando não se confunde com eles). E desse caldo têm surgido novas orientações de políticas culturais³⁶, que poderiam ser representadas pelo que West (1995) denomina de “nova política cultural da diferença”.

As principais características desta orientação de política cultural seriam a quebra da homogeneidade cultural em benefício da multiplicidade e da hetero-

³⁵ O próprio Glenn Jordan esteve envolvido na criação do Butetown History and Arts Centre (BHAC) que procura promover a “democracia cultural” em uma das mais antigas comunidades multi-raciais do Reino Unido. Baseado no trabalho e na responsabilidade coletiva, o BHAC atua tanto no campo da cultura, quanto no do poder, uma vez que ambos não podem ser dissociados. Para uma maior discussão sobre a práxis (no sentido de junção entre teoria e prática) dos Estudos Culturais, ver Hall (1996b).

³⁶ É preciso distinguir entre *policy* e *politics* na língua inglesa. O primeiro termo dá conta da política com P maiúsculo, institucional, partidária, programática. O segundo reúne as políticas feitas no dia-a-dia, as micropolíticas (uma diferenciação que a língua portuguesa não permite). Os Estudos Culturais procuram atuar nas duas esferas, apesar de que a segunda vem sendo mais privilegiada.

geneidade e a rejeição dos valores abstratos e universais em nome do específico, do concreto, do particular. Uma política cultural que historiciza, contextualiza, multiplica, orientada por valores contingentes, variáveis, provisórios, enfim, processuais (WEST, 1995, p. 147)³⁷.

A posição crítica assumida por estas políticas é a da desmistificação, ou na denominação de West (1995, p. 170), da “crítica profética”. Pondo em xeque os conceitos correntes de classe, gênero, raça, sexo, nação etc., e as estruturas de poder que lhes são inerentes, uma crítica desmistificadora possibilita a elaboração de práticas transformadoras:

In the recent past, the dominant cultural identities have been circumscribed by immoral patriarchal, imperial, jingoistic and xenophobic constraints. The political consequences have been principally a public sphere regulated by and for well-to-do White males in the name of freedom and democracy. The new cultural criticism exposes and explodes the exclusions, blindnesses and silences of this past, calling from it radical libertarian and democratic projects that will create a better present and future.

É possível pensar também que esta nova política cultural da diferença tem o poder de abalar o que antes era o centro e a margem da sociedade. Por conta dela, por exemplo, através dos cineastas negros britânicos, a etnicidade, que sempre foi um discurso marginal na Inglaterra, vem-se “des-marginalizando” e os discursos centrados na “legítima autoridade cultural” têm-se tornado cada vez mais “des-centrados” e “des-estabilizados” (JULIEN; MERCER, 1996, p. 451).

A nova política cultural da diferença se contrapõe também às concepções de esquerda que se baseiam apenas nas referências de classe social, homogeneizando, através destas perspectivas, as diversas outras forças que atuam na sociedade. A esquerda tradicional, ao ler o contexto social apenas pela ótica de classe, o “real mundo da política”, perdeu de vista todas as

³⁷ Hall (1996d), por exemplo, expõe como a “política cultural negra” na Inglaterra vivenciou duas fases bem diferentes, não excludentes, de modo que, apesar de uma ter vindo depois da outra, convivem em determinados momentos e espaços. Uma, baseada na busca de uma essência negra, a outra, percebendo a diversidade cultural negra e sua relação com outras categorias como gênero e classe. Mas o que importa ressaltar aqui é justamente a transitoriedade ou a transformação deste tipo de política, sempre pensando dentro de novos contextos.

outras formas de opressão que vigoram nas relações sociais e que vêm exigindo novos discursos e práticas.

Como situa Giroux (2000, p. 137), ao desconsiderar as questões de raça e gênero em sua luta de emancipação social, a esquerda se restringiu a uma política classista. Além disso, “it was precisely because of the subordination and smothering of difference that social groups, in part, organized to articulate their respective goals, histories, and interests outside of the orthodoxy of class politics”.

Diante deste contexto teórico e prático, e fazendo uma articulação com a primeira parte deste trabalho, é difícil pensar que a idéia de uma Identidade Nacional, como uma essência que basta ser resgatada da história de um povo ou descoberta em sua cultura e centralizada/afirmada pelo Estado, alcance ampla legitimidade.

A questão da identidade não deve mais ser pensada e desejada, na contemporaneidade, como “um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma ‘unidade’ imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais” (HALL, 2000, p. 108). Pelo contrário, uma política cultural que trata de questões identitárias tem que dar conta das diferenças e das relações de poder que se estabelecem entre elas e da transitoriedade de todas elas, identidades e diferenças:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.

Uma das alternativas que o Estado tem buscado para trabalhar a inegável fragmentação da identidade e a impossibilidade de afirmar uma unidade nacional é através da discussão sobre o Multiculturalismo. Por Multiculturalismo entenda-se a afirmação do respeito e do direito de existência e de manifestação das diferentes expressões culturais minoritárias de uma dada sociedade³⁸.

³⁸ Para uma discussão sobre o Multiculturalismo, em especial nos EUA, ver Semprini (1999).

Silva (2000, p. 73) observa que, no campo da teoria e da prática pedagógica, por exemplo, as questões do Multiculturalismo são reconhecidas pelas instituições oficiais como legítimas e já ocupam um lugar central. No entanto, a leitura corrente acerca do Multiculturalismo e as práticas daí decorrentes não se coadunam com o pensamento crítico dos Estudos Culturais sobre identidade e diferença. É uma leitura que retira da articulação entre identidade e alteridade a articulação que estas têm com o poder:

Em geral, o chamado ‘multiculturalismo’ apóia-se em um vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença (...) Parece difícil que uma perspectiva que se limita a proclamar a existência da diversidade possa servir de base para uma pedagogia que coloque no seu centro a crítica política da identidade e da diferença. Na perspectiva da diversidade, a diferença e a identidade tendem a ser neutralizadas, cristalizadas, essencializadas. São tomadas como dados ou fatos da vida social diante dos quais se deve tomar posições. Em geral a posição socialmente aceita e recomendada é de respeito e tolerância para com a diversidade e a diferença. Mas será que as questões da identidade e da diferença se esgotam nessa posição liberal?

Esse tom de respeito e diálogo para com o diverso não se restringe às práticas pedagógicas, e está presente, como era de se esperar, nas políticas culturais estatais, em especial nos países onde vigora a ótica liberal³⁹. A própria Unesco, que, nos anos 1970, andava pregando a unidade nacional ou até internacional (como no caso da América Latina, como foi visto), assume a necessidade de reconhecimento das diversidades internas a cada um de seus Estados-membros. O título do relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento chama-se, sugestivamente, “Nossa diversidade criadora”.

Apesar de não usar o termo “multiculturalismo”, o Relatório recorre a um equivalente “pluralismo” “que tem o mesmo princípio, qual seja, um “sentido de tolerância, respeito e satisfação em face da pluralidade de culturas”, tanto

³⁹ A discussão, por exemplo, de Taylor (1994), em seu “A política de reconhecimento”, e dos textos de seus comentadores, tem como ponto central as possibilidades de uma política de reconhecimento das diferenças através de uma convivência baseada na ética em um estado de credo liberal onde vigora a máxima dos direitos universais, em que todos são iguais perante as leis. Ainda sobre a possibilidade de o Liberalismo incorporar as discussões sobre identidade e alteridade, ver, entre outros: Requejo (1999) e Geertz (2001), em especial o artigo “O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século”.

entre os países, quanto internamente a estes (CUÉLLAR, 1997, p. 71). No capítulo em que trata das políticas culturais, o relatório da Unesco recomenda: “Os esforços estatais de incentivo às atividades culturais precisam ser, em primeiro lugar, mais abertos. É necessário que se afastem das noções monolíticas de ‘cultura nacional’ e passem a aceitar a diversidade, tanto étnica quanto de escolhas individuais e de práticas de grupo” (CUÉLLAR, 1997, p. 310).

Como poderia, então, uma política cultural promovida pelo Estado posicionar-se diante desse contexto das novas identidades e diferenças?

É possível que não exista “a” resposta, nem que se possa elaborar um elenco de respostas. Tal como os Estudos Culturais indicam sobre a historicidade, a contingência e o caráter processual da identidade em articulação com a alteridade, a saída é perceber que cada caso requer um olhar próprio, uma análise específica, uma percepção das singularidades.

Como situa Ortiz (1999), o termo “diversidade” reúne em um mesmo saco elementos de naturezas essencialmente diferentes. Não é possível que a dinâmica e a dimensão de um movimento como o dos indígenas na América Latina sejam as mesmas do movimento feminista tal como se desenvolve hoje nos EUA, por exemplo. Contudo, ambos estão agrupados como “luta das minorias por reconhecimento de suas diversidades”.

No entanto, algumas questões não dependem do contexto e estão ou devem estar sempre postas em qualquer elaboração de políticas públicas de cultura.

Adaptando as indagações que Silva (2000) fez para a pedagogia, surgiriam as seguintes questões: quais as implicações políticas para uma política cultural estatal de conceitos como diferença, identidade, diversidade e alteridade? Como se configurariam políticas culturais públicas que estivessem centradas não na diversidade, mas na diferença, concebida como um processo, que não se limitassem a celebrar a identidade e a diferença, mas que buscassem problematizá-las?

A idéia seria, então, problematizar sempre a articulação identidade-alteridade-poder – uma perspectiva produtiva e processual para quem participa do campo cultural e de suas políticas, principalmente aquelas implementadas

pelo poder público. Caso contrário, é aceitar passivamente o retorno à política de eventos como a única possível nesses tempos de fragmentação das identidades. A única que “aberta à comunidade culturalmente ativa em sua imensa variedade pode acompanhar a exigência da diferença que marca os dias atuais”, como argumenta Coelho (1997, p. 306).

7. 1 - Cidadania, Liberdade e Igualdade

É possível falar em cidadania na democracia ateniense ou na república romana, mas tal como a noção chega aos nossos

7. Cidadania, Minorias e Mídia: ou Algumas Questões que as Minorias Propõem ao Liberalismo

dias ela tem como base os movimentos instauradores do Estado moderno. Naquele momento, em oposição aos regimes baseados em hierarquias e valores honoríficos, como as monarquias absolutistas, a burguesia assumiu o poder defendendo o ideário do liberalismo, cujo ponto principal era a apologia da liberdade individual como

um direito natural do homem.

Dois momentos-chaves desse deslocamento: a Revolução Americana de 1776 e, em especial, a Revolução Francesa de 1789, que promulgou uma Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

A importância dos revolucionários franceses está não apenas em terem definido princípios de cidadania, mas por defendê-los como universais. Trata-se, então, de direitos universais. E como tal, o movimento não deveria deter-se nas fronteiras francesas, mas seguir adiante libertando os povos das amarras da tradição e dos privilégios. Diríamos, hoje, que

era uma força de alcance global. De fato, a Revolução Francesa serviu de exemplo para os movimentos de independência na América Latina, bem como inspirou o pensamento socialista, tanto em sua vertente “utópica”, quanto “científica”.

Duas observações, contudo, sobre algum lugar-comum quando se trata do liberalismo. Primeira, não devemos igualar simplesmente um regime liberal com um democrático. Um não é sinônimo nem decorre naturalmente do outro. Se entendermos como tipo-ideal de Estado liberal aquele que intervém o mínimo na vida privada e pública, e como Estado democrático aquele que incorpora todos os indivíduos como cidadãos, independente de fatores distintivos tais como credo, raça ou classe social, é muito possível encontrarmos, ao longo da história, governos liberais que negam parcial ou totalmente a cidadania a determinadas parcelas da sociedade, bem como governos democratas que interferem de forma considerável na vida cotidiana de seus cidadãos.

Para ficarmos na Revolução Francesa, Hobsbawm (1982, p. 77) observa que a Declaração representou, sem dúvida, um manifesto contra as hierarquias feudais. No entanto, a forma de governo representativo defendida “não era necessariamente uma assembléia democraticamente eleita, nem o regime nela implícito pretendia eliminar os reis”. O perfil mais justo do burguês-liberal-revolucionário não seria o de um democrata, mas o de um constitucionalista.

Segunda observação: apesar de o lema “Igualdade, Fraternidade e Liberdade” ter povoado nosso imaginário político, há fortes evidências de que pelo menos dois dos termos são antitéticos, quer dizer, excludentes entre si: liberdade e igualdade. Ou seja, não é possível um Estado que implemente a máxima liberdade e a máxima igualdade ao mesmo tempo. Só seria viável uma ou outra, ou uma mediação das duas. Pois se é concedida a máxima liberdade, acontece de existir o mais forte e o mais fraco e se instaura a desigualdade. Por outro lado, quando se igualam todos, a liberdade da diferença, no mínimo, fica restrita.

Bobbio (1988, p. 9) é um dos autores que apontam esse desencontro entre a liberdade e a igualdade, uma vez que ambas possuem visões distintas sobre o homem e a sociedade. De um lado, o libertarismo individualista, conflitualista e pluralista; de outro, o igualitarismo totalizante, harmônico e monista. Assim, para o liberal, “o fim principal é a expansão da personalidade individual”, mesmo que o mais rico e dotado cresça em detrimento do mais pobre e menos dotado; para

o igualitário, “o fim principal é o desenvolvimento da comunidade em seu conjunto, mesmo ao custo de diminuir a esfera de liberdades dos singulares”.

Voltando à Revolução Francesa, apesar de seu manifesto afirmar no primeiro artigo que todos são iguais perante a lei, ele “também prevê a existência de distinções sociais, ainda que ‘somente no terreno da utilidade comum’” (HOBSBAWM, 1982, p. 77). Estabelece ainda a propriedade privada como um direito natural, sagrado, inalienável e inviolável, o que implica em uma divisão de classes: entre os que possuem e os que não possuem os meios de produção, para falar nos termos da economia política.

7.2 - E Como Ficam as Minorias?

Sem dúvida, os movimentos socialistas e comunistas estabeleceram desde o início combates com o pensamento e a prática liberais. Podemos pensar, por exemplo, na revolução russa de 1917 e a posterior formação do bloco comunista, como a mais radical negação dos princípios do capitalismo liberal. Mas devemos reconhecer, como resultado das pressões dos trabalhadores organizados e de seus intelectuais orgânicos, a revisão que é feita dentro dos limites capitalistas na direção de um Estado de bem-estar social (*welfare state*).

No entanto, a partir dos anos 50 do século passado, e de modo crescente, novos movimentos sociais ocupam espaços importantes e colocam outras questões, ao lado das reivindicações político-econômicas. São as minorias (sexuais, religiosas, étnicas etc.) que implodem o cenário social com suas bandeiras político-culturais, exigindo do Estado não só seguro-desemprego, assistência social e serviços públicos, mas também o reconhecimento de suas diferenças, de suas singularidades, de suas identidades⁴⁰.

⁴⁰ Não pretendo, de forma alguma, desconhecer o papel que o movimento dos trabalhadores continua (e deve continuar) desempenhando no mundo contemporâneo, nem desconheço o quanto as desigualdades socioeconômicas relacionam-se com as discriminações culturais. O intuito aqui é tão-só ressaltar a particularidade destes novos movimentos. Vale também a ressalva de Ortiz (1999) de que, sob o termo “minorias”, encontram-se, na realidade, minorias qualitativamente diferentes e que é preciso perceber estas diferenças – daí porque uso o termo sempre no plural: minorias. Requejo (1999) fornece alguns elementos para operarmos esse processo de diferenciação entre as minorias. Ou, em suas palavras, alguns critérios discriminatórios para percebermos os diferentes movimentos que compõem o pluralismo cultural: temporalidade, territorialidade, objetivos políticos e a demanda ou ausência de representação coletiva e autogoverno.

Estas políticas da diferença exigem novas políticas de cultura⁴¹ e põem em xeque o funcionamento dos Estados, seja qual for a sua orientação política. De fato, a luta das minorias é exemplar desse embate entre igualdade e liberdade e da busca de um equilíbrio entre esses dois valores. De um lado, as minorias necessitam afirmar suas diferenças, e aqui podemos lembrar a repressão dos comunistas aos que não seguiam a norma do partido e/ou do regime. De outro, exigem que o direito de exercer sua singularidade não implique, na prática, em desigualdades (sociais, políticas, econômicas e éticas).

Os movimentos minoritários, portanto, atuam sempre perpassados por esses vetores. Se um ou outro está mais forte depende de cada contexto histórico e social. Recorrendo aos termos de Giddens (2002), poderíamos dizer que tais movimentos reúnem, com frequência, elementos da política emancipatória, em sua luta por minimizar ou eliminar a exploração e a desigualdade, e da política-vida, na busca de afirmar a liberdade de escolha de um estilo de vida⁴².

A questão é: como a máxima “todos são iguais perante a lei” pode responder às necessidades de cidadãos, ou melhor, de comunidades de cidadãos tão diferentes entre si?

O problema aparece também quando se trata da liberdade, uma vez que a sua referência é o indivíduo e não o coletivo. Habermas (1998, p. 125) afirma que, em última instância, as constituições modernas tratam da proteção das pessoas individuais, e pergunta: “Poderá uma teoria dos direitos, que é construída tão individualisticamente, lidar adequadamente com as lutas pelo reconhecimento nas quais é a articulação e a asserção de identidades coletivas que parece estar em jogo?”

A idéia de unicidade do indivíduo-cidadão está na base da argumentação do liberalismo. Taylor (1998) situa que a percepção de uma “identidade individualizada”, que corresponde ao “ideal de autenticidade” do indivíduo, vem da noção cara aos Iluministas de que os seres humanos são dotados de um sentido moral, portanto, capazes de distinguir, mesmo intuitivamente, o

⁴¹ Cultura entendida aqui em seu sentido antropológico de organização simbólica da vida que se exprime tanto em bens materiais, tangíveis, quanto imateriais, intangíveis. Para uma maior discussão sobre as políticas de cultura e as políticas da diferença, ver Barbalho (2001; 2002a; 2003a; 2003b).

⁴² A esse respeito, ver Barbalho (2002b)

bem e o mal. E esta capacidade é uma das linhas de força do pensamento liberal e de sua “política de dignidade” ou “política de respeito igual” (todos os homens são dignos e devem ser tratados como iguais pela lei).

O problema está em reconhecer o valor das diferentes culturas, que remete sempre a um conjunto de pessoas, a uma comunidade. Aí não estaríamos mais na esfera da “identidade individualizada”.

No entanto, explica Taylor (1998, p. 52-54), uma das características da condição humana é o seu caráter dialógico, o que implica dizer que o estabelecimento de uma identidade individual só se dá no contato e na negociação com outras identidades. Portanto, um processo que se dá nos marcos de uma ou várias comunidades (poderíamos dizer culturas). Habermas (1998, p. 131), por sua vez, lembra que as identidades são concebidas intersubjetivamente e que a individualidade se dá através de um processo de socialização.

Podemos concluir que os regimes liberais (e democratas – vamos partir desse pressuposto) não podem considerar este conceito de “cidadania individual” como universal, pois os cidadãos são indivíduos únicos e, ao mesmo tempo, portadores de culturas diferentes. Por outro lado, como vimos, a força progressista da sociedade liberal em relação à sociedade hierárquica estava em sua defesa dos bens primários e universais a todos os seres humanos, como a liberdade.

Ora, se um cidadão necessita de sua cultura, de onde retira suas referências para o convívio social, para viver com dignidade, é porque ela é um bem primário. Então, o reconhecimento e a manutenção deste ambiente cultural, ao lado da liberdade individual, não deveriam ser da responsabilidade do Estado?

Como podemos observar, a luta pelo reconhecimento de nossas identidades tem dois níveis. Um de esfera privada, íntima, que diz respeito à forma como elaboramos nosso encontro com os outros. O segundo, justamente por esse diálogo com o externo, é o da esfera pública, onde atua a política da diferença. O que não implica desconhecer a dificuldade com a qual esta política é tratada, pois requer o reconhecimento de algo que não é universalmente comum. Na realidade, ela expõe o conflito inerente à política de dignidade e respeito igual: ao mesmo tempo ignora a diferença cultural (pois valoriza o que há de comum entre os homens) e encoraja a particularidade (pelo menos a do indivíduo).

Por meio deste tenso cabo de força, podemos entender o estabelecimento de dois tipos de liberalismo: o processual e o substantivo (TAYLOR, 1998: 77). O primeiro, utilizando-se da tipologia de Semprini (1999), seria próprio a uma sociedade operatória. O segundo teria lugar em uma sociedade positiva.

No liberalismo processual, os direitos individuais estão em primeiro lugar e têm prioridade sobre os direitos coletivos. Na lógica de uma sociedade operatória, busca-se unir todos através de um esforço processual para que as pessoas sejam tratadas com igual dignidade. Um exemplo máximo é o dos EUA onde os indivíduos procuram se capacitar para realizarem seus objetivos particulares, “sendo todos eles considerados igualmente dignos de respeito”. Este viés “obriga a neutralizar qualquer julgamento de valor e a atribuir ao foro íntimo do indivíduo a responsabilidade da escolha moral ou civil” (SEMPRINI, 1999, p. 23).

No liberalismo substantivo, os direitos coletivos vêm antes dos individuais e o Estado estabelece parâmetros de definição do que seja uma “vida boa”. Nas palavras de Walzer (1998, p. 118), o liberalismo substantivo é permissivo, não-determinado e optativo. Em uma sociedade positiva, portanto, os objetivos coletivos estão substantivados em leis. Um exemplo possível é o francês em que o sistema político tem um peso considerável e motiva (ao mesmo tempo que é motivado por) a sociedade civil (SEMPRINI, 1999, p. 24).

A crítica que a política da diferença faz ao liberalismo processual é a de não poder proporcionar, como pretende, um espaço neutro onde todas as culturas possam se encontrar e coexistir. Antes de tudo porque o liberalismo é, ele próprio, representação histórica de uma determinada parcela da sociedade: a burguesia. Como seria outra a Revolução Francesa se, na correlação de forças revolucionárias, tivesse sobressaído a dos *sansculottes*, de uma orientação bem diferente da dos liberais girondinos? Assim, o liberalismo não é uma cultura universal, mas específica.

Ou, para falar nos termos de Rockefeller (1998, p. 109), o liberalismo é essencialmente uma idéia de “vida boa”, é a expressão de uma “fé moral distinta” (exatamente aquilo que procura negar). A democracia liberal, enquanto estratégia social para se alcançar a “vida boa”, defende o conhecimento e a

compreensão e “seu sangue vital é a comunicação livre construída na liberdade de inquérito, discurso e reunião”.

A citação de Rockefeller serve de gancho para a parte final deste nosso trajeto: qual o papel dos meios de comunicação para a política da diferença nesse embate marcado pelo ideário liberal?

7.3 - Cidadania, Minorias e Mídia

Respondendo à sua questão, exposta mais acima, Habermas (1998) defende que o entendimento correto da teoria dos direitos “exige uma política do reconhecimento que proteja a integridade do indivíduo nos contextos da vida nos quais a sua identidade se forma”. Isto não implica, necessariamente, em um modelo alternativo que retifique o projeto individualista do sistema de direito. Como vimos, o argumento utilizado é interior ao liberalismo.

O que se exige é “a atualização consistente do sistema de direitos”, uma vez que este é influenciado pelas especificidades de cada sociedade (especificidades marcadas histórica e socialmente, e não uma representação universal e atemporal de direitos básicos). Mas, adverte Habermas (1998, p. 131), esta correção terá pouca verossimilhança com as demandas do mundo vivido se não existirem os movimentos sociais e as lutas políticas.

Em outras palavras, “a elaboração democrática de um sistema de direitos tem de incorporar não só objetivos políticos gerais, mas também objetivos coletivos que são confirmados nas lutas pelo reconhecimento” (HABERMAS, 1998, p. 141-142). O que vai de encontro à organização das minorias como movimento reivindicatório. Sodré (2000) aponta, ao lado da vulnerabilidade jurídico-social, a luta contra-hegemônica como uma outra das marcas das minorias. O que nos remete às possibilidades da política na contemporaneidade.

Ao lado de espaços como os sindicatos, as associações, as ONGs, e de ações como greves, passeatas, manifestações, onde se estabelecem contatos e intercâmbios e marcam a atuação política na Modernidade, nos tempos atuais, não é mais possível descartar o espaço da mídia eletrônica e sua telepresença no fazer político.

Rubim (2000, p. 19) contextualiza as conexões entre a política e a comunicação já na Grécia antiga, uma vez que a retórica, entendida como técnica de convencimento através de procedimentos discursivos, torna-se fundamental para a resolução da questão do poder que não fosse por meio da violência ou da atribuição de um direito natural ou divino. No entanto, desde esses tempos fundadores da civilização ocidental até o estabelecimento da Era Moderna, a relação entre os dois campos era marcada pela instrumentalidade: “Ou seja, a comunicação sempre foi percebida e utilizada como mero instrumento do campo político”. Os órgãos da imprensa durante a Revolução Francesa, por exemplo, caracterizavam-se “como extensões da (dinâmica) política e somente nessa operação (instrumentalizada)” podem ser analisados.

Nos dias de hoje, contudo, o campo da comunicação, e especificamente a midiática (ou seja, mediada por um aparato técnico-social), não só alcançou sua autonomia como passou a mediar todos os outros campos sociais. Nesta “Idade Mídia”, a comunicação deixa de ser mero instrumento da política e impõe sua própria gramática com a qual os políticos têm que negociar.

Não é de estranhar, portanto, que um dos pré-requisitos para que as discussões a favor do reconhecimento encontrem ressonância é, sem dúvida, a sua presença nas estruturas de comunicação.

Nesse sentido, os movimentos minoritários transitam entre dois pólos opostos. De um lado, o mais tradicional, que procura ainda fazer um uso instrumental dos meios de comunicação. De outro, os movimentos em si mesmo midiáticos – as minorias flutuantes, na definição de Raquel Paiva, “em que estética, espetáculo, telepresença, facilitarização, aparência de imprevisível atuaram como forças em determinados momentos muito mais ativas do que os pressupostos básicos que mantêm a existência e o vigor do ativismo político no sentido tradicional do termo” (PAIVA, 2000, p. 2).

No entanto, para os grupos minoritários, a mídia desempenha um papel que vai além de ser um espaço (mesmo que o principal) onde se trava a luta política. Ou que implique em novos formatos, como o da espetacularização.

Na realidade, a questão é: não seria a mídia “o lugar” por excelência da luta minoritária? Poderíamos lembrar as colocações de Taylor e Habermas

de que a identidade resulta do caráter dialógico, do contato intersubjetivo entre os seres humanos para percebermos a importância dos meios de comunicação de massa para a constituição e o reconhecimento das diferenças minoritárias.

Mas as observações de Sodré (2000) acerca de como os alemães entendem “maioridade” e “menoridade” revelam de forma muito mais contundente esta importância. Em Kant, “maioridade” (*Mundigkeit*) significa “possibilidade de falar”. O seu oposto, “menoridade” (*Unm ndigkeit*), a “impossibilidade de falar”. Ou seja, a “menoridade” relaciona-se  aquele que não tem voz, que não tem direito à plena fala. A “maioridade” marca a conquista de ser escutado, ou em outras palavras, de ser cidadão. Daí, a no o contemporânea de “minoria” implicar em sua luta para alcançar o poder da fala.

Ora, é a média que nos dias de hoje det m o maior poder de dar a voz, de fazer existirem socialmente os discursos. Então, ocup -la torna-se a tarefa primordial da política da diferença, dando vazão   luta das minorias no que ela tem de mais radical (no sentido de raiz): poder falar e ser escutada. Como situa Hopenhayn (2001, p. 72), ao discutir a tensão entre integra o/subordina o de culturas e identidades:

La cultura se politiza en la medida en que la producción de sentido, las imágenes, los símbolos, iconos, conocimientos, unidades informativas, modas y sensibilidades, tienden a imponerse según cuáles sean los actores hegem nicos en los medios que difunden todos estos elementos. La asimetría entre emisores y receptores en el intercambio simbólico se convierte en un problema político, de lucha por ocupar espacios de emisión/recepción, por constituirse en interlocutor visible y en voz audible.

At  porque, continua Hopenhayn (2001, p. 79),   a circula o o campo privilegiado da luta político-cultural:

El campo decisivo de lucha en la articulación entre cultura y política se da cada vez más en la industria cultural, y que dicha articulación no se decide tanto en ‘el modo de producción’ como en las ‘condiciones de circulación’. En otras palabras, no es tanto en la producción de sentido sino en su circulación donde se juegan proyectos de vida, autoafirmación, de identidades, est ticas y valores. En el campo de la circulación hoy día se desarrolla una lucha tenaz, molecular

y reticular por apropiarse de espacios comunicativos a fin de plantear demandas, derechos, visiones de mundo y sensibilidades. En la circulación, mucho más que en la producción, la cultura deviene política.

Portanto, a cidadania, para as minorias, começa, antes de tudo, com o acesso democrático aos meios de comunicação. Só assim ela pode dar visibilidade e viabilizar uma outra imagem sua que não a feita pela maioria.

Pensando na questão do pluralismo cultural na América Latina e do papel desta região em um mundo globalizado (um papel minoritário frente aos EUA, Europa e mesmo aos “Tigres Asiáticos”), Arizpe (2001, p. 42) afirma:

El desarrollo de medidas que promuevan el acceso a la comunicación y a la expresión de opiniones es una condición clave para desarrollar formas democráticas de ciudadanía, es decir, vinculadas a la circulación de información internacional y con capacidad de intervenir significativamente en los procesos de integración global y regional.

O que Arizpe (2001) coloca em um plano macro, regional, também pode ser levado para o nível das microidentidades. A mídia, ou a indústria cultural de forma mais ampla, dificilmente tornou-se objeto de políticas públicas. E hoje, nos raros casos em que o Estado interveio nesse setor, vem ocorrendo um processo de desregulamentação, privatização e monopolização⁴³. Desta forma, a luta contra essa tendência, que se vem ampliando na trilha do neoliberalismo, é um dos campos privilegiados de atuação para os grupos minoritários. Afinal, não seria o monopólio midiático o latifúndio contra o qual os “sem-voz” deveriam lutar?

⁴³ Para uma radiografia desse processo de desregulamentação-privatização-monopolização, bem como da convergência entre comunicação, telefonia e informática, ver Moraes (1998).

8. 1 - Reflexos Midiáticos e Afluxos Biopolíticos

8. O Jogo das Diferenças

Um dos eixos de discussão sobre as minorias passa pela esfera da identidade. As microidentidades em suas lutas por reconhecimento no interior das Identidades englobantes remetem ao confronto entre as minorias e o poder dominante – hegemônico em sua “maioridade”⁴⁴.

No que diz respeito ao discurso e às práticas identitárias, a concepção substancialista de identidade há muito foi desconstruída por pensadores de diferentes correntes teóricas que apontaram a arbitrariedade de qualquer “essência humana”. O que não impede que o essencialismo persista em diversos ambientes da sociedade contemporânea (p. ex., os lados opostos e iguais da nova guerra do Golfo: os fundamentalismos dos EUA e do Iraque, guardadas as suas especificidades).

Algumas das críticas ao substancialismo apontam a identidade em relação com o Outro, o diferente. A identidade e a diferença são marcadas uma pela outra; interdependentes e produzidas em um mesmo processo. Os sentidos assumidos pela identidade e pela diferença não são fixos. E sim processuais, resultados de produções. O que põe em xeque as no-

⁴⁴ Valem aqui as observações de Sodré (2000) acerca de como em Kant, “maioridade” (Mundigkeit) significa “possibilidade de falar”. O seu oposto, “menoridade” (Unm ndigkeit), a “impossibilidade de falar”. Ou seja, a “menoridade” relaciona-se  aquele que não tem voz, que não tem direito à plena fala. A “maioridade” marca a conquista de ser escutado ou, em outras palavras, de ser cidadão. D a, a no o contemporânea de “minorias” implicar em sua luta para alcançar o poder da fala.

ções de “autoridade” e “autenticidade” tão comuns quando se discute identidade cultural.

Mesmo reconhecendo estes elementos críticos, a discussão, geralmente, se remete ao pólo da identidade, ainda quando pretende reconhecer a diferença. Gostaria, portanto, de propor o seguinte exercício: não mais pensar a diferença a partir da identidade, e sim a identidade a partir da diferença – inversão de termos cujo significado aponta para outras estratégias de atuação político-culturais para os movimentos minoritários.

8.2 - A Identidade pela Diferença

Um dos caminhos possíveis desta proposta passa pelo pensamento do sociólogo francês Gabriel Tarde. Para Tarde (s. d.), não existem duas pessoas idênticas em sua totalidade. Entre uma e outra se instaura a diferença. Se há alguma substância definidora do ser é a da diferença, da heterogeneidade – o ser da diferença. Nas palavras de Tarde (s. d., p. 42): “Existir é diferir, e, de certa forma, a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum”. Assim, “a individuação não pode mais ser pensada através da identidade, em virtude do caráter intrínseco de toda diferença”, afirma Themudo (2002, p. 36) ao analisar a sociologia tardiana.

As representações sociais são, antes de tudo, invenções de indivíduos em processos de interação. Uma idéia singular surge e ganha força social em sua propagação entre os indivíduos por força da imitação até tornar-se repetição. A repetição indefinida de uma diferença, de uma singularidade acaba por transformá-la em hábito, em memória social.

A qualquer momento da série repetitiva, pode surgir uma nova idéia. Uma bifurcação ocasionando uma série divergente. A imitação, pensada como laço social, dá consistência social e elabora a memória de uma idéia. A invenção renova, faz variar o social. Tarde (1976, p. 6-7) entende por invenção “todas as iniciativas individuais, não somente sem ter em conta o seu grau de consciência – porque muitas vezes o indivíduo inova no seu íntimo, e, para dizer a verdade, o mais imitador dos homens é inovador por qualquer lado – mas ainda sem reparar absolutamente nada na maior ou menor dificuldade e no mérito da inovação”.

Como situa Themudo (2002, p. 49), a invenção é “uma nova singularidade produzida em um sistema específico (economia, indústria, arte, novas maneiras de sentir e desejar o mundo”. A imitação, o “prolongamento dessas novas singularidades, conferindo-lhes uma consistência cultural e uma existência no nível das grandes representações sociais”.

É a diferença a força inventora do social. Segundo Themudo (2002, p. 27), Tarde confere à diferença “uma eficácia na produção e na transformação do real”; as subjetividades são “as potências diferentes e diferenciantes do campo social”. E as identidades, como situá-las nesse processo de diferenciação?

Se for possível alguma identidade a partir de semelhanças entre subjetividades diferenciadas, ela se dá por meio da imitação e da repetição. Não há identidade pré-existente. Qualquer uma é antes criação de subjetividades permeadas por um mesmo fluxo. A identidade, diz Tarde, “é apenas um mínimo, não passando de uma espécie, e espécie infinitamente rara, de diferença...” (TARDE, s. d., p. 42).

A referência para Tarde (s. d., p. 43) não é a da lógica dialética do confronto entre a tese e a antítese para o surgimento de uma síntese. Ou, em outros termos, da oposição entre identidade (Eu) e alteridade (Outro) da qual surgirá um novo termo. Como pensamento das diferenças, Tarde observa que estas não precisam contradizer-se para se afirmar. Na série social, onde identidade e diferença se alternam repetidas vezes, “o termo inicial e o termo final são a diferença”. Na oposição entre as diferenças existe menos uma disputa lógica do que “o encontro de duas forças, de duas tendências, de duas direções que, em si mesmas, não implicam nenhuma contradição” (THEMUDO, 2002, p. 100). O que vale são as diferenças em si, em suas alteridades.

As oposições podem até ser integradas, mas esta possível síntese não esgota jamais a força de diferenciação criadora e interna a cada subjetividade. Ao invés de contradição dialética, Tarde opta pela oposição como repetição diferenciadora. Estabelecer uma identidade como elemento heurístico é definir um território, não o mapa completo do indivíduo, pois todo indivíduo é perpassado por vários fluxos imitativos.

A teoria proposta por Tarde, denominada de neomonadologia, dialoga explicitamente com o pensamento monadológico de Leibniz. Neste, encontra-

mos a idéia das infinitas mônadas, singularidades que compõem o real, um verdadeiro mundo microscópico. Se for possível identificar compostos, é preciso antes entender que são compostos dos simples, dos singulares, das mônadas.

Para Leibniz, a diferença entre as mônadas liga-se à tendência à mudança que há no interior de cada uma delas. Nelas habita uma “força contínua de diferenciação”, um “princípio interno de produção da diferença” (Themudo, 2002, p. 36). Há em Leibniz dois princípios fundamentais que, segundo Deleuze, formam uma “teoria das singularidades” em sua obra. O primeiro é o princípio dos indiscerníveis relacionado à singularidade radical de cada coisa que compõe o universo. O segundo é o princípio da continuidade, em que todas as singularidades do universo estão interligadas.

Estes elementos da monodologia em Leibniz encontram ressonância na obra de Tarde. Mas este – ao contrário do primeiro que pensa uma “razão suficiente” organizando o mundo das infinitas diferenças monadológicas – rejeita qualquer princípio organizativo; qualquer harmonia preestabelecida; qualquer substância comum ligando todas as mônadas. Para Tarde, as individualidades “são capazes de se modificar umas às outras numa espécie de associativismo afetivo universal” (THEMUDO, 2002, p. 38). Cada mônada desenvolve sua singularidade e a irradia para o social (imitação), contribuindo na formação das outras mônadas. Ao contrário de Leibniz para quem as mônadas não estabelecem quaisquer interações afetivas entre si.

Como foi dito, se há uma substância da realidade, esta é a da expansão e da diferenciação. Assim, “é preciso que todas as mônadas difiram entre si, abrindo um campo de heterogeneidade, irredutíveis a qualquer semelhança prévia (...) É o heterogêneo e não o homogêneo que habita o coração das coisas” (THEMUDO, 2002, p. 35).

Compondo este exercício de pensar a identidade por meio da experiência da diferença, gostaria de aproximar as idéias de Tarde com as de um pensador contemporâneo nosso, Jacques Derrida, mais precisamente com a sua noção de *différance*.

Elaborador de uma filosofia atenta aos recursos da escrita, Derrida criou novas palavras procurando dar conta de seu pensamento sobre o mundo. *Différance* é um desses neologismos-conceitos. Com a troca do segundo “e” da

palavra *différence* (diferença) por um “a” mudo (que pode ser lido ou escrito, mas não ouvido), Derrida amplia os sentidos originais do vocábulo incorporando a riqueza do verbo *différer*, que tanto pode ser diferir, discordar (convergindo com o verbo *differentier* – diferenciar), quanto adiar, demorar.

Como sugere Johnson (2001, p. 38), com o neologismo, Derrida “estabelece um vínculo conceitual entre a noção de escritura como diferença (espacial) e escritura como adiamento (temporal): a escritura é diferença, é adiamento (*différance*)”.

Apesar de não defini-lo como conceito, Derrida (2001, p. 14) reconhece no substantivo *différance* uma configuração de conceitos (ou de sentidos)⁴⁵. O primeiro seria, justamente, o movimento (ativo e/ou passivo) de diferir, mas diferir “por retardo, delegação, adiamento, reenvio, desvio, prorrogação, reserva”. Entendida dessa maneira, a *différance* não se encontra precedida por uma “unidade originária e indivisa de uma possibilidade presente” colocada em reserva, resguardada, como um capital imobilizado, poupado, a ser utilizado no futuro. Ao contrário, ela se difere por “aquilo a partir do qual a presença é – em seu representante, em seu signo, em seu rastro – anunciada ou desejada” (DERRIDA, 2001, p. 15).

O segundo sentido do substantivo é o de ser “a raiz comum de todas as oposições de conceitos que escandem nossa linguagem” e, ao mesmo tempo, “o elemento do mesmo (que se distingue do idêntico) no qual essas oposições se anunciam” (DERRIDA, 2001, p. 15). O terceiro sentido de *différance*, estreitamente ligado ao anterior, é o movimento por meio do qual diferencia e, portanto, produz diferentes, diferenças. Em quarto lugar, a *différance* nomearia, ainda que provisoriamente, o “desdobramento da diferença – em particular, mas não apenas, nem sobretudo, da diferença ôntico-ontológica” (DERRIDA, 2001, p. 17). A *différance* é esta potência diferenciadora, este movimento de diferenciação. A força desejanse própria ao sujeito, a sua ontologia.

Uma ontologia, por sua vez, politizada. Falando de Tarde (mas creio que também aplicável a Derrida), Orlandi e Themudo (s. d.) observam que “a tentati-

⁴⁵ “O motivo da *différance*, quando marcado por um “a” silencioso, não atua, na verdade, nem como “conceito” nem simplesmente como “palavra” (...). Isso não o impede de produzir efeitos conceituais e concreções verbais e nominais” (Derrida, 2001, p. 46).

va de colocar a ordem, o idêntico, como razão do mundo e do pensamento é sonho de homens de Estado, inquietos que estão com a instabilidade, com a dispersão...”

Como Tarde, Derrida (2001, p. 33-34) se opõe com a *différance* à supressão da dialética hegeliana. Mais do que resultado de contradições, as diferenças relacionam-se umas às outras, como em um jogo. “As diferenças são os efeitos de transformações e, desse ponto de vista, o tema da *différance* é incompatível com o motivo estático, sincrônico, taxonômico, a-histórico etc., do conceito de estrutura”.

Não é minha intenção colocar um sinal de igualdade entre o pensamento de Tarde e o de Derrida. A proposta é tão-somente ressaltar, a partir destas correntes teóricas, o lugar da diferença como sinal privilegiado para pensarmos a sociedade contemporânea. Sociedade marcada por movimentos contraditórios de homogeneização global (certamente a linha de força maior) e de ratificação das diferenças microscópicas. Lugar este que, na tradição do pensamento ocidental, egocêntrica e etnocêntrica (logocêntrica e fonocêntrica, acrescentaria Derrida) foi sufocado pelo peso da Identidade (individual e social).

Pensar a diferença como Ts’ui Pen pensava o tempo no seu romance-labirinto *O jardim de veredas que se bifurcam*. Tal como não há uma Identidade essencial, não existe um Tempo uniforme, absoluto, universal. Mas “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades” (BORGES, 1999, p. 532-533). Tal como as diferenças em constante diferenciação.

8.3 - Os Aparatos Midiáticos e a Produção de Reflexos

Retomando as idéias de Tarde, observamos que o social se compõe das séries repetitivas de imitações. Dos indivíduos singulares que imitam outros indivíduos singulares, uma idéia deixa de pertencer a um sujeito, a uma mônada, e passa a ser apropriada por vários outros, formando um composto social e uma memória coletiva.

Do cruzamento de duas séries de repetição que se opõem (mas não necessariamente se contradizem) surgem outras novas séries. Assim, a soci-

idade ganha seu movimento constante de diferenciação. Porém, nem todo encontro, nem toda oposição de séries, resulta na criação de uma nova. Estes cruzamentos tanto podem ser criativos quanto destrutivos. Tanto podem resultar em composições quanto em substituições.

Quando oposições e cruzamentos de desejos e crenças eliminam as composições sociais existentes, então este movimento é denominado por Tarde de refluxo. O refluxo “representa uma exclusão da diferença, uma diminuição ou total extinção de sua força (...) envolve substituição de uma tendência por outra” (THEMUDO, 2002, p. 101). Duas forças estão em refluxo quando uma domina a outra; quando uma perde intensidade em benefício da outra; quando há uma anulação da diferença e uma imposição da semelhança.

Não há dúvidas de que, nas sociedades contemporâneas, os aparatos midiáticos são os maiores produtores de crenças e desejos; de séries de imitação e de repetição. E, portanto, de refluxos. Nos contatos por meios de comunicação de massa, os indivíduos interagem uns sobre os outros; novas idéias individuais se propagam até se tornarem coletivas. Muito mais do que nos contatos interpessoais, ocasiões de festas, de manifestações políticas, de trabalho coletivo...

Como disse Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 16), a cultura massificada pelos meios de comunicação é uma máquina de produção de subjetividade capitalística, tanto subjetividade individuada, quanto social; produção de subjetividade que ocorre tanto consciente, quanto inconscientemente.

Em fins do século XIX, Tarde já observava a força da imprensa em seus primeiros rumos. Para o sociólogo, a imprensa possibilitou o surgimento do público. Este, diferente da multidão, prescinde do contato físico entre os indivíduos para existir. A multidão é a coletividade advinda do contato físico e psíquico entre os indivíduos. O público é a coletividade espiritual resultado de uma coesão mental. Coesão advinda das correntes e do poder de opinião possibilitadas pela imprensa.

A atualidade, segundo Tarde, é tudo o que está na moda. Fatos recentes, mas descartados pela opinião pública, não se transformam em modas; não compõem a atualidade. Nada mais afinado com os autores contemporâneos

que apontam que algo só existe socialmente se aparece no fluxo midiático – prerrogativa de instauração de uma sociedade do espetáculo. Claro que Tarde ainda lida com a imprensa naquele momento que, muito depois, Habermas denominará de esfera pública burguesa. Por isso deposita um enorme otimismo na imprensa e no seu público.

O público é uma formação “indefinidamente extensível, e como sua vida particular torna-se mais intensa, à medida que ele se estende, é impossível negar que ele seja o grupo social do futuro” (TARDE, 1992, p. 37). Pode-se pertencer, ao mesmo tempo, a vários públicos; ser permeados por diversos fluxos de opinião. Ao contrário, só se participa de uma multidão a cada vez. Daí que o público tende a ser mais tolerante. Até porque nele as individualidades permanecem; as diferenças não se neutralizam.

Os públicos formam os agrupamentos sociais com maior potência de crescimento nas democracias. Pois oferecem “aos caracteres individuais marcantes as maiores facilidades de se impor e às opiniões individuais originais as maiores facilidades de se expandir” (TARDE, 1992, p. 45).

Mas Tarde não deixa de intuir a tendência homogeneizante da imprensa; a tendência a criar reflexos. E aponta sua força não só de nacionalizar, mas de internacionalizar a opinião pública. Os jornais “acabaram por dirigir e modelar a opinião quase ao seu bel-prazer, impondo aos discursos e às conversações a maior parte de seus temas cotidianos” (TARDE, 1992, p. 89). Não há como saber até que ponto a imprensa unificou no espaço e diversificou no tempo a opinião pública.

Mesmo indicando o caráter internacional dos fluxos midiáticos, Tarde não poderia prever o seu alcance posterior. Nada que vivenciou se compara ao processo de globalização contemporâneo; ao alcance conquistado pelas tecnologias de comunicação em constante atualização.

E há, sem dúvida, uma linha de força apontando para o homogêneo e o hegemônico alimentada por grandes conglomerados midiáticos-globalizados. Linha de força promotora da identidade universal; do fim das diferenças em prol da semelhança; do fim dos jogos discursivos favorecendo o discurso único. Tendência que não cede espaço para a *différance* – ao seu movimento de diferir por

delegação, adiamento, desvio; às suas oposições expansivas da linguagem; à sua produção de diferenças; ao desdobramento ontológico da diferença.

Vários pensadores poderiam nos ajudar na compreensão de tal linha de força. Gostaria, no entanto, de me deter em dois autores de um instigante ensaio sobre o Império na contemporaneidade – a ordem global e suas novas estruturas e lógicas de comando. Segundo Hardt e Negri (2001, p. 12), o Império segue os rastros expansivos do capital. Mas, ao contrário do imperialismo, sinal de força de Estados-nação, o Império “não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas”.

Descentralizando e desterritorializando, o Império incorpora o mundo inteiro – esta é a sua fronteira. Não é o caso de detalharmos todas as características e modos de funcionamentos imperiais. Interessam aquelas que nos dizem mais respeito. Entre elas, a afirmação de Negri e Hardt (2001) sobre o papel fundamental das máquinas de comunicação na constituição do Império. São estas máquinas as maiores produtoras de subjetividades no contemporâneo; de linguagem, de comunicação, do simbólico.

As redes de comunicação possuem uma relação orgânica com o surgimento da ordem global. São, ao mesmo tempo, seu efeito e causa, produto e produtor; sua expressão e organização; multiplicadores e organizadores de interconexões. A comunicação “expressa o movimento e controla o sentido de direção do imaginário” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 51); é seu guia e canal de fluxo. “A síntese política de espaço social é fixada no espaço de comunicação”, afirmam Hardt e Negri (2001, p. 52). As máquinas midiáticas não apenas conformam subjetividades, relacionam-nas e ordenam, mas as integram ao próprio funcionamento do Império.

Como observamos, o Império deve grande parte de sua legitimação à comunicação massificada. Há uma ligação orgânica entre a máquina imperial e a máquina comunicativa. A ponto de ser impossível separarmos uma da outra. Juntas formam um engenho autovalidante, autopoietico, sistêmico. A máquina imperial-midiática esvazia as contradições, neutraliza as diferenças. Pois o Império “vive da produção de um contexto de equilíbrios e/ou de redução de complexidades, pretendendo apresentar um projeto de cidadania universal” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 53).

8.4 - Os Afluxos da Biopolítica

Como pensar a diferença no contexto imperial? Como escapular dos reflexos homogeneizantes e hegemônicos da mídia? Lembremos de Tarde: o encontro de duas séries pode significar a destruição ou substituição de uma pela outra; mas adverte, desse encontro pode resultar uma nova série, uma nova singularidade. Ocorreria, neste momento, um afluxo, “uma ampliação das diferenças internas de um sistema social” (THEMUDO, 2002, p. 101).

Em outras palavras, o afluxo é o encontro de duas tendências, daí resultando uma composição criadora (adaptação); uma composição de diferenças; uma conexão positiva; uma criação ou invenção de nova série. A idéia de afluxo, observa Themudo (2002, p. 101), “marca um outro tipo de relação entre as forças que se juntam em uma nova composição, se conectam em um processo de devir”. No entanto, a dúvida permanece: são possíveis composições criadoras na marcha contrária aos reflexos midiáticos-imperiais?

Se os reflexos são identidades sociais dominantes, Tarde adverte que tal dominância nunca é perfeita. Uma Identidade (com “i” maiúsculo) se comporta como uma representação momentânea do jogo de forças entre as subjetividades. Pois tudo está em constante recomposição, uma vez que as subjetividades nunca comportam apenas um fluxo imitativo. Ao contrário, elas “estão abertas a uma pluralidade de componentes diferenciais” (THEMUDO, 2002, p. 72). Daí, a inventividade, a criação constante dos indivíduos. Invenções não-necessariamente grandiosas, revolucionárias, visíveis. Podem ser microscópicas, cotidianas e fortes em seus acontecimentos infinitesimais.

Ao falar da opinião pública, p. ex., Tarde (1992, p. 94) ressalta o valor das conversações – a “fonte invisível que escoia em todo tempo e em todo lugar com um fluxo desigual”. Tarde (1992, p. 95) define conversação como todo diálogo sem utilidade direta e imediata, em que se fala sobretudo por falar, por prazer, por distração, por polidez”. Se os reflexos midiáticos ligam-se organicamente ao processo produtivo, nada mais contestador que uma conversa jogada fora, uma comunicação improdutiva. Seguindo esta lógica, os locais onde se conversa (salões, cafés, lojas, praças...) “são as verdadeiras fábricas de poder” (TARDE, 1992, p. 137).

Tais colocações de Tarde podem soar ingênuas diante da força das máquinas de comunicação contemporâneas. Mas elas têm, ainda hoje, a capacidade de relativizar os reflexos imitativos-midiáticos; a capacidade do Império de canalizar o imaginário coletivo. Nenhum jugo, disciplina ou lei consegue eliminar a afirmação da diferença; a força contínua da diferenciação. As diferenças revolucionam; se elaboram em segredo até que um dia derrubam todas as barreiras e fazem “dos próprios cacos um instrumento de diversidade superior” (TARDE, s. d., p. 50).

Tarde afirma que nenhuma forma de controle consegue abarcar todo o ser. Seu pensamento se aproxima, p. ex., dos estudos de recepção que podem encontrar na obra tardiana alguns outros aportes teóricos. Mas converge também com a noção de biopolítica, caminho pelo qual gostaria de seguir para pensar possíveis afluxos.

Por meio da biopolítica, as diferenças são pensadas em toda a sua potência. Não se trata do respeito tolerante ao Outro do multiculturalismo. Ou como nomeou Slavoj Žižek, da noção horizontal da diferença. Por meio desta percepção, lá longe, as diferenças acabam ajustando-se; encaixam-se como em um dominó; um mosaico cuja figura é a da Humanidade. Ora, propõe Žižek (2002, p. 13), nossa tarefa hoje é afirmar as diferenças verticais; os antagonismos que atravessam a sociedade. É preciso “reafirmar a noção de um antagonismo inerente que constitui o campo social: desenterrar o núcleo antagonico no que parece ser uma rede de diferenças ‘horizontais’”.

Não se trata aqui da biopolítica no sentido de Foucault, de exercício do poder sobre a vida. Mas na utilização do termo a partir de alguns teóricos (Hardt e Negri, p. ex.) como potência de transformação da vida.

O Império contemporâneo, já vimos acima, é nômade, pois vive dos fluxos acelerados de informações, de imagens, de serviços, de capital. Daí que uns dos recursos mais importantes hoje são os da mobilidade e da conectividade. No entanto, adverte Pelbart (2002, p. 256), o poder imperial não pode ser imposto simplesmente de cima para baixo. Pois trata com subjetividades singulares criadoras de sentido. E não com uma massa desviante de sentidos, como queria Baudrillard. Esta força criativa é a que interessa ao capital. Esta

força-invenção em rede “se torna tendencialmente, na economia atual, a principal fonte do valor”.

Por outro lado, sendo cada cérebro-corpo a fonte de valor da economia imaterial vigente, é também, para o trabalhador, a fonte de uma autoavaliação inédita na história do capitalismo (LAZZARATO; NEGRI, 2001; NEGRI, 2001). A partir desta tendência torna-se possível pensar na resistência desses corpos-inventores ao Império; na constituição de uma comunidade expansiva. Esses corpos juntos compõem a multidão (e não a massa ou o povo que abole as diferenças); um caldo biopolítico; o “magma material e imaterial, esse corpo-sem-órgãos que precede cada individuação e cada corpo, essa potência ontológica comum que no entanto tende para singularizações divergentes”, diz Pelbart (2002, p. 258).

Podemos, por fim, pensar a biopolítica, retomando Guattari, como máquina produtora de subjetividades singulares; como máquina produtora de modos de subjetivação singulares. Por meio da biopolítica, entendida como processos de singularização, de diferenciação, podemos “recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular” (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 17).

Desse amálgama biopolítico, plural, complexo e crescente, que não se deixa apreender pelo Estado, ou qualquer outra instância suprema, pode surgir uma democracia biopolítica. Seu formato, informa Pelbart, ainda não é determinável, mas sua futura auto-organização não terá nada em comum com a atual democracia midiática e massificada.

9. Idéias sobre uma Política Cultural para o Século XXI

Este texto, como o título indica, não trata da gestão cultural propriamente dita. Por gestão cultural entendo um conjunto de técnicas, de instrumentos, oriundo dos saberes administrativos, gerenciais, e aplicado ao setor da cultura. Em outras palavras, a gestão cultural pode ser definida como um conjunto de táticas, ou melhor dizendo, um conjunto tático de ações administrativas. Tático, em seu sentido etimológico, *takticós*, que significa “capaz de pôr em ordem”, capaz de ordenar.

Em vez de pensar já na ordenação do fazer cultural, gostaria de refletir mais estrategicamente. Ou seja, sobre algo que é anterior à gestão cultural; sobre algo que lhe dá ânimo, alma. Gostaria de falar, portanto, de política cultural.

Ou mais especificamente, gostaria de levantar algumas idéias que eu considero estratégicas para uma política pública de cultura adequada a este nosso século.

Aqui cabe definir o que entendo por política cultural. Não se trata, por exemplo, da definição encontrada no Dicionário crítico de política cultural, organizado por Coelho (1997). Segundo o verbete do dicionário, política cultural seria uma “ciência da organização das estruturas culturais”.

Entendida assim, ela estaria mais próxima do conceito de gestão cultural do qual falava há pouco. Algo próximo de um saber instrumental, para usarmos um termo adorniano.

Para mim, política cultural significa atuar na criação, circulação e fruição de bens simbólicos. Esta atuação implica reconhecer que esse sistema processual, que é a cultura, se organiza como um campo, o campo cultural, que possui valores, capital e poder específicos.

Neste campo cultural, atuam diferentes atores ou agentes, que podem ser indivíduos (como, por exemplo, os artistas, os produtores, os gestores culturais) ou instituições (como os museus, os centros de cultura, as bibliotecas, as secretarias e as fundações de cultura, sindicatos de artistas etc.).

Por sua vez, todos estes atores possuem forças com níveis diferenciados de poder que, constantemente, entram em conflitos, mas também em combinações e alianças.

Partindo desta concepção de campo cultural e de sua política, a questão que se coloca é: qual o papel do Estado na cultura? Ou de outra forma: como pensar uma política pública de cultura? E resalto a palavra pública, pois ela tem uma conotação estratégica ao se contrapor explicitamente, por um lado, à idéia de privado. Por outro, ao incluir não só o Estado, mas também a sociedade civil como um todo. O que Gramsci (1985) denominaria de concepção ampliada de Estado. E isto é o que devemos esperar de uma democracia, de uma república.

Pois bem, acredito que há várias possibilidades de políticas públicas de cultura. Possibilidades pautadas pelas condições econômicas, políticas, sociais e culturais de cada local específico. Fica difícil, assim, pensar em uma ou várias fórmulas aplicáveis sem discriminação. Se assim fizesse, estaria recorrendo àquele saber instrumental do qual quero me afastar.

Daí porque o título de minha intervenção trata de “uma política cultural” – artigo indefinido e singular – e não de “a política cultural”.

No entanto, o artigo indefinido não significa que algumas coisas não possam ser definidas como ponto de partida. Ao contrário, precisamos fazer previamente uma análise de conjuntura para traçarmos uma política de cultura, qualquer que seja ela.

Aqui, gostaria de ser o mais amplo possível. O que implica em não me deter nas esferas local, municipal, estadual, regional ou mesmo nacional. Mas

pensar a conjuntura de um mundo globalizado, que engloba todas estas esferas, ao mesmo tempo que as mantém conectadas em uma mesma rede.

E como nomear esta rede? Podemos chamá-la, segundo alguns autores contemporâneos, de “capitalismo mundial integrado” ou de “Império”. Sendo que ambos os termos remetem a um mesmo estado de coisas.

Em um livro recente, Hardt e Negri (2001) procuraram definir o Império contemporâneo. Este pode ser entendido como a realização plena do capitalismo em todo o mundo; como a implicação de todas as forças sociais pelo capital globalizado.

No Império atual, já não vivemos sob as ordens de uma sociedade disciplinar moderna, como a definida por Foucault (1990). Mas em uma exacerbação desta, quando a disciplina salta os muros das instituições (como as escolas, as prisões, os asilos etc.) e envolve todo o corpo social. Na atual sociedade pós-moderna vivemos sob as ordens de uma sociedade de controle.

Nas palavras de Hardt e Negri (2001), “a sociedade, agrupada dentro de um poder que vai até os gânglios da estrutura social e seus processos de desenvolvimento, reage como um só corpo. O poder é, dessa forma, expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo, através da totalidade das relações sociais”.

Portanto, a força maior do Império contemporâneo está em seu poder sobre a esfera dos afetos; na interiorização dos valores imperiais por parte dos indivíduos; na colonização de suas subjetividades pelo poder imperial. Assim ficamos todos desejando as mesmas palavras, as mesmas coisas. E se instaura a vitória do sentimento e do pensamento únicos.

Outros nomes poderiam ser dados a essa plenipotência capitalista; a essa onipresença do mercado. Como, p. ex., “sociedade do espetáculo”, como nomeou Debord (1997); ou “ordem do simulacro”, como defende Baudrillard (1995).

Mas penso que Hardt, Negri e outros autores afins, não caem no niilismo vigente e apontam os limites do Império e a possibilidade de forças contra-imperiais. Estas residem principalmente na biopolítica, ou seja, em uma política

que afirma as potências da vida. O que se dá por meio da capacidade criativa dos homens, de seu trabalho imaterial e afetivo.

Por trabalho imaterial devemos entender aquele que produz um bem imaterial, como um produto cultural, um conhecimento, uma comunicação. É um trabalho profundamente afetivo, comunitário, cooperativo, pois implica sempre na relação entre subjetividades.

Como podemos deduzir, a cultura, campo privilegiado do trabalho imaterial, é um lugar estratégico para nos opormos à sociedade de controle; ao imperativo da mercadoria.

O que não implica desconhecer que também a cultura foi invadida pela lógica mercadológica. Basta consultarmos os números que apontam o lugar de destaque na economia da indústria cultural, ou indústria do entretenimento, como preferem sintomaticamente os norte-americanos.

Mas também ocorre um movimento contrário. Ou seja, a mercadoria agrega cada vez mais um valor simbólico. O que se dá de duas formas. Uma, com a valorização cada vez maior do *design* na fabricação de objetos os mais diversos: da geladeira ao avião; do liquidificador à televisão. E outra, com a construção das marcas destes objetos, por meio da publicidade, do *marketing*.

Ambas as formas são tentativas de destacar os produtos imersos no lugar-comum que é o mercado consumidor. Ao mesmo tempo, a renovação constante do *design* e da marca, marcada pelo ritmo alucinante da moda, imprimem aos objetos um caráter efêmero, descartável. Assim, é criado, ao lado do valor de uso e do valor de troca, o seu valor-signo, como diria Baudrillard.

Diante dessa perspectiva, volto à nossa questão e ao nosso local específico – a de pensar uma política pública de cultura para Fortaleza, para o Ceará, para o Brasil.

Se optarmos por responder a este desafio da biopolítica, que é o que proponho, que é a minha possibilidade de resposta, devemos lutar por uma política cultural que promova, favoreça, intensifique, a invenção e a diferenciação.

Paradoxalmente, para dar conta dos significados que as palavras invenção e diferenciação devem adquirir neste século XXI, recorrerei a um autor de fins do séc. XIX, o sociólogo francês Gabriel Tarde.

Tarde pode ser considerado como um dos fundadores da Sociologia, mesmo não constando, geralmente, nos manuais de introdução sociológica. Isso porque a disciplina, em sua ânsia cientificista, positivista, em busca de um pensamento macro, objetivo, relegou ao esquecimento os pensadores que observavam a sociedade em suas dimensões micro, subjetivas, como Tarde ou Georg Simmel.

Pois agora, faz-se necessário observar o que ocorre nas nossas vizinhanças para podermos dar conta do global. Glocalize-se, um neologismo resultado da junção entre localizar e globalizar, é a palavra de ordem da estratégia contemporânea.

Pois bem, contra as forças hegemônicas e de homogeneização do capitalismo mundial integrado, volto a dizer, devemos promover em nosso espaço de atuação a invenção e a diferenciação.

Por invenção, e aí seguindo as idéias de Tarde, não devemos entender apenas as criações que revolucionam; que transformam radicalmente um estado de coisas; que promovem um salto de qualidade. Mas também são invenções aquelas descobertas mais simples; que ocorrem em nosso dia-a-dia; que afetam quem está próximo a nós, ao nosso lado, em nossa vizinhança.

Por invenção, Tarde entende “todas as iniciativas individuais, não somente sem ter em conta o seu grau de consciência – porque muitas vezes o indivíduo inova no seu íntimo, e para dizer a verdade, o mais imitador dos homens é inovador por qualquer lado – mas ainda sem reparar absolutamente nada na maior ou menor dificuldade e no mérito da inovação”.

Podemos, portanto, qualificar de inovações, de descobertas, as criações mais simples, “tanto mais que as mais fáceis nem sempre são as menos fecundas, nem as mais difíceis são as menos inúteis”. Assim, é preciso valorizar estas idéias imperceptíveis em seu nascimento, acidentais, anônimas, tênues, pois elas engrossam o caldo de criação que é a vida humana.

Por sua vez, esta dimensão imediata não impede que surja uma grande corrente de afetação e que ganhe um alcance social cada vez mais amplo, talvez mesmo global. Em todo caso, como afirma Tarde, é preciso partir daqui, das iniciativas renovadoras que trazem ao mundo, “ao mesmo tempo necessidades novas e novas satisfações”.

Uma idéia assim potencializa uma política cultural. Esta deixa de separar os artistas geniais dos consumidores passivos e vê a todos como possíveis criadores. Ela afeta a todos, não como públicos de uma sociedade do espetáculo, mas como inventores.

Dessacralizando a criação, dessacraliza-se também a circulação e a fruição. Os museus, os centros de cultura, os teatros, os cinemas deixam de ser locais sagrados, herméticos, e acabam incorporados, apropriados pela multidão. Também não precisa mais que estes locais da cultura sejam imponentes, grandiosos, sofisticados, higienizados.

Assim a criação, a circulação e a fruição da cultura se dão em qualquer local, pois todo local tem o seu saber, a sua inventividade. Temos então uma política cultural inclusiva e não exclusiva; democrática e não autoritária; geradora e não reprodutora.

Por sua vez, promover a invenção é promover a diferença, a diferenciação. O que significa ir contra as linhas de força dominantes do mercado cultural com suas ofertas controladas. Mas também ir contra os movimentos delimitadores das identidades.

Diferir é aumentar a riqueza do corpo social. Identificar é traçar fronteiras, limites, a este movimento. Para Tarde, se há alguma substância definidora do ser é a substância da diferença, da heterogeneidade. O ser é o ser da diferença e não o ser da identidade: "Existir é diferir, e, de certa forma, a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum".

As representações sociais são, antes de tudo, invenções de indivíduos em processos de interação e, ao mesmo tempo, de diferenciação. A qualquer momento pode surgir uma nova idéia. Uma bifurcação ocasionando uma série divergente. Portanto, a invenção renova, faz variar o social, produz diferenças. É a diferença a força inventora do social.

E as identidades, como situá-las nesse processo de diferenciação? Se é possível alguma identidade a partir de semelhanças entre subjetividades diferenciadas, ela se dá por meio da imitação e da repetição. Não há, portanto, identidade preexistente. Qualquer uma é antes criação de subjetividades permeadas por um mesmo fluxo.

Um indivíduo não se assemelha a outro naturalmente. Eles se tornam semelhantes à medida que um exerce uma ação sobre o outro. À medida que a diferença de um afeta a do outro e passa a constituir-lo. A identidade, diz Tarde, “é apenas um mínimo, não passando de uma espécie, e espécie infinitamente rara, de diferença...”.

No corpo social, em que a identidade e a diferença se alternam repetidas vezes, “o termo inicial e o termo final são a diferença”. O que vale são as diferenças em si, em suas alteridades. As diferenças podem até ser integradas em uma identidade. Mas esta possível síntese não esgota jamais a força de diferenciação criadora interna a cada subjetividade.

Estabelecer uma identidade como elemento heurístico é definir um território, não o mapa completo do indivíduo, pois todo indivíduo é perpassado por vários fluxos diferenciados e diferenciantes.

Quando uma política pública de cultura promove o discurso identitário ela corre um grande risco de, no fim das contas, colocar em ordem, gerenciar, o processo de diferenciação, que é um movimento de instabilidade, de dispersão. Ela pode acabar instaurando o Idêntico lá onde pulsam as diferenças.

“Todo déspota ama a simetria”, afirmou Tarde. O autoritarismo não aceita a diferença, a oposição. Assim podemos entender por que no Brasil os regimes autoritários de Getúlio Vargas e dos militares tinham tanta obsessão por definir uma identidade nacional, o Ser nacional.

Em um movimento contrário, creio que uma política pública de cultura deva promover o lugar da diferença na sociedade contemporânea. Sociedade marcada por movimentos contraditórios de homogeneização global (certamente a linha de força maior) e de ratificação das diferenças microscópicas. Lugar este que, na tradição egocêntrica e etnocêntrica do pensamento ocidental, foi sufocado pelo peso da Identidade (individual e social).

Pensar a diferença como o personagem de Jorge Luis Borges, Ts’ui Pen, pensava o tempo no seu romance-labirinto *O jardim de veredas que se bifurcam*. Tal como não há uma Identidade essencial, não existe um Tempo uniforme, absoluto, universal. Mas “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de

tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades”. Um tempo, tal como as diferenças, em constante diferenciação.

Para finalizar, gostaria de trazer uma definição de política proposta por Michael de Certeau. Certeau coordenou nos anos 1970 uma longa pesquisa para o Ministério da Cultura da França, pesquisa da qual resultaram os livros *A invenção do cotidiano* e *A cultura no plural*. Livros que, como os títulos indicam, têm tudo a ver com o que acabamos de falar.

Pois bem, Certeau disse que “a política não garante a felicidade nem confere significado às coisas. Ela cria ou recusa condições de possibilidades. Ela proíbe ou permite: torna possível ou impossível”.

Assim, gostaria de propor uma política pública de cultura que criasse as condições de possibilidades, que permitisse, que tornasse possível. Enfim, uma política cultural que não sucumbisse aos imperativos mercadológicos; que inventasse; que se diferenciasse. Mesmo que errasse mais e acertasse menos, os acertos valerão o investimento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Cultura y administración. *In*: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Sociológica**. Madri: Taurus, 1986a. p. 53-73.
- _____. Teoría de la seudocultura. *In*: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Sociológica**. Madri: Taurus, 1986b. p. 175-199.
- _____. A indústria cultural. *In*: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986c. p. 92-99. (Coleção grandes cientistas sociais).
- _____. **Teoria e estética**. São Paulo: M. Fontes, 1988.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In*: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 79-105. (Coleção os pensadores).
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ANDERSON, J. A opressão invisível. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 493, 22 de julho de 2001. p. 09-13. Caderno Mais!
- ANDRADE, J. M. F. de. Notícias da seca do Ceará de 1877-78 n'O Besouro: primórdios da reportagem fotográfica no Brasil. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 10., Brasília. **Anais...** Brasília, 2001. 1 CD-ROM.
- ANJOS, M. dos. Desmanche de bordas: notas sobre a identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, H. B.; RESENDE., B. (Orgs.). **Artelatina: cultura, globalização e identidade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 45-59.
- ARIZPE, L. Cultura, creatividad y gobernabilidad. *In*: MATO, D. (Org.). **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, 2001. p. 31-48.

BARBALHO, A. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí: Unijuí, 1998.

_____. Política cultural para o século XXI (parte II). **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 de abril de 2003a, p. 08. Caderno Vida & Arte.

_____. Política cultural para o século XXI (parte I). **Jornal O Povo**, Fortaleza, 23 de março de 2003b, p. 08. Caderno Vida & Arte.

_____. **Lívio Xavier**: política e cultura: um breve ensaio biográfico. Fortaleza: A Casa, 2003c.

_____. Sociologia da diferença. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 29 de dezembro de 2002a, p. 12. Caderno Vida & Arte.

_____. A identidade na modernidade. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 03 de novembro de 2002b, p. 10. Caderno Vida & Arte.

_____. Políticas de cultura, políticas de identidade. **Pré-Textos para Discussão**, Salvador, ano VI, v. 6, n. 11, p. 55-68, 2001.

BAUDRILLARD, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

_____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENHAMOU, F. **L'économie de la culture**. Paris: La Découverte, 2000.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

BOBBIO, N. **Liberalismo e democracia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOLAÑO, C. **Indústria cultural**: informação e capitalismo. São Paulo: Hucitec/Pólis, 2000.

BORGES, J. L. **Obras completas**. v. I. São Paulo: Globo, 1999.

BOURDIEU, P. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. Espírito de Estado: gênese e estrutura do campo burocrático. *In: Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996. p. 91-124.

_____; HAACHE, H. **Livre troca**: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CALLIGARIS, C. A psicanálise e o sujeito colonial. *In: SOUSA, E. L. A. de (Org.)*. **Psicanálise e colonização**: leituras do sintoma social no Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 11-23.

CAMP, R. A. **Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX**. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1988.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

_____. Políticas culturais na América Latina. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 2, p. 39-51, 1983.

_____. Gramsci e as culturas populares na América Latina. *In: COUTINHO, C. N.; NOGUEIRA, M. A. (Orgs.)*. **Gramsci e a América Latina**. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 61-83.

CARRASCO, E. Cultura y autoritarismo. *In: GARRETÓN, M. A.; SOSNOWSKI, S.; SUBERCASEAUX, B. (Orgs.)*. **Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile**. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1989.

CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

COELHO, P. (Org.). **Surrealismo e anarquismo**. São Paulo: Imaginário, 2001.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. *In*: MICELI, S. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 85-96.

COSTA, S. **As cores de Ercília**: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CUÉLLAR, J. P. de (Org.). **Nossa diversidade criadora**: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papyrus, 1997.

CUNHA FILHO, F. H. Os princípios constitucionais culturais. *In*: LEITÃO, C. **Gestão cultural**: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003. p. 105-114.

_____. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, R. **O estado sedutor**: as revoluções midiológicas do poder. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 2000.

DERRIDA, J. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIDIER, M. T. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76). Recife: UFPE, 2000.

DURING, Simon (Ed.). **The cultural studies reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1997. p. 01-25.

ECO, H. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. v. I. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

FACIOLI, V. (Org.). **Breton-Trotsky**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

FEIJÓ, M. C. **O revolucionário cordial**: Astrojildo Pereira e as origens de uma política cultural. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **O que é política cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FORGACS, D. National-popular: genealogy of a concept. *In*: DURING, S. (Ed.). **The cultural studies reader**. Londres; Nova York: Routledge, 1997. p. 177-190.

FOUCAULT, M. Sobre a geografia. *In*: Microfísica do poder. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 153-166.

GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

GIRARD, A. **Cultural development**: experience and policies. Paris: Unesco, 1972.

GIROUX, H. A. Public pedagogy as cultural politics: Stuart Hall and the 'crisis' of culture. *In*: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; MCROBBIE, A. (Ed.). **Without guarantes**. Londres: Verso, 2000. p. 134-147.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HABERMAS, J. Lutas pelo reconhecimento no Estado democrático constitucional. *In*: APPIAH, K. A. *et al.* **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p.125-164.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do "popular". *In*: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 247-264.

_____. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-74, 1996a.

_____. Cultural studies and its theoretical legacies. *In*: MORLEY, D.; CHEN, K. (Ed.). **Stuart hall: critical dialogues in cultural studies**. Londres; Nova York: Routledge, 1996b. p. 262-275.

_____. Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity. *In*: MORLEY, D.; CHEN, K. (Ed.). **Stuart hall: critical dialogues in cultural studies**. Londres; Nova York: Routledge, 1996c. p. 411-440.

_____. New ethnicities. *In*: MORLEY, D.; CHEN, K. (Ed.). **Stuart hall: critical dialogues in cultural studies**. Londres; Nova York: Routledge, 1996d. p. 441-449.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HERRERA, F. **O contexto latino-americano e o desafio cultural**. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

HERSCOVICI, A. **Economia da cultura e da comunicação**. Vitória: UFES, 1995.

_____. Elementos teóricos para uma análise econômica das produções culturais. **Análise & Conjuntura**, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, v. 5, n. 3, p. 110-133, set./dez. 1990.

HOBSBAWM, E. **A era das revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOPENHAYN, M. Integrarse o subordinarse? nuevos cruces entre política y cultura. *In*: MATO, D. (Org.). **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, 2001. p. 69-89.

IANNI, O. O Estado e a organização da cultura. **Revista Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 216-241, 1978.

- JACKS, N. **Mídia nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JIMENEZ, M. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- JOHNSON, C. **Derrida**. São Paulo: Unesp, 2001.
- JORDAN, G.; WEEDON, C. When the subalterns speak, what do they say? *In*: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; MCROBBIE, A. (Ed.). **Without guarantees**. Londres: Verso, 2000. p. 165-180.
- JULIAN, I.; MERCER, K. *In*: MORLEY, D., CHEN, K. (Ed.). Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies. Londres; Nova York: Routledge, 1996. p. 450-463.
- KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- LAZZARATO, M.; NEGRI, A. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MAMEDE, M. A. **A construção do Nordeste pela mídia**. Fortaleza: Secult, 1996.
- MARQUES NETO, J. C. **Solidão revolucionária**: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MARTÍN-BARBERO, J. Indústrias culturais: modernidade e identidade. *In*: KUNSCH, M. M. K (Org.). **Indústrias culturais e os desafios da integração latino-americana**. São Paulo: Intercom, 1993. p. 21-36.
- MARTINS, F. **Escrituras surrealistas**: o começo da busca. São Paulo: Fund. Memorial da América Latina, 1998.
- MCGUIGAN, J. **Culture and the public sphere**. London; New York: Routledge, 1996.
- MICELI, S. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 53-84.

MIGUEZ, P. Algumas notas sobre as relações entre o carnaval e a contemporaneidade cultural de Salvador. *In*: LEITÃO, C. (Org.). **Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003. p. 255-270.

MONIZ, E. Entrevista. *In*: FACIOLI, V. (Org.). **Breton-Trotsky**. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p. 35-46. p. 128-134.

MORAES, D. de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.

_____. **Planeta mídia: tendências da comunicação na era global**. Campo Grande: Letra Livre, 1998.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1: neurose**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

MORLEY, D.; CHEN, K. (Ed.). *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. Londres; Nova York: Routledge, 1996. p. 01-22.

NEGRI, A. **Exílio: seguido de valor e afeto**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NIXON, S. Intervening in popular culture: cultural politics and the art of translation. *In*: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; MCROBBIE, A. (Ed.). **Without guarantees**. Londres: Verso, 2000. p. 254-265.

OLIVEIRA, L. L. As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado. *In*: **A revolução de 30: seminário internacional**. Brasília: UNB, 1982. p. 505-526.

OLIVEN, R. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? *In*: MICELI, S. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 41-52.

_____. Que país é este? a (des)construção da identidade nacional. *In*: SOUSA, E. L. A. de (Org.). **Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 67-80.

ORLANDI, L.; THEMUDO, T. Prefácio. *In*: TARDFE, G. **Monadologia e sociologia**. Tradução inédita de Tiago Themudo. Originais cedidos pelo tradutor. [S. l.: s. n., s. d.].

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Diversidade cultural e cosmopolitismo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 47, p. 73-89; p. 91-120, 1999.

PAIVA, R. Minorias flutuantes: novos aspectos da contra-hegemonia. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM 2001, 24., Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: Intercom, 2001. 1 CD-ROM.

PELBART, P. P. Biopolítica e biopotência no coração do império. *In*: GADELHA, S.; LINS, D. (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 251-260.

QUINTELLA, M. M. D. Cultura e poder ou espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu? *In*: MICELI, S. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 113-134.

REQUEJO, F. Pluralismo cultural e cidadania democrática. **Lua Nova**, São Paulo, n. 47, p. 91-120, 1999.

RICHARD, N. En torno a las diferencias. *In*: GARRETÓN, M. A.; SOSNOWSKI, S.; SUBERCASEAUX, B. (Orgs.). **Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ROCKEFELLER, S. C. Comentário. *In*: APPIAH, K. A. *et al.* **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 105-116

RONCAGLIOLO, R. Las industrias culturales em la videosfera latinoamericana. *In*: CANCLINI, N. G.; MONETA, C. J. (Orgs.). **Las industrias culturales em la integración latinoamericana**. México: Grijalbo, 1999. p. 65-86.

_____. (Org.). **Globalização, mídia e cultura contemporânea**. Campo Grande: Letra Livre, 1997.

RUBIM, A. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. *In*: LEITÃO, C. (Org.). **Gestão da cultura**: significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003. p. 89-104.

_____. **Comunicação e política**. São Paulo: Hacker, 2000.

_____. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: UFBA, 1995.

RÜDIGER, F. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: Adorno e a Escola de Frankfurt. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: UFBA, 1995.

SABADIA, L. C. **Organizações sociais**: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza, 2001. Monografia (Especialização em Gestão de Produtos e Serviços Culturais) - Faculdade de Administração, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2001.

SANTIAGO, S. Permanência do discurso da tradição no Modernismo. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Cultura brasileira**: tradição/contradição. Rio de Janeiro: J. Zahar; Funarte, 1987. p. 111-146.

SANTOS, M. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. *In*: ARROYO, M. *et al.* (Orgs.) **Fim de século e globalização**. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 15-22.

SANTOS, M. de L. L. dos (Org.). **As políticas culturais em Portugal**: relatório nacional. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 1998.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SEMPRINI, A. **Multiculturalismo**. Bauru: Edusc, 1999.

SIGNATES, L. Políticas públicas de comunicação: alguns referenciais teóricos e práticos de um problema mais amplo do que se pensa. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2003, Belo Horizonte. **Anais....** Belo Horizonte, 2003. 1 CD-ROM.

- SILVA, B. À guisa de prefácio. *In*: HERRERA, E. *et al.* **Novas frentes de promoção da cultura**. Rio de Janeiro: FGV, 1977. p. VII-XIV.
- SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.
- SLATER, P. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.
- SODRÉ, M. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. Conceito de minoria. *In*: BARBALHO, A.; PAIVA, R. (Org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- SUBIRATS, E. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.
- TARDE, G. **Monadologia e sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. **A opinião e as massas**. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- _____. **As leis da imitação**. Porto: Rés, 1976.
- TAYLOR, C. A política de reconhecimento. *In*: APPIAH, K. A. *et al.* **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 45-94.
- THEMUDO, T. **Gabriel Tarde**: sociologia e subjetividade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WALZER, M. Comentário. *In*: APPIAH, K. A. *et al.* **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 117-224.
- WEST, C. The new cultural politics of difference. *In*: RAJCKMAN, L. (Org.). **The identity in question**. Londres; Nova York: Routledge, 1995. p. 147-171.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 07-72.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAIDAN FILHO, M. **O fim do Nordeste & outros mitos**. São Paulo: Cortez, 2001.

ZALLO, R. **Industrias y políticas culturales en España y País Vasco**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1995.

_____. Novas tendências econômicas da cultura industrializada: processos culturais de trabalho e movimentos de capital na Europa dos anos 60-80. *In*: KUNSCH, M. M. K (Org.). **Indústrias culturais e os desafios da integração latino-americana**. São Paulo: Intercom, 1993. p. 66-90.

_____. **El mercado de la cultura**: estructura económica y política de la comunicación. Donostia: Tercera Prensa, 1992.

_____. **Economía de la comunicación y la cultura**. Madrid: Akal, 1988.

ZIZEK, S. Chocolate e identidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de dezembro de 2002, p. 12-13. Caderno Mais!



**Banco do
Nordeste**



SUPERINTENDÊNCIA DE LOGÍSTICA
Ambiente de Recursos Logísticos
Célula de Produção Gráfica
05 2066-0312.708 - Tiragem: 1.000