

Teorias & políticas da cultura

VISÕES MULTIDISCIPLINARES



UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR Naomar Monteiro de Almeida Filho

VICE REITOR Francisco José Gomes Mesquita



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Flávia Goullart Mota Garcia Rosa



CULT — CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO Antonio Albino Canelas Rubim

VICE-COORDENAÇÃO Gisele Marchiori Nussbaumer

CONSELHO DELIBERATIVO

Antonio Albino Canelas Rubim Ângela de Andrade

Gisele Marchiori Nussbaumer Lindinalva Rubim Mariella Pitombo Vieira



COLEÇÃO CULT

Teorias & políticas da cultura

VISÕES MULTIDISCIPLINARES

Gisele Marchiori Nussbaumer (Org.)

EDUFBA

SALVADOR, 2007



© 2007, by autores

Direitos para esta edição cedidos à edufba.

Feito o depósito legal.

ASSESSORIA EDITORIAL Elizabeth Ponte

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO Susane Santos Barros

REVISÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA Herbert Cortes

FOTO DA CAPA Gina Leite

BIBLIOTECA CENTRAL REITOR MACEDO COSTA — UFBA

T314 Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares
/ organização Gisele Marchiori

Nussbaumer. — Salvador : EDUFBA, 2007.

257 p. — (Coleção CULT)

Textos em português e espanhol.

ISBN 978-85-232-0452-5 (broch.)

1. Cultura. 2. Cultura – Brasil. 3. Política cultural. 4. Indústria cultural. 5.
Autoria. 6. Identidade social. I. Nussbaumer, Gisele Marchiori. II. Série.

CDU – 316.72/.74

CDD – 306

EDUFBA Rua Barão de Geremoabo, s/n *Campus* de Ondina,
Salvador – Bahia CEP 40170 290 tel/fax 71 3263 6164
www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

Apresentação

Apesar da proliferação recente dos estudos da cultura, ainda não existem, em nosso país, espaços institucionais ou acadêmicos específicos e consolidados que reúnam os diferentes olhares sobre a temática. Com o objetivo de suprir essa lacuna, desde 2005 o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da Universidade Federal da Bahia promove anualmente, em Salvador, o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. O evento tem congregado estudiosos oriundos de diversos territórios disciplinares, dedicados à investigação da cultura em suas diferenciadas dimensões, e vem se firmando como uma alternativa estimulante de articulação e debate para

pesquisadores brasileiros e estrangeiros, especialmente latino-americanos e portugueses.

No entanto, acreditando que é necessário ir além da promoção desses encontros no esforço permanente para promover uma maior interlocução na área, o CULT passa a investir também na publicação de livros que divulguem os estudos da cultura, reflexões de membros do próprio Centro e de pesquisadores e estudiosos com os quais vem dialogando e estabelecendo parcerias produtivas.

Surge assim o primeiro livro da coleção CULT, reunindo quinze artigos de autores da casa e convidados que analisam a temática cultural a partir de diferentes perspectivas, disciplinas, tempos e lugares.

O artigo de Durval Muniz de Albuquerque abre este livro com a proposta de uma reavaliação ou mesmo reversão do conceito de identidade e com a problematização de noções comumente utilizadas no vocabulário dos agentes culturais, como “resgate”, “tradição”, “preservação” ou “sincretismo cultural”. Ele evidencia suas implicações filosóficas ou ideológicas, quase sempre recalçadas nas análises da questão identitária, e a necessidade de pensarmos políticas que dêem passagem à singularidade. Também focalizando as abrangências e as maleabilidades de noções hoje freqüentes, no artigo seguinte Xan Bouzada Fernández aborda, com um ponto de vista diferenciado, as inter-relações existentes entre identidade, cultura e comunidade.

As possíveis articulações entre cultura e desenvolvimento, passando pela trajetória histórica do entrelaçamento de ambas, inclusive no plano conceitual, e suas conseqüências na sociedade contemporânea estão presentes nas análises de Joanildo Burity, Rubens Bayardo e Paulo Miguez. O primeiro, avalia a relação entre cultura e desenvolvimento a partir de reflexões que envolvem a idéia de lugar: o lugar do desenvolvimento, o lugar da cultura e o lugar na relação entre cultura e desenvolvi-

mento. Bayardo dedica-se a apresentar um percurso histórico do interesse internacional pela problemática cultural vinculada à noção de desenvolvimento e alerta para uma “culturalização da economia”, quadro que requer a efetivação de modelos diferenciados de desenvolvimento. Já Paulo Miguez, apresenta o panorama que envolve o surgimento da economia criativa, destacando as potencialidades e evidentes impactos desse conjunto de atividades assentadas na criatividade, cujos bens e serviços abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais.

As variadas conceituações de cultura e as oscilações entre universalidade e heterogeneidade como valor, nas proposições da Unesco, são lidas e confrontadas por Mariella Pitombo, em artigo que, de certa forma, introduz um conjunto de autores presentes neste volume que se dedicam a reflexão sobre políticas culturais.

Este tema reúne Antônio Albino Canelas Rubim, Isaura Botelho e Maria de Lourdes Lima dos Santos. O primeiro busca, no artigo intitulado “Políticas culturais: entre o possível e o impossível”, uma teorização mais consistente para este campo de estudos, para além da mera definição conceitual ou de análises empíricas de experiências de execução e formulação de políticas. Isaura Botelho, no artigo seguinte, desenvolve uma análise das políticas culturais públicas enfatizando, dentre outros aspectos, a importância da diferença - às vezes pouco clara, muitas vezes preterida - entre ‘democratização cultural’ e ‘democracia cultural’. Maria de Lourdes Lima dos Santos, em um trabalho esclarecedor acerca das iniciativas culturais estatais e municipais no contexto português, reflete sobre o alcance e a efetividade dessas políticas em relação aos públicos e ao mercado de trabalho no meio cultural.

Tais questões ecoam em “Públicos da cultura e as artes do espetáculo”, no qual abordo um tema que, embora não possa ser

considerado emergente, apenas começa a tornar-se objeto de estudos sistemáticos no Brasil – os estudos de público no âmbito da cultura –, apresentando resultados parciais de pesquisa realizada sobre o perfil dos públicos de teatros em Salvador.

Uma outra temática ainda pouco explorada nos nossos estudos da cultura é contemplada pela colaboração de Heloisa Buarque de Holanda a este livro. Em “Autoria, autorias” a pesquisadora trata da questão dos direitos do autor através de um panorama que abarca desde a inexistência da noção de autoria individual, na Grécia antiga, até as transformações ocorridas com a veiculação massiva e eletrônica de produtos literários.

Os trabalhos de Liv Sovik, Maria Cândida de Almeida, Ruben George Oliven e de Zeny Rosendhal, embora com alvos, objetos e desenvolvimento consideravelmente distintos, convergem ao retomar, na seqüência dos trabalhos reunidos neste volume, o tema da identidade. As duas primeiras exploram-no considerando expressões artístico-culturais produzidas e veiculadas na contemporaneidade. “Cultura e identidades: teoria do passado e perguntas para o presente”, de Liv Sovik, propõe uma instigante reavaliação de perspectivas na nossa tradição analítica do tema a partir dos modos de representação de segmentos excluídos em programas de televisão, filmes e documentários de data bem recente, como “Falcão”, “Central da Periferia” e “Carandiru”. Em “Arte afro-descendente: um olhar em desafio”, Maria Cândida de Almeida reflete sobre o estatuto da representação e o papel da identidade negra no campo das artes plásticas, tendo como objeto de análise as obras de dois artistas brasileiros: Mestre Didi e Rosana Paulino.

Os artigos de Ruben Oliven e de Zeny Rosendhal, que encerram a coletânea, têm em comum a articulação entre questão identitária e territorialidade. Ruben Oliven trata da relação entre território e identidade cultural em um texto que traz exemplos e ilustrações que contemplam tanto a origem da feijoada

e outras comidas nacionais quanto a influência e permanência da cultura gaúcha fora de seu território, com a multiplicação dos CTG's (Centros de Tradição Gaúcha) no Brasil e até mesmo no exterior. Por fim, Zeny Rosendhal, em "Cultura, Turismo e Identidade", explora, pelo viés da Geografia Cultural, a maneira como são construídas as identidades de certos lugares, a importância do turismo religioso hoje e a figura do turista como "consumidor de identidades".

Este breve panorama de indicações sobre os trabalhos reunidos no volume almeja, em primeiro lugar, fornecer ao leitor a possibilidade de percorrê-lo em seqüência diversa da que nos apresenta o sumário, constituindo um percurso de leitura a partir de interesses próprios. Além disso, nos serve como base para ressaltar as diversas visões multidisciplinares em diálogo, as abordagens e leituras possíveis e, principalmente, a riqueza e complexidade do objeto multifacetado que as reúne, cujo estudo na contemporaneidade é um território necessariamente aberto, plural, transdisciplinar. Um recorte exemplar dessa pluralidade constituinte está veiculado neste livro, por isto o seu título também plural, *Teorias e Políticas da Cultura*.

Gisele Marchiori Nussbaumer

SUMÁRIO

13

Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil
Durval Muniz de Albuquerque jr.

25

De las identidades constatadas a las complicidades productivas
Xan Bouzada Fernández

51

Cultura & desenvolvimento
Joanildo Burity

67

Cultura & desarrollo:
¿nuevos rumbos y más de lo mismo?
Rubens Bayardo

95

Economia criativa: uma discussão preliminar
Paulo Miguez

115

Entre o universal & o heterogêneo:
uma leitura do conceito de cultura na Unesco
Mariella Pitombo

139

Políticas culturais: entre o possível & o impossível
Antônio Albino Canelas Rubim

- 159
Políticas culturais em Portugal
Maria de Lourdes Lima dos Santos
- 171
Políticas culturais: discutindo pressupostos
Isaura Botelho
- 181
Públicos da cultura e as artes do espetáculo
Gisele Marchiori Nussbaumer
- 195
Autoria, autorias
Heloisa Buarque de Hollanda
- 205
Cultura & identidades:
teorias do passado e perguntas para o presente
Liv Sovik
- 217
Arte afro-descendente: um olhar em desafio
Maria Cândida Ferreira de Almeida
- 235
Cultura & identidade
Ruben George Oliven
- 245
Cultura, turismo e identidade
Zeny Rosendhal



Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil

*Durval Muniz de Albuquerque Júnior**

Quando analisamos os discursos em torno da temática da cultura no Brasil, sejam aqueles proferidos pelos intelectuais que tratam da questão como objeto de pesquisa, sejam aqueles emitidos pelos chamados agentes da cultura: artistas, promotores culturais, membros de organizações da sociedade civil ligadas a produção cultural, podemos encontrar o uso recorrente de alguns conceitos ou categorias que demonstram como este tema vem sendo pensado majoritariamente em nosso país.

*
Professor dos Programas de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e da Universidade Federal de Pernambuco.

Independente, inclusive, dos esforços feitos pelos documentos oficiais do Ministério da Cultura, nesta atual gestão, e de uma vasta produção acadêmica, no Brasil e no exterior, que vêm propondo um novo vocabulário e novas formulações conceituais para esta questão, o que vemos e ouvimos é a repetição de falas e a realização de práticas que giram em torno de alguns conceitos bastante recorrentes, que todos parecem entender da mesma forma, que não precisam mais de explicação, por serem óbvios e, por isso, todo mundo estaria de acordo sobre seus significados. O mais recorrente deles é sem dúvida o de “identidade”. Não se poderia pensar cultura sem imediatamente remetê-la para o campo da produção das identidades: seja das identidades nacionais, regionais, étnicas, de gênero, de classe, etc. Discutirei mais detidamente o assunto mais adiante porque, antes quero mostrar que mesmo quando não se fala diretamente da questão da identidade, e até quando se quer fugir dela, os discursos em torno da cultura recorrem constantemente a uma série de noções, sem que muitas vezes se dêem conta disto, que giram em torno do princípio da identidade, o que revela mais do que um hábito lingüístico, uma forma de olhar para o mundo, uma postura epistemológica que precisa ser problematizada.

Em nossos discursos em torno da cultura e da produção cultural é recorrente o uso da noção de “resgate”. A promessa é que a atividade do artista, do produtor cultural, do agente promotor da cultura local, regional ou nacional, vai resgatar alguma prática, alguma manifestação, alguma concepção em torno da cultura, que estaria em vias de desaparecimento. Vivemos agora, inclusive, a curiosa onda da digitalização como forma de resgate. Sem se aperceberem da própria contradição que carrega esta prática, à medida que desloca completamente de suporte e de lugar social e estético a prática ou as matérias ou formas de expressão que pretendem resgatar, estes agentes da cultura

buscam salvar o que pretensamente está morrendo, congelando-o através do registro em CD-ROM, em DVD, em CD, em fotografias digitais, etc. Poderíamos dizer que estamos diante de uma nova forma de empalhamento ou de mumificação, uma nova maneira de museologizar e folclorizar as produções culturais populares ou de grupos étnicos, sociais ou culturais específicos. Chegará um momento em que possivelmente estas manifestações terão desaparecido entre seus produtores tradicionais, por uma série de motivos, entre eles o próprio desinvestimento de sentido em torno desta prática, mas poderemos sentar em nossa poltrona na sala e assistir saudosos e nostálgicos estes rituais, estas festas, estes cantos, fabricados, feitos especialmente para inglês ver e digitalizar.

Longe de mim estar negando a importância do registro destas atividades culturais, destas formas e matérias de expressão, mas daí a achar que isto é uma forma de preservar sua pretensa lógica tradicional, seu pretense sentido primitivo e autêntico, vai uma longa distância. Convidar os Xavantes para dançar o *toré* e filmá-lo achando que assim o resgata, é não compreender que o que se faz ali é fabricá-lo, reinventá-lo, como aliás fazem os próprios índios, ao longo dos anos.

Pensar o registro como salvação de uma forma pretensamente original do rito, salvar a sua autenticidade, garantir a sua perpetuação sem modificações, é operar justamente a partir da lógica da identidade, de que há a possibilidade de que os eventos culturais se repitam no tempo sem mudanças de sentido, de significado, sem deslocamentos nos próprios arranjos dos rituais, dos objetos, dos motivos, dos temas, dos próprios agentes e de lugares onde se realiza. A idéia de resgate traz embutido o mito da pureza das origens, de um tempo onde o acontecimento era idêntico a si mesmo, em que o evento é semelhança absoluta, identidade consigo mesmo, quando isto não existe no campo cultural ou em qualquer aspecto das práticas humanas,

onde qualquer evento, mesmo trazendo repetições, é marcado pela criação, pela invenção, pelo deslocamento de sentidos e significados.

É comum nestes discursos traçar-se a imagem de um tempo mítico onde tudo era idêntico a si mesmo, onde a “tradição”, outra noção usada e abusada, prevalecia. Então surge o tempo da queda, onde a influência deletéria vinda do exterior, normalmente nomeada hoje de globalização, mercado ou influência da vida urbana, veio desorganizar, destruir, alterar estas tradições, que surgem sempre naturalizadas, já que não pensadas como inventadas historicamente. Há uma certa dificuldade em pensar, por exemplo, que a indianidade, ou a identidade indígena de várias tribos do Nordeste foi elaborada faz pouco tempo, que dançar o toré foi uma aquisição recente de uma prática que visa atribuir identidade indígena a um grupo de pessoas que vêm em ser índio e na conseqüente “proteção da Funai” uma maneira de preservar suas terras, de ter acesso a educação, acesso a saúde, etc.

As tradições são sempre invenções feitas por grupos humanos numa determinada época. Não há algo tradicional desde sempre e nada do que é tradicional está isento de modificação, de transformação. A mudança cultural nem sempre necessita destes monstros externos para ocorrer. Aliás, pensar uma possível exterioridade entre o que fariam os grupos culturais ditos tradicionais e a sociedade inclusiva, é mais uma vez ficar preso à lógica da identidade, que pensa esta possibilidade de fechamento de dados grupos, manifestações culturais, espaços, tempos em torno de si mesmos, que afirma esta pretensa possibilidade de que a produção cultural construa uma diferença em relação a um exterior do qual deve se proteger. Isto nunca foi possível em momento algum da história. Em qualquer sociedade humana, o que caracteriza a produção cultural sempre foi as misturas, os hibridismos, as mestiçagens,

as dominações, as hegemonias, as trocas, as antropofagias, as relações enfim. O que chamamos de cultura, conceito que por seu uso no singular já demonstra sua prisão à lógica da identidade, é na verdade um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento. Na verdade nunca temos cultura: temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais. As classes ou grupos sociais hegemônicos é que, muitas vezes, querem fazer de suas manifestações culturais a cultura.

Outra noção recorrente é a de “preservação”, que parte de outro pressuposto identitário que é o da possibilidade de que qualquer realidade natural ou cultural possa permanecer sem mudanças ao longo do tempo. Ao instituir-se uma reserva florestal pretensamente se está garantindo a preservação da floresta, ou seja, que ela continue sendo o que ela é desde o princípio. Mas o que ela é desde o princípio é um arranjo ecológico, um bioma em permanente estágio de mutação, motivada pelas alterações, com temporalidades diversas, nos arranjos entre seus múltiplos componentes. O que preservamos é justamente a possibilidade daquele bioma mudar, continuar em transformação. O mesmo ocorre com qualquer prática cultural que se queira preservar, o que preservamos é sua possibilidade de existir e, portanto, de diferir e de divergir.

Preservar não é congelar numa pose uma certa temporalidade. Quando se tenta preservar congelando o tempo, como em muitas ocasiões se deu com o chamado patrimônio histórico, o que se teve foi sua progressiva ruína, porque a mudança no tempo continuou a fazer o seu trabalho de corrosão. Aqueles elementos de patrimônio que não foram reinvestidos de significado para a so-

cidade a que pertencem, que não foram reapropriados e resignificados pelas novas gerações, tornaram-se ruínas físicas ou, pior, ruínas de sentido, como aquele lindo monumento em torno do qual todo mundo circula, mas não conhece a sua história ou com que sentido foi construído, aquela estátua que serve apenas de depósito de fezes de pombos. Se queremos preservar alguma manifestação cultural, no sentido de que se mantenha fazendo sentido coletivamente, temos que preservar sua capacidade de diferir, de não ser idêntica a si mesma, não a sua identidade. Porque, afinal, de que identidade estamos falando? As identidades também são fabricações sociais e históricas, as identidades não são originais, não vêm da origem, porque também teríamos que nomear e datar esta origem e descobri-la como invenção social.

No Brasil o mito de origem mais agenciado quando se trata de explicar a formação do que seria a cultura brasileira, aquilo que seria a nossa identidade nacional, é o famoso mito das três raças. Nossa cultura, nossos corpos, nossas manifestações artísticas e literárias teriam como origem o encontro das três raças no processo de colonização e os processos de fusão, sincretismos, convivência e conflito entre as culturas e os corpos das três raças formadoras: índios, brancos e negros. Ou seja, a nossa identidade cultural e nacional, assim como nossas variadas identidades regionais e locais, teriam sido dadas pela mestiçagem, não somente física, mas cultural entre estes povos. Mas como é possível uma identidade mestiça, se o mestiçamento é a própria negação da identidade? A palavra identidade significa em nossa língua permanecer ou ser idêntico a si mesmo, implicando uma semelhança essencial que percorreria toda a nossa existência como sociedade ou como indivíduo. Como é possível alguém ou algo se mestiçar e permanecer idêntico, semelhante a si mesmo? A mistura nega a identidade e afirma a diferença. Como nos diz Michel Serres, a mistura é a condição do ser humano e de todas as coisas, não apenas do brasileiro e de

sua cultura. Como foi possível misturar e identificar, se a mistura é a dissolução dos idênticos e a produção de um terceiro termo, uma terceira possibilidade, sempre indefinida, sempre instável, sempre em mutação, sempre potencialmente outra? Como a chamada cultura brasileira, se é que isto existe assim como unidade, o que duvido, pois cultura brasileira é um conceito que precisa ser sempre explicado e relatado novamente, que precisa sempre que se diga a que se refere e não cessa de se redefinir, se define pela mistura, ele se definiria pela indefinição. Diz-se com orgulho que somos uma terra que acolhe todos os estrangeiros, onde se fusionaram formas e matérias de expressão trazidas por desterrados de todos os quadrantes, por migrantes, por imigrantes, nomadismos culturais de todas as bandeiras, pelo desterro forçado de milhares de culturas africanas, pela destruição sistemática de várias formas culturais indígenas, também já produtos de migrações e trocas culturais seculares e, estranhamente, isto nos daria nossa identidade. Ou seja, nossa identidade é a de sermos estrangeiros em nossa própria terra, é a de sermos estranhos a esse pretense “nós” que seria a nação, produção imaginada e imaginária, que nem por isso deixa de existir como concretude.

A noções de “fusão” ou de “sincretismo cultural” devem ser também problematizadas, por trazerem consigo a idéia de que a mistura pode estabelecer o desaparecimento completo das marcas anteriores do que foi misturado ou de que esta mistura se dá de forma harmoniosa. Fundir-se não é superar a diferença interna, é afirmá-la permanentemente, é afirmá-la como condição mesma da fusão. O sincretismo não é o desaparecimento da tensão entre o que se mistura, é a afirmação do conflito e da luta como a própria possibilidade do que aparece sincretizado. Ao invés desta tensão ser expulsa para um pretense exterior ou para um momento anterior do fusionado ou do sincretizado, ela é afirmada como elemento imanente desta forma do ser.

Constantemente outra categoria que aparece nos discursos sobre a identidade da cultura brasileira, dita com orgulho e satisfação, é que ela é diversa e que devemos preservar esta “diversidade”. E eu pergunto como algo pode ser diverso e idêntico ao mesmo tempo. Como a diversidade pode vir a constituir uma identidade? Ser diverso significa que o objeto ou o sujeito em análise traz em si mesmo a potência do divergir, a divisão e a multiplicação como constitutivos de seu próprio aparecer. A diversidade não pode ser pensada, como muitas vezes foi feito pelo discurso do folclore, como a simples justaposição ou coexistência pacificada e aproblemática entre práticas, formas e manifestações culturais, formando uma espécie de grande coleção, um bestiário de bizarrices e exotismos, uma feira de mitos. A diversidade pode ser pensada como a condição mesma da sociedade e das próprias atividades culturais humanas. É a potência do divergir, do desviar, é a equivocidade do próprio ser que se afirma. Tudo que existe diverge e por isso se diversifica. A natureza se formou por diversificação, ou seja, pela efetivação de sua potencialidade para se desdobrar, dobrar-se, inventar o novo a partir do pré-existente. Diversidade como a realização do devir que atravessa tudo aquilo feito pelos humanos. A diversidade, portanto, não pode ser o que nos dá identidade, o que nos identifica, porque seria cometer uma tautologia afirmarmos que o que nos identifica é que não somos ou não fomos ou não seremos idênticos nunca. Por constantemente nos diversificarmos, nos tornarmos diferentes de nós mesmos, um “nós mesmos” que seria impossível estabelecer, porque dentro de qualquer “nós” habitariam “eles”, esta possibilidade do estranho, do outro, do que não é idêntico.

Seria, por fim, necessário propor que pensássemos até que ponto precisamos ainda de uma categoria como a de identidade para pensar as manifestações culturais que ocorrem no território brasileiro e em suas várias regiões. Se realmente precisamos

ainda falar de cultura no singular, quando vivemos afirmando que o que nos orgulha como brasileiros e como produtores culturais no Brasil – aliás quem não é produtor cultural? – é o fato de que somos diversos, múltiplos, temos uma enorme riqueza cultural, clichês dos clichês. Se somos ricos em manifestações culturais, por que ainda somos tão pobres quando se trata de renovar o vocabulário para apreender esta diversidade, para promover esta diversidade? Por que não pensarmos em fluxos culturais, ao invés de cultura, por que não pensarmos em construção de singularidades culturais ao invés de identidades culturais? O singular só existe na relação com aquilo do qual se singulariza, a singularidade é relacional, situacional e provisória. Para se afirmar singular é preciso ao mesmo tempo afirmar também aquilo em relação a que se singulariza.

A identidade, pelo contrário, pretensamente se constrói a partir de um fechamento para o diferente, para o fora. A identidade nasceria da atitude de enrolar-se sobre si mesmo, de envolver-se consigo mesmo e expulsar o estranho, o diferente como intrusão, o escavar o si mesmo até encontrar um núcleo fixo e perene para o si mesmo. A identidade nega o exterior, o hostiliza, tem medo dele; a singularidade só existe porque afirma a coexistência da diferença e faz do exterior parte de si mesma, abrindo-se para o fora que a constitui, que lhe é interior. Ser singular é afirmar-se na condição em que o outro permaneça existindo, ser idêntico é afirmar a possibilidade de que só um si mesmo pode existir, o outro deve ser definitivamente excluído como ameaça. A singularidade é abertura para a relação, a identidade é pensar a possibilidade do fim da relação. A singularidade é a afirmação do movimento, do devir, a identidade é o medo do devir, é a afirmação da estaticidade, da fixidez, da paralisia.

Não precisamos de identidade para existir, nada na natureza ou na cultura existe na identidade, mas sim na diferença, na di-

versidade, na mudança, na mutação, na coalecência, na coexistência, na convivência, na mistura, na informação. Precisamos sim de nos tornar singular, de afirmar a diferença, de tomá-la como ponto de partida para estabelecer relações de criatividade, de invenção, de afirmação do diverso. Identidades normalmente servem ao estabelecimento de hierarquias e sustentam dominações; a singularidade normalmente se faz no questionamento de hierarquias, dominações, hegemonias e poderes. A identidade quase sempre é pacificadora, conservadora, quando não reativa e reacionária, já que é a afirmação da continuidade e da semelhança, enquanto a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos. Não necessariamente revolucionária, mas nunca apaziguadora, por implicar o movimento, a mutação, o diferir como princípio.

Mesmo aquelas identidades que historicamente, em dado momento, se mostraram revolucionárias, normalmente confluíram para a reação à medida em que uma vez vencedoras tendem a se querer perpetuar sem mudanças, sem a insurreição das singularidades que as ameaçam e arruinam por dentro. A identidade esteve na base da macro-política no Ocidente moderno, inclusive as macro-políticas culturais, mas foram as singularidades, que mantiveram vivas as guerrilhas cotidianas das micro-políticas, fonte do devir outro, da criatividade política que possibilitou transformações inesperadas pelos profissionais da grande política e do Estado. Os artistas e produtores de formas e matérias de expressão, muitas vezes foram guerrilheiros do cotidiano, guerrilheiros do sentido, que impediram a cristalização das relações de poder e dos saberes e sentidos. Precisamos pensar, portanto, políticas culturais que dêem passagem à singularidade, que permitam a elaboração e expressão do diverso e não da identidade. A cultura como potência da criatividade, da criação incessante do divergente e não do convergente e do

consensual. Culturas sem identidades, feitas de singularidades afirmativas, já que o singular só existe ao se afirmar, enquanto a identidade vive de negar o outro, o devir que reside em seu interior, vive da negação e não da afirmação. Culturas no plural, constituídas pela multiplicação do singular.



De las identidades constatadas a las complicidades productivas

Xan Bouzada Fernández *

Acerca de la relación entre identidad y cultura: en el reino de los conceptos borrosos

La pretensión de reflexionar teóricamente en torno a conceptos como los que aquí convocamos plantea la conveniencia de presuponer la existencia de unos lindes claros en el manejo de su significado. No obstante, esta posibilidad suele resultar defraudada al constatar la existencia de unos márgenes tan lábiles como borrosos.

*
Professor da Universidade
de Vigo/Espanha.

Términos tales como los de identidad, cultura, religión, ideología, al lado de comunidad, nación, organizaciones o redes sociales, suelen mostrarse bastante refractarios al mandato normador de las taxonomías. El mismo lenguaje, de hecho, se halla frecuentemente impregnado de múltiples transversalidades: comunidad nacional, identidad cultural, cultura organizacional o identidad corporativa, constituyen todas ellas expresiones que traducen la dificultad existente para poder embridar unos conceptos tan dúctiles como indóciles.

Bien es cierto, en todo caso, que las convenciones de uso lingüístico nos permiten manejar un razonable nivel de consenso en los modos de distribución y gestión de los sentidos. A ellos nos referiremos en distintos momentos del artículo. Quede dicho ya aquí que las viejas taxonomías dicotómicas aplicadas a la comunidad que como la bien conocida de Ferdinand Tönnies, se hallaban inspiradas por la variable temporal (formas culturales, identitarias y organizacionales tipo *gemeinschaft*, versus, formas propias al modelo *gesellschaft*). En virtud de ello, tenemos constancia práctica del hecho de que si cerca del primer polo han residido, de manera general: comunidades tradicionales, religiones o etnias, a la sombra del segundo han ido cobijándose con el avance de la modernidad, ideologías, organizaciones corporativas o prácticas sociales religantes que como la del consumo o la moda han, al modo que en su momento anunciaba Gabriel de Tarde, por proximidad y mimetismo ido configurando semejanzas, imitaciones, identidades, al cabo.

Si una primera aproximación al campo teórico en el que se instituyen conceptos como identidad, cultura o comunidad, evidencia la borrosa labilidad del campo, no menos borrosa resulta tampoco la misma constitución interna de cada uno de ellos. Aún discerniendo y diferenciando a la comunidad como más caracterizada en su calidad de continente (en la cual residiría “lo comunitario”), frente a la identidad o cultura como mo-

dos manifiestos de contenidos normativos y simbólicos, hemos de reconocer que en unas y otras las dimensiones formales y las informales conviven de un modo difícilmente separable. Del mismo modo, las organizaciones corporativas articulan y jerarquizan bajo un armazón simbólico, simultáneamente, lo similar y lo diferente (JENKINS, 2004). Entre estas entidades tan flojas como borrosas aquellas que Goffman (1968) había definido como “instituciones totales”, se nos muestran como excepción y nunca como norma.

Identidades e instituciones religantes nos muestran sus caras dobles. En su condición de estructuras de doble vínculo, éstas muestran su carácter interno abierto. Su capacidad para oscilar entre polos susceptibles de catalizar orientaciones diferentes: de repliegue defensivo o de apertura y cambio social, de carácter solidario e integrador o de tipo sectario y xenófobo. De esperanza o de temor. De generosidad o de egoísmo.

Las identidades se polarizan también en base a dobles trazos que muestran orígenes y móviles diferentes: adscritas/procuradas; impuestas contextualmente o libremente asumidas; primordiales o irónicas; de necesidad o expresivas. Variable y polarizada resulta también su configuración interna: tácitas o explícitas. En este caso las categorías sociales de edad o género tienden a pergeñar referentes identitarios por proximidad y semejanza. De igual manera, el modo cómo los actores sociales gestionan el recurso identitario marca asimismo modos diversos de producirse: ideológica o funcional, según el significado que le otorgue el sujeto. Holística o temporal, según, al cabo, el sentido o la diversidad de funciones que esta o estas se vean llamadas a cumplimentar. Entre ellas, pueden ser subrayadas algunas como aquellas que recurren al fútbol y su imaginario como soporte privilegiado. Éstas se evidencian como auténticos crisoles, fractales en los que convergen lo ritual, lo mágico lo social y lo político, sin a pesar de ello, agotar totalmente la

posibilidad de que los actores sociales sigan compartiendo y participando de otros marcos también identitarios de tipo religioso, cultural, político o socio-organizacional. Recurriendo incluso en caso de premura social a cualquier tipo de mezcla o hibridación de soportes y marcos referenciales en aras de procurar un apoyo para la resolución de aquellos desafíos a los que el siglo confronta al grupo.

Acaso para mejor entender la génesis de esta condición tan oscilante como lábil y borrosa, nos resulte de utilidad hacer referencia al taller en el cual fraguan y se producen las formulaciones identitarias. En sus inicios, la psicología social de G.H. Mead (1934) llamó la atención sobre un aspecto que, a nuestro modo de ver sigue siendo fundamental para entender el doble vínculo interno que define a este tipo de instituciones. Nos referimos al carácter doble del yo individual. *Mente y persona (mind y self)*, constituyen dos miradas sobre el sujeto en la cual se alterna la perspectiva psicológica con la social. El individuo, al cabo momento seminal de la producción social de la identidad es al tiempo parte, continente y deudor de lo social al tiempo que actor agente de la realidad social. Afirmaba H. Blumer (1969), discípulo de G.H. Mead y autor de *El interaccionismo simbólico*, que la personalidad social surgía de la interacción con el otro, a partir de la asunción de los roles. El modelo interaccionista de la personalidad social considera que a través del ejercicio de los roles, los individuos construyen activamente su identidad, la cual emerge a través de una síntesis entre las normas sociales y la experiencia social de cada uno. Lubricando el proceso, *la conversación* se erige en uno de esos procesos interactivos a través de los cuales son construidos los significados simbólicos compartidos socialmente. Por medio de ella, el *proselitismo* ejercería como canal primigenio para la difusión de la palabra y el sentido.

Más recientemente algunos autores como W. Doise (1982)

han, tras la senda de Mead y Blumer, subrayado la relevancia explicativa de esa doble dimensión: el nivel individual interesado en el estudio de los mecanismos que permiten al individuo organizar sus experiencias y el nivel interindividual, el cual se ocupa en el análisis de las relaciones entre los individuos en tanto que procesos constitutivos de la identidad a través del reconocimiento, la diferenciación o la identificación a través de las relaciones. Al margen sitúa Doise otros tipos de manifestaciones identitarias tales como las categoriales (edad, sexo, etc.) las de carácter adscrito como la raza o el origen étnico o incluso las de tipo ideológico. La idea central la resumen los profesores de Rennes, J. M. De Queiroz y M. Ziolkowski (1995: 45): “el tratamiento interaccional de la identidad supone una tesis común: ningún análisis pertinente de la persona social puede ser realizado con independencia de un análisis de las interacciones con otras personas”.

Por otro lado, y desde perspectivas de vocación más socio-antropológicas, otros autores han incidido en la condición de la identidad como producto emergente derivado de los procesos relacionales. En ese aspecto, Barth (1976), en su conocido trabajo acerca de los grupos étnicos y sus fronteras, consideraba que las identidades serían el subproducto derivado de las transacciones entre unos individuos que junto con otras cosas perseguirían el logro de sus propios intereses. Claro que, y tal como subrayaremos más abajo, del mismo modo que los estorninos vuelan juntos para librarse de los predadores, existen también intereses e *intereses*. Sin embargo, es igualmente cierto que otros autores como Tajfel (1978), han afirmado que el simple hecho de estar identificado con un grupo resultaría suficiente para generar identidad.

En todo caso, la identidad se reproduce de modo recurrente en la medida en que ésta no acontece en ausencia de un contexto o de una situación. Fuera de la comunidad la identidad queda huér-

fana. Del mismo modo, la obvia variabilidad de marcos contextuales y de estrategias individuales convierten a los referentes identitarios en soportes maleables constantemente trabajados y reinterpretados por los individuos y los grupos humanos.

*Las identidades culturales
en la sociedad tardomoderna*

— DIFERENTES Y/O IGUALES. NARCISISMO E IDENTIDAD EN LA
SOCIEDAD TARDOMODERNA

A la condición lábil y borrosa de tipo sincrónico definidor de las identidades le daría continuidad también esa misma condición en el flujo diacrónico de la dinámica social. Con ecos en la mirada sutil de Simmel hacia el ethos urbano en su trabajo acerca de la *Metrópolis and the Mental Life*, uno de los más lúcidos comunitaristas contemporáneos, Richard Sennett, argumentaba en su *Narcisismo y cultura moderna* (1979: 91) que la liberación del dominio de los propios sentimientos (respecto de las redes más tradicionales y cerradas sobre sí mismas) se halla íntimamente relacionada con la posibilidad de la experiencia impersonal en que la persona observa una convención, representa un papel o participa en un formulismo. Su lugar clásico sería, en su opinión, la ciudad y su nombre clásico: el cosmopolitismo.

Por otro lado, Sennett, sabe sin embargo que aunque la afirmación de lo individual alcance un desarrollo privilegiado en la sociedad moderna, también la pulsión identitaria del grupo *nosotros* resulta en la sociedad actual igualmente significativa e irrenunciable (2000: 155). Para Bauman (2002: 181) ese proceso se iría consolidando en forma de un bucle en el cual el proceso de individualización no sería sino el desencadenante de los anhelos comunitaristas. Una respuesta previsible a la acelerada *licuefacción* de la vida moderna, una reacción ante su conse-

cuencia más irritante y dolorosa: el desequilibrio, cada vez más profundo, entre la libertad individual y la seguridad. El comunitarismo pretendería, al cabo, dar una respuesta al dilema de las dos formas de individualismo (el del derecho a la igualdad y a la diferencia) a las que se había referido Simmel (2003: 22,123). En ese momento acaso sea uno de los modos más lúcidos de observar la situación, la propuesta que Berman (2002:91) arranca de los mismos entresijos de la obra de Carlos Marx: la idea de que el desarrollo es la sustancia del tiempo moderno, la posibilidad de que individuos cada vez más capaces y autónomos se doten de herramientas adecuadas para trabajar por el cambio social, la posibilidad, en definitiva de que las oportunidades de desarrollo puedan configurarse como un proceso colectivo para propiciar una vida mejor para todos.

— DESARROLLOS IDENTITARIOS Y AFIRMACIONES CULTURALES EN LA SOCIEDAD TARDOMODERNA

Las identidades y las culturas locales y regionales han protagonizado una fuerte eclosión reactiva en el contexto de la globalizada sociedad tardomoderna. En una gran medida esa reacción ha ejercido al modo de un desquite simbólico frente a las presiones hegemónicas derivadas de los flujos dominantes del mercado, sus redes y valores. En virtud de ello, podemos afirmar que el universo abierto de la sociedad globalizada conjuga hoy una triple dimensión de posibilidades propiciando tanto las presiones homogeneizadoras, los desmarques reactivos de las culturas y las identidades como los encuentros e hibridaciones en el marco de los cuales frecuentemente las culturas ensayan y experimentan sus propias y genuinas soluciones. La *diferencia* surge como un hecho inexorable, como un patrimonio de libertad posible al tiempo que como un legado a reconstruir y a defender por parte de las naciones, etnias, grupos y comunidades. Cada cultura, cada colectivo conserva su

distancia y defiende su identidad recontextualizando los contenidos y los bienes importados a los que se confronta y con los que se enriquece.

La identidad se constituye hoy en savia y carburante, en el software preciso para el desarrollo de las comunidades. Los sujetos, decía Castoriadis (1975), están animados por deseos que procuran imágenes social y culturalmente construídas del objeto deseado. Este imaginario es el factor de creación y recreación continuado del marco social e histórico en el que se desenvuelve una comunidad. En este sentido conviene incidir en el hecho de que entendemos la identidad simultáneamente como una realidad compleja y *frágil*, al tiempo que como un marco de referencia orientador. No olvidemos que cada cultura se distingue por la forma de analizar y codificar la realidad conforme a los diferentes sistemas de percepción-comunicación existentes en cada época. Un recurso susceptible de actuar como un referente abierto a categorías de tipo político y que requiere contenidos ideológicos para poder configurar esa arena solidaria y controvertida integrada por el ámbito de las relaciones sociales y los espacios comunitarios.

La identidad es una herramienta peculiar que nos permite tanto expresarnos como ser expresados por otros, al tiempo que se ejerce como un conjunto de repertorios de acción, de lengua y de cultura que permiten a un individuo reconocer su pertenencia a un grupo social determinado, identificarse con él y controlar sus propias instituciones culturales (MORLEY Y ROBINS, 1995). Pero posee una constitución frágil en la medida en la que las identidades no están dotadas de la solidez inalterable del diamante sino que están habitadas por una fuerza mucho más etérea que vincula a las persoas, a los grupos y a las comunidades al siglo. En ese aspecto las identidades tienen que moverse en un terreno resbaladizo en el cual acechan peligros polarizados. Frente al riesgo de disolución y pérdida de

la memoria se halla el riesgo de musealización cuando se desea congelar las esencias (JEUDY,1986). Y frente al afán de construir la diferencia se halla la imposibilidad efectiva de existir al margen de los valores que emergen a nivel global. En ese aspecto se evidencia ineludible la paradoja planteada por Ernesto Laclau (2000:17) cuando reconoce que defender por ejemplo el derecho de todo grupo étnico a la autonomía cultural no es sino avanzar en una reivindicación que no se puede justificar más que invocando razones universales. Y en ese sentido todo grupo que reivindique el derecho a su diferencia, por encima de ello está también reivindicando la igualdad a otros para que puedan expresar sus propias diferencias. La exigencia hoy de que una cultura para serlo y mantenerse haya de afirmarse en la arena global o internacional no es sino otro de los filos de navaja con los que han de librar sus cuentas las identidades para hacerse viables.

En ese sentido puede afirmarse, en proximidad con García Canclini, que sólo la hibridación incesante podrá habilitar a las culturas para ser fecundas. Y en ese sentido los repliegues museales o esencialistas, las reacciones fundamentalistas de carácter defensivo (GIDDENS, 2000:61) que clausuran caminos no hacen sino vedarles la oportunidad de su futuro. El cambio de escenario representa además, al menos en el caso de las “culturas locales”, una resustanciación de los propios conceptos polarizados. Si en el origen del despliegue de la cultura moderna la tensión entre globales y locales se distinguía entre unos locales—por rutina e inercia—, frente a unos individuos habilitados para controlar y decidir su apertura hacia lo global, la nueva situación nos sitúa ante una reacción que es más que ninguna electiva. Los nuevos locales ya no lo son en virtud de una imposición de las circunstancias sino cada vez más como actores que asumen voluntaria y conscientemente su actitud. Sin duda esta situación no es ajena al hecho de que el ciudadano de

la modernidad tardía no desea renunciar a una doble querencia de unión local y vagabundaje global que lo lleva a simultanear ese doble vínculo de fidelidades. Esa misma versatilidad que le permite redefinir los modos de vinculación puede facilitarle también el acceso a nuevas formas de pertenencia más irónicas, menos mecánicas, “a belonging without identity”, como proponía Grossberg (1997: 103).

Por otro lado, podemos también afirmar que la materia que configura las identidades está formada por fragmentos (HALL, 1997), es producto de múltiples mestizajes (LAPLANTINE Y NOUSSE, 1997), y frecuentemente procura el mantenimiento de distintas lealtades compartidas (locales, regionales, globales, etc). Muy a menudo contradictorias y cambiantes. Frágil también, porque uno de los grandes riesgos anticulturales de las identidades es el de su exceso, o el de su primordialización. Los racismos, los repliegues xenofóbicos, abrevan en esa agua turbia que se agota en sí misma, incapaz de establecer puentes con el resto del mundo y de las culturas, en su circularidad excluyente y autorreferencial.

Alejadas de estas dimensiones reduccionistas se halla la dimensión activa de las identidades (CASTELLS, 1998) esta dimensión está más preocupada de los procesos y las contingencias que de la pura y simple preservación de las esencias. Su modo de producirse convoca –de manera creciente– más que a esencias definidoras, al despliegue de procesos estratégicos. En ese aspecto la identidad vendría a ser el marco fundamentador de la labor institucional y de la movilización de recursos de una comunidad que acepta afirmarse como tal a través de un proceso colectivo y democrático. En ese sentido actuaría en una doble condición de soporte y guía orientadora para la acción histórica.

En el sentido de identidad estratégica, el término de identidad se queda estrecho y parece convocar otro concepto más

abierto como el de identificación que nos acerque con mayor transparencia a un referente que ha de ser por fuerza flexible, contextual y fluctuante. En ese sentido, el riesgo de instrumentalización de la identidad por parte de aquellas fuerzas sociales capaces de inventarla y producirla (HOBBSAWN Y RANGER, 1983) apunta como un problema añadido que muestra los límites paradójicos de la propia propuesta. Aunque también podría afirmarse que más allá o más acá, del riesgo de que se produzca un control en la producción del sentido histórico por parte de determinados grupos sociales, se halla el filtro del alcance social e histórico efectivo logrado por sus propuestas, el cual tiende a ejercer al modo de un peculiar, aunque limitado, mecanismo compensador.

En todo caso, en la constitución de estos marcos de referencia que representan las identidades como vectores de afirmación de la diferencia, como mecanismos de resistencia, al tiempo que como soportes de la acción colectiva, podemos vislumbrar dos factores determinantes que es conveniente dejar apuntados aquí. Uno de ellos es el de la existencia de una constante: las luchas *expresivas* de los individuos, los creadores y los movimientos sociales por la afirmación de sentidos, por la conquista de *significados*. En este aspecto se podría afirmar que producir identidad es también la *riqueza de los pobres*; esto puede ser argumentado desde unos supuestos de movilización colectiva en los que convergen las miradas de Hardt y Negri (2004: 120 y 244) con las tesis de la dialogía y la de la productividad social del imaginario carnavalesco de Mijail Bajtin, con las del teórico francés de la resistencia Michel de Certeau o con las propuestas de la *swarm intelligence* (KENNEDY Y EBERHARDT, 2001).

Desde esa perspectiva, la tensión susceptible de ser establecida entre modelos naturales de movilización empática como el del *enjambre*, argumentado y desarrollado por Hardt y Negri, entra en colisión con el prevalente perfil *reflexivo* de

nuestra sociedad. En este sentido, la condición estratégica de las identidades apela de modo constitutivo a la condición reflexiva de los proyectos y planes en base a los cuales se construye y reconstruye, al menos en las sociedades que siguen el patrón occidental, lo colectivo. O aún el hecho concurrente de que determinadas estructuras imaginadas y construidas como la nación no sólo hayan canalizado aspiraciones identitarias de sentido sino que su misma función haya sido la de crearlas y fomentarlas de un modo tan activo como consciente. Parece claro que a aquellos individuos de la modernidad tardía afectos a ejercer en la *dirección interna*, como quería el ya viejo diagnóstico de David Riesman, esta nueva situación les abocaría a la consecuente paradoja postmoderna de las identidades electivas o elegidas (HETHERINGTON, 1998). El logro de este estadio daría acceso a un modelo que conjugaría las dimensiones sociales y las individuales en una nueva y más compleja matriz identitaria. En virtud de ese proceso, al mismo tiempo que el individualismo se institucionaliza (BECK Y BECK-GERSHEIM, 2003: 71) la identidad se haría reflexiva y vocacional.

*Identidad, cultura, comunidad:
de la comunidad de necesidad a la comunidad electiva*

No nos detendremos aquí a argumentar la equivalencia implícita con la que recurriremos a términos como identidad o comunidad, valga lo ya dicho relativo a la fluida complementariedad existente entre el soporte comunitario y el ingrediente simbólico de la identidad y la cultura. Por otro lado, los criterios ya establecidos apuntan también en la dirección que defendemos de considerar que la relación existente entre identidad, cultura y comunidad, así como la resolución del dilema identidad-acción, se resuelve de un modo pragmático aludiendo al desarrollo de aquellos procesos sociales y comunitarios que ejemplifi-

can los vínculos existentes entre unos conceptos tan hábiles y borrosos como próximos y complementarios.

El tránsito que lleva desde las comunidades de necesidad a aquellas que podríamos definir como comunidades electivas, es homólogo a aquel que diferencia a unas estructuras sociales fundamentadas en un modelo identitario histórico y constatado de aquellas que se configuran como identidades en base a un proceso de construcción social fundamentado en la convergencia productiva de múltiples complicidades.

En ocasiones las estructuras comunitarias de necesidad se producen como modelos funcionales expuestos a coerciones contextuales a las que se ven compelidos a acomodarse. Frente a ellas, las comunidades o identidades electivas responden más a la exigencia de un estímulo productivo vinculado a una afirmación reflexiva de la dignidad y los derechos del grupo, el cual resulta constatable en la génesis de muchos de proyectos colectivos de desarrollo de base identitaria y comunitaria.

En todo caso, también debemos reconocer el hecho de que de igual manera que había acontecido en las sociedades de tipo tradicional, en el territorio popular fecundado por las frecuentes estrategias de la ayuda mutua derivada de las carencias compartidas vemos brotar un modelo funcional inducido que podríamos denominar como “comunidad de necesidad”. Diversas investigaciones han constatado que en áreas de residencia popular y obrera la estructura de la vecindad se encuentra estrechamente vinculada a las dinámicas del aprovisionamiento y como la práctica frecuente de compartir apoyos y recursos básicos, unido a la cercanía social, cultural y territorial, puede favorecer el que se consoliden flujos de amistad y cooperación entre las familias (HANNERZ, 1983: 234; WHYTE, 1975: 42). Estas formas espontáneas no *reflexivas* o de baja *reflexividad* se confunden frecuentemente con las prácticas solidarias de inspiración religiosa. Coinciden en



el hecho de que con frecuencia unas y otras no se plantean más horizontes que aquellos que sirven de linde a unas posiciones solidarias defensivas de tipo familiar, grupal o parroquial.

Contemplando este tipo de dinámicas desde otra perspectiva también podemos constatar como el trabajo a menudo compartido en la misma fábrica se configuró a menudo como un factor añadido facilitador en su momento de una peculiar *Gemeinschaft* obrera que se habría construido semejante a una comunidad-proyecto en torno al cemento simbólico de un objetivo común compartido.¹ En relación con este viejo problema, el profesor de Nantes Michel Verret, profundo conocedor de la cultura obrera, diagnosticaba recientemente que si la clase obrera se encuentra hoy desmotivada y apática en términos de proyectos sociopolíticos habría sido quizás por causa del relativo desmoronamiento de los vínculos comunitarios en los que hasta ahora se había apoyado. Postulando este mismo autor la pertinencia de rehacer un tipo de vínculos de participación identitaria y popular que aún siendo más elementales que los de clase resultan sin embargo totalmente substantivos para la misma pervivencia de lo social Verret (1922: 198–207).

La constatación de que la existencia, y en su caso la prevalencia, de aquellas redes extensas que disponen de núcleos generadores autónomos y distanciados nos está indicando que nos hallamos ante zonas de clase media sin una clara identidad comunitaria, mientras que por el contrario las redes densas nos señalan la existencia de colectivos unidos por fuertes vínculos locales que permiten entrever en nuestras ciudades áreas que disfrutan de un considerable nivel de definición identitaria.²

Si bien al lado del proceso urbanizador la pervivencia de las comunidades en la ciudad fue posible entre colectividades que ejercieron en la fidelidad inercial y cultural respecto del pasado, conviene no olvidar—como ya nos lo recordara Pahl en su momento³—que en virtud del papel jugado entre las clases me-

¹ Duvignaud, 1986. Según este autor, para esta *Gemeinschaft* obrera el vínculo utópico, es decir: el *bund* en la terminología de Schmalenbach, habría sido sin duda más fuerte que aquel otro que deriva del pasado y de la tradición.

² Este tipo de áreas ilustran lecturas en las cuales los conceptos de red y comunidad se reencuentran: La constitución como redes de los microgrupos contemporáneos es la expresión más acabada de la creatividad de las masas. Ella nos remite a la vieja noción de comunidad... Maffesoli, 1987: 123. Algo semejante fuera ya dicho algunos años antes por Scherer, (1972: 110). Cada persona desarrolla una red única y personal que resume la totalidad de sus elecciones privadas y sus propias características sociales (...). En estas intersecciones, o a partir de las conexiones entre varias personas, se puede delimitar una estructura comunitaria.



días por los valores expresivos a medida en que estos sectores se distancian de la coerción de la escasez y de la necesidad, el espíritu y la ideología comunitaria tienden otra vez a brotar. De este modo renace una sensibilidad que emerge como contratenencia en el contexto de una etapa histórica como la actual que ha ido enfatizando las virtualidades del repliegue individual del *homo consumens* y que opta hoy por, volviendo a las bases, reivindicar la socialidad solidaria apuntando así hacia fórmulas de vertebración de lo social susceptibles de resumirse en un concepto alternativo como el de “comunidades electivas”. Ésto podría formularse también, afirmando la existencia de una contradicción entre la *comunidad* y lo *comunitario*. La comunidad, hija de las coerciones estructurales, propiciaría su relevo abriéndole el paso a lo comunitario como matriz de valores que entre otras componentes incluiría la nostalgia idealizada de una vieja comunidad que relegaría sus aspectos negativos para enfatizar e idealizar, a lo *Redfield*, sus virtualidades. De ese modo paradójico, la nueva *comunidad electiva* de libertad sería frecuentemente postulada y promovida precisamente por aquellos que previamente la habrían desertado, mientras que los aún cercanos a ella podrían evidenciar en virtud de un mayor conocimiento empírico de sus mismos límites, una posición más prudente y contenida respecto de ella. Tampoco esto, justo es aclararlo, impediría la frecuente aparición también de comunidades situadas en una tierra franca en la cual necesidad y libertad lograsen alcanzar formas diversas de complementariedad.

Cuando la sociedad moderna llega al convencimiento de que debe repensarse a sí misma para reconstruir, como quería Mead, el proceso *reflexivo* capaz de vincular mente, persona y sociedad, podemos considerar con Giner (1987:164–5) que la condición *reflexiva* de lo social se transparenta y configura como una nueva virtualidad para la acción social. Más allá de la simple libertad del libre arbitrio, la libertad reflexiva está con-

3
“La conciencia comunitaria va a permanecer de manera predominante como una ideología de clase media” en Pahl, R. E. (1970: 113); sobre los valores postmateriales y su origen en las sociedades modernas vid. Inglehart, 1991. Respecto de los procesos de búsqueda de la comunidad por parte de las clases medias puede servir de ejemplo el fenómeno neorrural que entre nosotros presentó la forma privilegiada de viviendas secundarias implantadas o restauradas en comunidades de tipo tradicional.

dicionada por las nuevas capacidades, los nuevos riesgos y los emergentes desafíos de nuestra sociedad-mundo. En este objetivo coincidiría también Dewey al proclamarse a favor de la exigencia de repensar nuestro quehacer en el mundo, más allá de la asimilación rutinaria de mandatos y prácticas, aplicando la inteligencia a la resolución de los problemas sociales.

En un momento en el que amplias porciones de la sociedad-mundo disfrután de unas condiciones objetivas favorables para ejercer la *reflexividad*, podemos con Lash (1997: 206) mantener abiertas expectativas para pensar en nuevas formas del “nosotros” que serán necesariamente *muy diferentes de las comunidades tradicionales*. Tal como afirma Giddens (1997: 136) el orden post-tradicional ha de atender al requerimiento de renunciar a heredar los órdenes sociales optando por crearlos. Estas comunidades potenciales ofrecerían la posibilidad de una *reflexividad* cada vez más intensificada merced a la irrupción de un ethos emergente inherente a nuevas formas de *individualismo cooperativo* (BECK Y BECK-GERNSHEIN, 2003: 77), *individualismo solidario* (LIPOVETSKI, 1990) o si se prefiere en la terminología de P. Barcellona (1992), de *egoísmo maduro*⁴. En opinión de Bauman (2003: 78–79) esa comunidad debería tener entre sus rasgos los siguientes: su creación y desmantelamiento deben ser determinados por las elecciones que toman quienes la componen en base a la decisión de prestarle o retirarle su fidelidad. En ningún caso ésta debería ser irrevocable. Una elección inicial no debería excluir posibles elecciones posteriores. En ese sentido, si la modernización simple atomizó y normalizó, la modernización reflexiva abre puertas a la posibilidad de desarrollo de una subjetividad autónoma respecto del entorno social heredado. De este modo, tomará forma un nuevo marco de oportunidad en el cual los individuos tendrán la posibilidad de convertirse en actores, arquitectos y directores de escena de su propia biografía, identidad y redes sociales.

4
Barcellona, (1992: 101).
Desde una lógica
paralela y con el
soporte de la teoría de
juegos, vid. Axelrod,
1990.

Estas *comunidades electivas* se definen por su condición reflexiva en la medida en que uno no nace en ellas, sino que se une a ellas. Pueden tener una extensión muy variable y es posible plantearse conscientemente su existencia y sus cambios. Respecto del ingrediente que las anima, éste suele tener un carácter más cultural que material (son más *software* social que *hardware* territorial). Su estructura estaría más mediada por un proceso de identificación que por una *identidad* definida. En dirección paralela y aún más radical que la suya: Agamben (1993) en su obra sobre el modelo de comunidad que está naciendo, sostiene *in extremis* que en las comunidades actuales puede darse incluso una pertenencia sin sentido de identidad, una forma de aceptar al *otro* sin tener necesariamente que *identificarse* con él.

Dewey la definía como una agrupación social capaz de concebirse y planificarse a sí misma. Para él la cuestión no sería ya la de aproximarse a ciertos ideales, sino más bien la de desarrollar hipótesis de trabajo susceptibles de operar dentro del complejo de fuerzas sociales al que se aplican (2003: 27). La cuestión de fondo no sería otra que la de la lucha por la capacidad de pensar el futuro, por la de establecer quien es el muñidor de la innovación y el cambio social. La cuestión no es ya la de si es pertinente o no la innovación, el asunto crucial hoy, es el de conquistar la capacidad efectiva de definir el sentido de la innovación.

Superada está hoy, por tanto, la preocupación de Dewey contra la rutina de la ley y la costumbre, pero vigente sigue su propuesta de que la verdad ha de ser construida a través de un esfuerzo cooperativo no exento de riesgos y dificultades. En opinión de Lash (1997: 179–181) para poder acceder a ese *nosotros*, resultaría preciso un *ethos* hermenéutico y positivo más que una crítica deconstructiva. Su propuesta es la de sustituir una *hermenéutica de la sospecha* por una *hermenéutica de la recuperación*. Un ejercicio en el cual su ejecutante sería la me-

lancolía que rememora la tradición evocándola y al mirar atrás la inventa (2005:235). Objetivo central de esa hermenéutica sería el de intentar establecer un conjunto fundado de bienes sustantivos como base de cualquier ética comunal. Avanzar hacia comunidades dialógicas, apoyándose en los significados ya compartidos de las prácticas sociales cotidianas en el camino de la construcción de la verdad y la comunidad. Afirmaba Beck (2003:330) de manera contundente que si se quería caminar hacia una mayor igualdad y democracia era preciso como condición previa la de democratizar el lenguaje. Esa condición resulta inexorable si se quiere avanzar hacia unas comunidades en las que arraiguen los significados compartidos y las prácticas de base. Ese es el supuesto a partir del cual podrá acontecer lo que A. Gilchrist (1998:107) definía como *la fábrica social de vida comunal*. Si las relaciones entre individuos canalizan la vida de las organizaciones sociales, la credibilidad, la lealtad, la solidaridad y la mutua capacidad para comprenderse y entenderse, no constituyen si no las bases inexcusables para que cualquier tipo de proyecto comunitario resulte posible y viable.

Incluso, como nos lo ha recordado Sennett (2000:150) evocando a L.Coser, en los momentos de conflicto hay que incrementar el esfuerzo por comunicarse. El conflicto en sí, su escena, se convierte en una comunidad en el sentido en que por su causa la gente aprende a escuchar y a reaccionar entre sí, incluso percibiendo más profundamente sus diferencias. En su opinión, esta manera de asumir el conflicto de un modo maduro en el *nosotros* comunitario, resulta mucho más profundo que esa *frecuente y superficial* manera de compartir valores comunes que se manifiesta en algunos autores del comunitarismo moderno. Al respecto, un trabajo publicado en el *Community Development Journal* acerca de una experiencia en la zona del Humboldt Park de Chicago (Site, 1998) llamaba la atención sobre el riesgo de que el comunitarismo de

fuste consensualista estuviese ejerciendo de cortina de humo desactivadora que impidiese el trabajo, siempre conflictivo, de redefinición de los proyectos comunitarios reflexivos.

Pertinente resulta hacer aquí referencia al hecho de que en la propuesta metodológica del profesor Rodríguez Villasante el recurso a los *analizadores* (2001: 31) como herramienta de autoanálisis del colectivo para mejorar su destreza en el manejo de los procesos de cambio, *desarrollo* y transformación social, no se fundamenta en un principio diferente a este. Su base es la idea de que los conflictos vividos constituyen hitos y referentes en los modos de confrontar los desafíos futuros de las redes sociales y comunidades.

Cierto es también, como nos lo recordaba R. Benedict (2003: 156), que en situaciones de conflicto irresoluble las comunidades hace tiempo que han instituido a tipos diversos de mediadores (incluso *caciques* o *patrones*) con la finalidad de hacer posible o más fluida la comunicación entre personas y grupos.

La génesis del desarrollo de las *comunidades electivas de libertad* precisa del apoyo en soportes éticos particulares. Éticas mínimas fundamentadas en consensos prácticos, más que complejos modelos normativos (DEL ARCO, 2004: 92). Afirmaba el comunitarista Ch. Taylor (1996: 518, 541) que, precisamente la propia austeridad—actual—de los bienes del espíritu nos capacitan para ejercer con más ahínco en la acción humana común. En su opinión, los que se quejan de la ausencia de valores carecen de valentía para afrontar el mundo tal como es y añoran las cómodas ilusiones del pasado. Lo que se necesitaría sería un humanismo sobrio, de mentalidad científica y laica. Si los más altos ideales son potencialmente los más destructivos, quizás un poco de asfixia juiciosa—considera Taylor—forme parte de la sabiduría. La ética como referente definido es necesaria para que la comunidad establezca sus flujos relacionales. La *constance à soi*, la fidelidad a uno mismo, decía E. Levinas (1987), es

necesaria para tejer redes de reciprocidad. Desde lo micro a lo macro la sociedad produce su moral a través de una generación constante de valores morales engendrados por grupos, movimientos, partidos, instituciones e individuos, en mutua interacción. En virtud de ello, en las sociedades modernas la moral vigente se revela como un logro colectivo (GINER, S. 2003: 27, 37). Ese tránsito entre lo micro y lo macro crea sus territorios emocionales de mediación. Las manifestaciones en la calle por los derechos civiles o contra la guerra pueden provocar estados de opinión duraderos que favorezcan el cambio de tendencias macro-políticas. Ciertos actos de protesta o determinadas movilizaciones pueden promover lazos de solidaridad duraderos capaces de propiciar una mayor implicación de los individuos en sus comunidades.

La tesis casi etológica de Polanyi (1967) acerca de la *dimensión tácita* de lo social se hace eco de esas latencias positivas existentes en lo colectivo que facilitan y posibilitan en un determinado momento la emergencia de cambios y transformaciones que pueden desempeñar un papel positivo en la producción social de una vida mejor para todos. Como afirma Giner (2003: 240), sólo poseen racionalidad sustancial aquellos valores que pertenecen ante todo a una vida buena y moralmente deseable para quienes participan en esa situación social específica. O si se prefiere, para ilustrar también con palabras de Dewey (2004: 138) esta misma idea: dondequiera que exista una actividad conjunta cuyas consecuencias se juzguen buenas por todas las personas particulares que intervienen en ella, y donde las consecuencias de ese bien produzca un deseo firme y un esfuerzo decidido por conservarlo como un bien compartido por todos, dondequiera que ocurra esto, habrá comunidad. Preciso es aquí subrayar que para J. Dewey, la clara conciencia de una vida comunitaria, con todas sus implicaciones, constituía la sustancia misma de la idea de democracia.

No quedaría aquí completado el sentido de nuestro argumento si no retornásemos a la idea matriz de la *Gran Comunidad* que hoy concita la exigencia de una conquista del universalismo moral. En el tiempo de la sociedad-mundo, como afirma Giner (2003:64), los intereses comunes se legitiman a un tiempo por su eficacia local y por su universalidad. De Morin y Kern (1999), retomaremos la afirmación de que hoy nuestra comunidad de destino exige de manera irrenunciable reconocer nuestra pertenencia ciudadana a la Tierra-Patria.

Para concluir

Para Richard Rorty (1989) las identidades como conformaciones colectivas resultan imposibles en nuestra sociedad al chocar frontalmente con la *diferencia* que es la forma en la que se encarna la *contingencia* como atributo caracterizador de la sociedad postmoderna. En su opinión, la imposibilidad filosófica de la identidad vendría marcada por la ausencia hoy de metavaloraciones susceptibles de resumir el sentido de las diferencias individuales.

Lejos de esa opinión que surge como un corolario derivado de una previa esquematización teórica, hemos defendido en este artículo la idea contraria de que en todo caso, la posibilidad sociológica de la identidad y de las comunidades *electivas* concretables en las convenciones y complicidades reflexivas vinculantes. Estas vinculaciones vertebrarían a los grupos en la doble clave de la expresividad emocional-solidaria y el interés individual y/o colectivo.

Bien es cierto que la dimensión expresivo-emocional como lubricante y frecuente señuelo tiende a fundirse y a confundirse con la segunda sin una clara solución de continuidad. La exigencia pragmática de la fusión surge de requerimientos sociales tan permanentes como lábiles. En virtud de ello, las comunidades de identidad han venido evidenciando una fortaleza si-

5
Evocamos aquí la paradoja implícita en el título del famoso artículo de Granovetter (1973) acerca de la fuerza de los vínculos débiles.

nérgica y paradójica que resulta frecuentemente deudora de la adición de unos vínculos originariamente débiles⁵. Unas instituciones dúctiles llamadas a oscilar entre el riesgo gélido del primordialismo y las formas gaseosas del pensamiento crítico, imaginativo e innovador. Por ello, las complicidades productivas tienen presencia y son hoy argamasa de reflujos identitarios de matriz reflexiva del tipo de aquellos que siguen inspirando a los viejos y nuevos movimientos sociales, a las luchas comunitarias del mismo modo que a las recientes reivindicaciones de la ciudadanía democrática en su apuesta por un mayor *empoderamiento*. A los requerimientos de abrir puertas a formas de *gobernanza* participativa, tanto como a las demandas emergentes y colectivas de políticas que propicien la *sostenibilidad*, la *diversidad cultural* y la *governabilidad global*.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (1993) *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARCELONA, P. (1992) *Postmodernidad y comunidad: El regreso de la vinculación social*. Madrid: Trotta.
- BARTH, F. (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: F.C.E.
- BAUMAN, Z. (2002) *Modernidad Líquida*. México: F.C.E.
- . (2003) *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: s. XXI.
- BECK, U. Y BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2003) La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas. Barcelona: Paidós.
- BENEDICT, R. (2003) *La espada y el crisantemo*. Madrid: Alianza.
- BERMAN, M. (2002) *Aventuras Marxistas*. Madrid: s. XXI.

- BLUMER, H. (1969) *Symbolic Interactionism: Perspective and method*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- CASTELLS, M. (1988) *El poder de la identidad*. Madrid: Alianza.
- CASTORIADIS, C. (1975): *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil
- DEL ARCO, J. (2004) *Ética para la sociedad red*. Madrid: Dykinson.
- DEWEY, J. (2003, e.o. 1929–1930) *Viejo y nuevo individualismo*. Barcelona: Paidós
- . (2004, e.o. 1929) *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Morata. (Introducción de Ramón del Castillo: “Era-se una vez en América. John Dewey y la crisis de la democracia”, pp. 11–55).
- DOISE, W. (1982) *L'explication en Psychologie sociale*. Paris : PUF.
- GIDDENS, A. (1997) “Vivir en una sociedad postradicional”, en U. Beck et alii, *Modernización reflexiva*, Madrid: Alianza, pp.75–136.
- . (2000): *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- GILCHRIST, A. (1998) “A more excellent way: developing colaitions and consensus through informal networking”, *Community Development Journal*, vol. 33, n.2, Oxford: Oxford University Press.
- GINER, S. (1987) *Ensayos civiles*. Barcelona: Península.
- . (2003) *Carisma y razón*. Madrid: Alianza Editorial
- GOFFMAN, E. (1968) *Asylums*. Harmondsworth: Pelican.
- GRANOVETTER, M. (1973) “The Strength of Weak Ties” en *American Journal of Sociology*, vol. 76, n.6, 1360–1380.
- . (2000) “La fuerza de los vínculos débiles” en *Política y Sociedad*, nº 33, 41–56.
- GROSSBERG, L. (1997) “Identity and Cultural Studies”. In Hall and Du Gay, P. *Questions of Cultural Identity*, 87–101. London: Sage.
- HALL, S ; DU GAY, P. (Eds.) (1997) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

- HANNERZ, U. (1983) *Explorer la ville*. París: Minuit.
- HARDT, M. Y NEGRI, T. (2004): *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate.
- HETHERINGTON, K. (1998) *Expressions of identity*, Londres: Sage
- HOBSBAWN, E.; RANGER, T.(comps.) (1983): *The Invention of Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JENKINS, R. (2004): *Social Identity*. Londres: Routledge.
- JEUDY, H-P (1986): *Mémoires du social*. Paris: PUF
- KENNEDY, J. Y EBERHARDT, R. (2001) *Swarm Intelligence*. San Francisco: Morgan Kaufmann Pub.
- LACLAU, E. (2000) *La guerre des identités. Grammaire de l'émancipation*. Paris: La Découverte.
- LAPLANTINE, F. ; NOUSSE, A. (1997): *Le métissage*. Paris: Flammarion.
- LASH, (1997) “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética, comunidad”, en U. Beck et alii, *Modernización reflexiva*, Madrid: Alianza, pp. 137–208.
- . (2005) *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LEVINAS, E. (1987) *De otro modo que ser*. Salamanca: Sígueme.
- LIPOVETSKI, G. (1990) *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- MEAD, G.H. (1934) *Mind, Self and Society, From the stand Point of a Social Behaviorist*. Chicago: Chicago University Press.
- MORIN, E. Y KERN, A.B. (1999) *Tierra Patria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MORLEY, D. ; ROBINS, K. (1995): *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge
- POLANYI, M. (1967) *The Tacit Dimension*. Londres: Routledge.
- QUEIROZ, J.M. (de), ZIOLKOWSKI, M. (1995) *L'interactionnisme symbolique*, Rennes: PUR.

RODRÍGUEZ VILLASANTE, T. (1995) *Las democracias participativas*. Madrid: Hoac.

RODRÍGUEZ VILLASANTE, T.; MONTAÑÉS, M. Y MARTÍN, P. (Coords.) (2001) *Prácticas locales de creatividad social, construyendo ciudadanía/2*. Madrid: El Viejo Topo-Red CIMS.

RORTY, R. (1989) *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

SENNETT, R. (1979) *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona: Kairós.

———. (2000) *La corrosión del carácter*. Barcelona. Anagrama.

SIMMEL, G. (2003) *La ley individual y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

SITE, William (1998) “Communitarian theory and community development in United States”, *Community Development Journal*, vol. 33, n.1, pp.57–65.

TAJFEL, H. (1978) *Differentiation between Social Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relation*, Londres: Academic Press.

TAYLOR, Ch. (1996) *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.

VERRET, M. (1922) *Culture ouvrière et politique*. Autrement, 126, París.

WHYTE, W. F. (1975) “La trama de la amistad” en *Broom*, L. et alt. *Sociología*. (pp. 39-46). Continental. México.



Cultura & desenvolvimento

*Joanildo Burity**

Há muitas portas de entrada possíveis para uma temática como a que dá título a este trabalho. Não apenas porque são dois termos-valise, em que cabe muita coisa, que têm histórias específicas e têm uma história, ou várias histórias, das suas múltiplas formas de cruzamento, de relação. Como não sou antropólogo, ou um estudioso das práticas de produção cultural *stricto sensu*, vou propor um olhar sobre a construção da relação entre cultura e desenvolvimento, procurando evidenciar isso em termos das maneiras pelas quais, hoje, a cultura tem sido convocada ou recrutada a cumprir um papel em certos projetos ou em certas estratégias de desenvolvimento.

*
Pesquisador titular e Diretor de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco. Professor das Pós-Graduações em Ciência Política e Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. *O autor agradece ao CNPQ pela bolsa de produtividade em pesquisa que permitiu a elaboração do presente trabalho.*

A discussão será organizada, então, a partir de duas observações que me levarão a propor uma reflexão sobre o tema “cultura e desenvolvimento” a partir do lugar: do lugar do desenvolvimento, do lugar da cultura, do lugar na relação entre cultura e desenvolvimento.

Por que insistir na idéia de lugar? Porque nós temos duas representações muito fortes, ambas associadas à idéia de cultura e da relação entre cultura e desenvolvimento, que nos remetem ao lugar. Uma delas é a referência clássica ao local, ou à comunidade como espaço vivencial da cultura¹. Então, numa representação bem clássica, as Ciências Sociais e a História têm associado a cultura à idéia do lugar, daquele espaço vivencial onde uma certa forma de vida é experimentada, construída, transformada. Um outro sentido em que a idéia de lugar aparece muito freqüentemente hoje é na valorização – que, principalmente nas duas últimas décadas, podemos verificar – do tema da cultura ou das virtualidades da cultura na imaginação social da mudança e dos problemas colocados pelo contexto global contemporâneo. Neste sentido, tanto cultura aparece como uma espécie de introdução de valores onde já não haveria mais valores, como também no sentido de redescobrir a singularidade que um processo de desenvolvimento envolve e que está em contraste com o que se tornou, no contexto da modernidade – não digo tanto da modernidade em geral, mas fundamentalmente da modernidade tal como, a partir do século XX, se passou a construí-la, observá-la, percebê-la - uma das visões predominantes. Refiro-me à idéia de que a cultura não tem lugar, quer dizer, um certo cosmopolitismo dessa representação dominante da cultura como ligada a um processo de implementação de valores, de direitos, de projetos, de imaginações do social, a saber a modernização, que não estaria preso a lugar, e por isso mesmo animaria, daria combustível a uma concepção do desenvolvimento como algo que não tem

¹ Desnecessário retomar em detalhe aqui a distinção entre sociedade e comunidade em Tönnies, ou a literatura sobre os estudos de comunidade da escola de Chicago, a que simplesmente remeto (cf. Tönnies, 2002; Banfield, 1967; para uma discussão teórica contemporânea, cf. Nancy, 1991; Corlett, 1993; Bhabha, 2003).

lugar, que não surge de um lugar, e portanto pode acontecer em qualquer lugar, ocultando qualquer idéia de que estaria remetido a uma experiência específica, singular, irrepetível (cf. KLIKSBURG; TOMASSINI, 2000; HERMET, 2002; ESCOBAR, 2005; LANDER, 2005).

Então, é a partir desses dois sentidos, aquele de que cultura sempre remete a um lugar (quer seja o local por oposição ao estranho, ao externo, quer seja o lugar como o lugar da comunidade), ou o dessa valorização da cultura para cumprir um papel no processo de desenvolvimento que eu gostaria de explorar algumas idéias.

Primeiro, sobre o lugar do desenvolvimento. No século XIX não se falava em desenvolvimento, falava-se em progresso, e o progresso acontecia a partir de uma marca colocada pelo desenvolvimento das sociedades europeu-ocidentais que prescrevia um futuro para todos os povos que começaram a ser incorporados ou que já vinham incorporados desde séculos anteriores a esse mundo construído pelo misto de empresa colonial e avanço do capitalismo industrial. Essa idéia de progresso é apenas um dos ingredientes que, nos anos de 1930 e 1940, vão convergir para uma construção de um determinado conceito de desenvolvimento – apenas para marcar momentos significativos para nossa reflexão. A experiência dos anos do pós-guerra colocou com muita força essa noção de desenvolvimento. Tal noção, ao mesmo tempo em que se apresentava como o futuro de quem não tinha desenvolvimento, contribuía para construir o lugar de quem era desenvolvido e de quem era não-desenvolvido, ou subdesenvolvido.

É essa noção de desenvolvimento que traz à luz, que praticamente cria, que inventa, a existência de dois terços de pobres no mundo, de um conjunto de sociedades vivendo em espaços-tempos externos ao desenvolvimento e descobre uma série de vinculações que haveria na forma em como essas sociedades

não-desenvolvidas haviam se constituído em termos culturais, sociais e históricos, e a sua condição de subdesenvolvimento. A Guerra Fria acresceu a tais representações a topologia dos “três mundos”. Esse é um discurso que apresenta também para as sociedades pobres, para as sociedades subdesenvolvidas, para as sociedades não-desenvolvidas, um futuro que corresponderia a uma e a todas elas, porque não se tratava de um modelo que tivesse que ser inventado em cada lugar. Modelos e propostas de desenvolvimento começam a ser implementadas desde então, em larga medida animadas por uma idéia de que o processo pelo qual esse mundo que se descobre existente (o “terceiro mundo”, ou o “mundo subdesenvolvido”, ou um pouco mais adiante o “mundo dos dois terços”, etc) teria condições de sair da condição do subdesenvolvimento, envolveria a adoção de uma série de medidas onde o núcleo mais forte estava na idéia de modernização.

Há uma narrativa clássica, que também corresponde a uma forma de observar a sociedade muito massiva nas Ciências Sociais, que é chamada de “teoria da modernização”. Esta não apenas se coloca como uma forma de observar esses fenômenos, mas também é uma das estratégias pelas quais se constrói a figura do subdesenvolvido à qual se aplicariam, então, as propostas de saída do subdesenvolvimento. Não estamos neste nível analisando o desenvolvimento “em geral”, mas diante da necessidade de delimitar historicamente como essa representação, esse imaginário do desenvolvimento se constitui num dado momento. Portanto seria difícil atribuir a ela a inexistência de um lugar, a partir de que lugar se faz e se fala sobre desenvolvimento, entre as décadas de 1940 e 1970.

Ao refletir sobre cultura e desenvolvimento, a primeira sugestão que faço é de identificar o lugar do desenvolvimento. Desde que circunstâncias, contextos e processos se constrói um discurso sobre desenvolvimento, que não é apenas um es-

pelho da realidade, mas uma forma de intervir nela, e que toma nesse contexto – voltando ao tema da cultura – a cultura como um obstáculo, um conjunto de práticas pretéritas, resistentes, que deveria ser transformada, modernizada pelo processo de desenvolvimento? E assim a relação entre cultura e desenvolvimento durante várias décadas – pelo menos até os anos de 1970 – era seriamente questionada por quem se localizava no discurso do desenvolvimento. O desenvolvimento se defrontava com o atraso, com a incompreensão, com a violência, com o poder oligárquico, com as idiosincrasias das culturas nacionais, locais, etc. O seu papel era dobrar a resistência da cultura, e colocar as sociedades num papel de desenvolvimento em que elas se parecessem cada vez mais, por corresponderem aos ideais do progresso, do desenvolvimento material, etc. Não há espaço aqui para nuançarmos essa história; tampouco, quero pintar aqui um quadro que leve à conclusão de que temos que abandonar toda e qualquer perspectiva de melhoria e transformação material nas sociedades que foram alvo do discurso do desenvolvimento.

O segundo ponto do meu argumento pretenderá introduzir algumas idéias sobre o lugar da cultura no desenvolvimento, avançando um pouco mais no tempo e partindo dos anos de 1980, para chamar atenção para um momento em que surge um conjunto de situações através das quais a cultura foi encontrando um lugar nesse debate que não correspondia simplesmente a um obstáculo a ser afastado, ou uma resistência tradicionalista a ser vencida. Nesse novo contexto, o lugar da cultura vai se revelando, por exemplo, pela emergência de um reconhecimento do fracasso de várias propostas de desenvolvimento em produzirem os resultados a que se dispunham e que estariam referendados por um automatismo dos efeitos do desenvolvimento econômico. O que se começa a encontrar desde fins dos anos de 1970 é um conjunto de análises e questionamentos sobre a

capacidade do desenvolvimento econômico por si, e de algumas medidas associadas a ele ligadas ao campo da política (por exemplo, o papel indutor ou regulador do Estado como motor de desenvolvimento, principalmente nos contextos chamados subdesenvolvidos) de produzir os efeitos pretendidos.

Essas críticas vão levando a um reconhecimento não apenas dos limites da lógica estritamente econômica para pensar o desenvolvimento, como também a uma reflexão sobre os impactos negativos do desenvolvimento sobre as sociedades que se esperava que saíssem desse processo com ganhos significativos. Deixa-se aos poucos, nessa linha de questionamentos, de imaginar a existência das culturas como um obstáculo ao desenvolvimento e aos poucos vai se começando a identificá-las como aquilo que teria permitido que as sociedades não se esfacelassem inteiramente, ou se transformassem em museus de uma trajetória de desenvolvimento abortada. Um outro elemento que vai contribuir nesse processo são as críticas que passam a pôr em xeque a lógica do desenvolvimento enquanto puro desenvolvimento econômico, enquanto crescimento. E a gente tem nesse processo, precisamente desde a segunda metade dos anos de 1970, a emergência de um discurso ambientalista muito direcionado para o questionamento de tal lógica do desenvolvimento². Dos anos de 1980 em diante, veremos a emergência de um discurso da identidade, um discurso da emergência da diferença cultural como um dos lugares ou uma das trincheiras a partir das quais seria possível opor-se a modelos de desenvolvimento descontextualizados, desenraizados, sem lugar, e de outro lado apontar para possibilidades alternativas para pensar tal processo³.

No entanto, o período pós-1980 também é marcado no “mundo dos dois terços”, agora já diferenciado entre países sub-desenvolvidos e países em vias de desenvolvimento ou emergentes, por um contra-fluxo. É então que a tentativa de

2 Uma terceira linha de crítica, que não estaria tão diretamente vinculada à questão da cultura, foi a do suposto vínculo entre modernização e democracia, evidenciada pela experiência de modernização autoritária de todos os países da América Latina, sob repetidos golpes ou regimes militares.

3 Para algumas referências a respeito desta “guinada cultural”, ver PIETERSE, 1995, 2000; MATO, 2004; SIMON, 2005; ESCOBAR, 2005.

descobrir um lugar para a cultura na reflexão sobre desenvolvimento, feita por organizações, intelectuais e agências internacionais de apoio ao desenvolvimento, esbarrará numa retomada virulenta da lógica econômica através da hegemonia que o discurso neoliberal assumiu em vários lugares do mundo e, com ele, um entendimento de que a economia deveria ser o elemento central, a mola mestra da construção social, espalhando-se como critério para a política, para a cultura, para a sociabilidade cotidiana, etc. Instala-se aí uma nova tensão na relação entre cultura e desenvolvimento.

No que há de manutenção do lugar da cultura no interior desse discurso, esta se redefine num discurso sobre a necessidade de se desenvolver uma cultura empreendedora, uma cultura da competição, da eficiência, da eficácia, tanto como forma de reorganização dos laços de sociabilidade, quanto de fazer funcionar a economia e a sociedade nos novos tempos. Há um lugar para a cultura dentro dessa nova estratégia de desenvolvimento visceralmente economicista: o de inculcar, em sociedades alheias ou resistentes à lógica do mercado, um discurso do empreendedorismo, da competição e da eficiência.

Com os anos de 1990, inicia-se um período em que grandes organismos internacionais, seja pela pressão dos movimentos que eu mencionei acima (ambientalismo, discurso da identidade e da diferença), seja pela avaliação que começaram a fazer dos inúmeros desvios ou fracassos que as propostas de reforma do Estado, de ajuste estrutural, etc., causaram nos países chamados atrasados suscitou, revêem algumas posições. Isto vai levar, por exemplo, a partir de organismos como Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento e instituições das Nações Unidas, a uma tentativa de redefinição da idéia neoliberal de desenvolvimento.

Na base dessa redefinição há, por exemplo, uma pesquisa encomendada pelo Banco Mundial sobre os países do sudeste

asiático que haviam se transformado numa espécie de “canto de sereia” sobre as virtudes de um processo acelerado de conversão ao mercado e que poderia ser usado como modelo para os países do Sul. O que se descobriu nessa pesquisa é que havia um forte componente cultural na maneira pela qual o processo de desenvolvimento econômico ou as reformas de mercado se cristalizaram nos chamados Tigres Asiáticos (Cf. HERMET, 2002). Isso tinha fortemente a ver com valores que correspondiam à herança confuciana dessas sociedades, e a conclusão a que se chegava a respeito do vínculo entre cultura e economia nesse momento era de que, se de um lado há um condicionamento muito forte que a cultura exerce sobre o desempenho e a forma como se materializa a economia, de outro lado esta mesma condição levantava uma advertência muito forte contra qualquer projeto de replicação de modelos, porque fora da Ásia, grande parte do mundo ou é inteiramente alheia aos valores e às tradições confucianas, ou não abre, não possui, nenhum espaço significativo de vivência ou de valorização daqueles mesmos princípios e práticas culturais. Isso colocava desde logo, para a revisão das políticas do Banco Mundial, a dificuldade de propor o vínculo entre cultura e economia como uma maneira de falar sobre a possibilidade de replicar o modelo dos Tigres Asiáticos. A cultura apareceria como um sinal incontornável de singularidade, a sugerir uma multiplicidade de caminhos para o desenvolvimento⁴.

Num momento seguinte, poucos anos depois, outra forma de acercamento dessa tentativa de descobrir o lugar da cultura no desenvolvimento se dá através de uma dupla “descoberta”: primeiro, de que os projetos de desenvolvimento serão tanto mais eficazes nos contextos locais quanto mais respeitarem e dialogarem com a cultura do lugar. Esta constatação vai se transpor para toda uma reflexão num sentido mais amplo do que o de projetos de desenvolvimento, sobre as políticas de Estado, as

4 Na trajetória dessa discussão, no Banco Mundial, pode-se mencionar a criação do Programa sobre Aprendizagem e Pesquisa sobre Cultura e Pobreza, a partir de uma dotação do governo holandês, em 2000; e o Programa sobre Engajamento Cívico, Empoderamento e Respeito pela Diversidade (CEERD), em 2002. Para detalhes sobre ambos, ver o site <http://www.worldbank.org/ceerd>

políticas públicas, as políticas sociais, de modo que chegamos ao início do século XXI com um reconhecimento generalizado, ainda que bastante superficial e a partir de concepções de cultura nem sempre aceitáveis, de que o lugar da cultura na eficácia das intervenções para o desenvolvimento ou para a realização de políticas públicas é algo irrecusável.

Outro elemento que esta valorização traz é o de uma descoberta de que sem um processo de participação dos atores mais diretamente interessados ou que seriam diretamente implicados nas ações de desenvolvimento, não há como assegurar quer o desenvolvimento dos projetos, quer a sua sustentabilidade. Então, esse é um momento em que um setor para a sociedade civil, por exemplo, é constituído no Banco Mundial⁵, através da qual uma série de projetos e de consultorias foram realizados, gerando uma reorientação entre 1995 e 2000 em muitas ações, em vários países, no sentido de estimular os governos que recebiam empréstimos do Banco Mundial a adotarem processos participativos – não estou valorando a natureza dessa participação, de resto ambígua e problemática – através dos quais se poderia escutar os atores, identificar seus valores, aspirações e formas de agir e, em seguida, assegurar que os processos de desenvolvimento tivessem um impacto mais decidido por sua capacidade de gerar a adesão ou o protagonismo de seus beneficiários.

Por fim, todo esse conjunto heterogêneo de dimensões ideológicas e imaginárias de construção do vínculo entre cultura e desenvolvimento, passa-se a enfatizar de diferentes maneiras, ou reconhecer, o peso que a cultura tem na própria economia. Quer dizer, já não se trataria da cultura pensada como um condicionante do econômico ou como um facilitador do processo de desenvolvimento, mas se trataria de pensar a cultura como um fator econômico, e nesse sentido procurar identificar as maneiras de recrutá-la como um dos ingredien-

⁵
A esse respeito, cf. o site do Banco Mundial, em <http://www.worldbank.org/civilsociety>; bem como World Bank, 1994, 1998; Garrison, 2000; Instituto Polis, 2002; Richmond e McGee, 1999.

6
Ver, nessa direção, a pesquisa sobre economia da cultura realizada pela Fundação João Pinheiro para o Ministério da Cultura http://www.fjp.gov.br/produutos/cehc/resumo_minc.htm.

tes da economia⁶. Isso acontece, por exemplo, em virtude da crescente importância e influência que as indústrias culturais passam a ter nas sociedades contemporâneas, e as indústrias culturais nesse sentido não apenas pensadas como produção de discursos e de representações sobre a realidade, mas como ramo do negócio, que movimentam milhões em recursos, que movimentam atividades profissionais, que constituem setores organizados da economia e que fazem funcionar uma fatia do Produto Interno Bruto dos países (Cf. MARTÍN-BARBERO, 2000; GARCÍA CANCLINI, 2003).

Um outro nexos em que se descobre o peso da cultura na economia vem através da identificação de como as atividades culturais, no sentido da produção artística, das manifestações folclóricas, da singularidade de certas comunidades ou da história de certos lugares poderiam ser incorporadas numa estratégia de desenvolvimento econômico. Nesse caso, tem-se uma indústria do lazer e do turismo, por exemplo, que passa crescentemente a se conectar com a idéia de identificar lugares, equipamentos públicos, eventos, personalidades da cultura dos lugares como forma de atrair o turista, gerar emprego e renda, etc. De outro lado, divulga-se a idéia de que uma das maneiras de promover inclusão social é estimulando a emergência de grupos culturais a partir do local, a partir de espaços urbanos, por exemplo, ou mesmo de contextos não-urbanos, e profissionalizar esses grupos, integrando-os no mercado e fazendo com que através dessa integração essas pessoas saiam da condição de exclusão, de marginalidade, etc.

Desse modo, nós temos um cenário contemporâneo em que, de uma idéia de um desenvolvimento sem lugar, sem história, sem condicionamentos, como nos modelos de desenvolvimento dos anos de 1940, nós passamos a ter um paulatino processo de recuperação do lugar da cultura no desenvolvimento seguindo linhas como essas que eu mencionei. Este não é um

processo necessariamente virtuoso. Já indicamos como não há escolhas inocentes no campo. As iniciativas de muitos atores da sociedade civil e de alguns governos no sentido de ressaltarem a importância dos condicionantes culturais ou das demandas articuladas por movimentos culturais e sociais, ou de formulação de políticas culturais democráticas e valorizadoras das diferenças, não apenas são contrabalançadas por indiferença às demandas desses movimentos ou pelo uso manipulatório, instrumental, de manifestações ou valores culturais. Os grandes organismos multilaterais, se se abrem à agenda cultural em suas ações, o fazem subordinando-a à lógica do mercado ou partindo do princípio de que haveria sempre a possibilidade ou a desejabilidade de uma convergência entre as lógicas identitárias e culturais e aquela outra. Mais complicado: há representações etnocêntricas, autoritárias e oficialistas herdadas dos discursos fundadores da identidade nacional reproduzidas acriticamente por muitos desses atores, sejam da sociedade civil, sejam governamentais (inclusive de esquerda), levando à consagração de histórias produtoras de subalternização ou de reforço de estereótipos contra grupos, regiões e identidades historicamente marginalizadas. Um desses exemplos é a glorificação da “mistura étnica” brasileira, retraduzida como riqueza de nossa “diversidade”, que é amalgamada de forma canhestra a discursos da diferença e da justiça nas políticas culturais, nos vários níveis de governo no País, deslegitimando as afirmações mais fortes e diferencialistas de grupos subalternos.

O quadro aqui descrito coloca para nós hoje alguns desafios, dos quais destacaria dois. O primeiro é o de pensar as dinâmicas entre localidade e extra-localidade, ou para usar o termo corrente, globalidade, que esse processo passa a instituir. De um lado, há uma representação de que a resistência a partir do lugar seria uma das maneiras de neutralizar os impactos negativos que os discursos globais ou a idéia de fluxos não-ter-

ritoriais estariam gerando e complicando em muitos casos os problemas sociais já existentes em várias dessas sociedades. De outro lado, há uma necessidade de reconhecer que o local, no contexto contemporâneo de que falamos, não tem mais nenhum sentido de autarquia, não pode mais ser pensado no seu isolamento, ainda que estejamos falando de comunidades cuja inserção, seja na economia nacional, seja no contexto regional do próprio Estado-Nação, seja nesses fluxos mais amplos, globais, do nosso tempo, as deixaria quase completamente isoladas. Então, os próprios movimentos locais, a partir dos quais se tenta estabelecer formas de resistência ao impacto negativo da globalização e da lógica econômica mercadocêntrica, que começou a se estabelecer nas últimas décadas, constituem e defendem o lugar ou o local a partir de alianças, coalizões, articulações, com o extra-local. E em muitos casos já não é mais nenhuma raridade encontrarmos coalizões transnacionais envolvendo grupos perfeitamente locais, grupos cujas dimensões nacionais, cujo raio de atuação nunca vai passar muito mais do que do bairro, ou da cidade, ou talvez do estado onde estejam localizados. Essa dinâmica entre global e local se coloca com muita força e através dela uma série de questionamentos sobre a identidade, por exemplo, emergem e não tenho condições de explorar aqui⁷.

Para encerrar, o segundo desafio que esse processo nos suscita, que eu queria colocar aqui, é o de como permitir, ou como incentivar, o lado salutar desse reconhecimento de que há um vínculo entre cultura e desenvolvimento, que recomenda uma série de estratégias diferenciadas e sempre caso a caso de elaboração e implementação de projetos de desenvolvimento sem cair na mera legitimação de processos hegemônicos mais amplos nos quais esse reconhecimento do vínculo entre cultura e desenvolvimento é um reconhecimento instrumental que está a serviço de uma outra ótica, ou de uma outra lógica. O tom

⁷ Remeto o(a) leitor(a) a outros trabalhos, onde discuti o tema – Cf. BURITY, 2001; 2005a, b; 2006a, b.

então desse meu último desafio é que nós não podemos cair aqui na ingenuidade de que a sensibilização para a temática da cultura, ou para o vínculo entre cultura e desenvolvimento já nos serve suficientemente para estabelecermos a idéia das prioridades, da defesa do patrimônio, do estímulo da visibilidade de experiências locais, etc.

Bibliografia

BURITY, Joanildo. Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo. In: GICO, Vânia; SPINELLI, Antônio; VICENTE, Pedro (Eds.). *As Ciências Sociais: desafios do milênio*. Natal, Edufrn/PPGCS, 2001. p. 156–173

———. Identidades coletivas em transição e a ativação de uma esfera pública não-estatal. In: LUBAMBO, Cátia; BANDEIRA, Denílson; MELO, Marcus (Orgs.). *Desenho institucional e participação política: experiências no Brasil contemporâneo*. Petrópolis; Vozes, 2005a. p. 63–107

———. *Constructing Space and Place: identity and globalisation*. Trabalho apresentado no Seminário “The Long Waves of Globalisation”. Freiburg, Institute of Sociology/Albert-Ludwigs Universität, Outubro.

———. The framework(s) of society revisited . In: GURNEY, Robin; HADSELL, Heidi; MUDGE, Lewis (Eds.). *Beyond Idealism: a way ahead for ecumenical social ethics*. Grand Rapids, William Eerdmans, 2006a.

———. *The politics of culture and globalization-talk: examining some issues in the Brazilian context*. Trabalho apresentado no Simpósio “Emerging Powers in the Global Order”, no XVI Congresso Mundial de Sociologia, promovido pela International Sociology Association. Durban, África do Sul, 23 a 29 de julho.

BANCO MUNDIAL. 2002. *A relação do Banco Mundial com a sociedade civil no Brasil: percepções e perspectivas*. São Paulo, Instituto Polis: 2002. Disponível em <www.bancomundial.org.br/content/_downloadblob.php?cod_blob=717>.

BANFIELD, Edward C. *The Moral Basis of a Backward Society*. New York, The Free Press, 1967.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORLETT, William. *Community Without Unity: a politics of Deridian extravagance*. Durham/London: Duke University, 1993.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (Ed.). *A colonialidade do saber*. Eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, Clacso, 2005. p. 133-68

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A globalização imaginada*. São Paulo, Iluminuras, 2003.

GARRISON, John W. *Do Confronto à Colaboração: Relações entre a Sociedade Civil, o Governo e o Banco Mundial no Brasil*. Brasília, Banco Mundial, 2000.

HERMET, Guy. *Cultura e Desenvolvimento*. Petrópolis, Vozes: 2002.

KLIKSBERG, Bernardo; TOMASSINI, Luciano (Comps.). *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*. Buenos Aires/México, Banco Interamericano de Desarrollo/Fundación Felipe Herrera/Universidad de Maryland/Fondo de Cultura Económica, 2000.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (Ed.). *A colonialidade do saber*. Eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 21-53

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Transformations in the Map: Identities and Culture Industries, *Latin American Perspectives*, Issue 113, V. 27, no. 4, p. 27-48, jul. 2000.

MATO, Daniel. Redes transnacionales de actores globales y locales en la producción de representaciones de ideas de sociedad civil. In: MATO, Daniel (Coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES/Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 67–93.

NANCY, Jean-Luc. *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota, 1991.

PIETERSE, Jan Nederveen. The cultural turn in development: questions of power, *European Journal of Development Research*, n. 7, p. 176–192, 1995.

———. After post-development, *Third World Quarterly*, n. 21, p. 175–191, 2000.

RICHMOND, Jennie; Mcgee, Rosemary. *Who's round the table?* A review of civil society participation in aid. Christian Aid reports, Outubro. 1999. Disponível em (<http://www.christian-aid.org.uk/indepth/9910tabl/table.htm>)

SIMON, David. 2005. Separated by common ground? Bringing (post)development and (post)colonialism together. *CEDAR Research Papers*, London, n. 42, Jun, 2005.

TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft*. Lyons, Michigan State University/Transaction /Dover, 2002.

WORLD BANK. *The World Bank and participation*. Washington, 1994.

———. *Initiatives on Civil Society and Capacity-Building in the NGO Unit*. Washington, 1998.

———. *World Bank-Civil Society Collaboration – Progress Report for Fiscal Years 2000 and 2001*. Washington, 2000.



Cultura & desarrollo: ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?

*Rubens Bayardo**

En las últimas décadas del Siglo XX, las Conferencias Intergubernamentales sobre Políticas Culturales realizadas en los cinco continentes entre 1970 y 1978¹, la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales – Mundiacult (México 1982), la publicación del informe Nuestra Diversidad Creativa (1996) en el marco del Tercer Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural entre 1988 y 1997, la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo 1998) y que dieron lugar a los Informes Mundiales de Cultura de UNESCO (1999 y 2000), mostraron el interés y voluntad internacional por la problemática cultural vinculada al desarrollo. Un interés reciente y sin duda bienvenido que requiere algunas precisiones.

*
Director del Programa
Antropología de la Cultura, FFyL,
UBA. Director del Programa de
Estudios Avanzados en Gestión
Cultural, IDAES, UNSAM.
Secretario Técnico de la Red de
Centros y Unidades de Formación
en Gestión Cultural de
Iberoamérica IBERFORMAT

¹
Nos referimos a la Conferencia
Intergubernamental sobre
Aspectos Institucionales,
Administrativos y Financieros de la
Políticas Culturales (Venecia 1970),
y a las Conferencias
Intergubernamentales sobre
Políticas Culturales que tuvieron
lugar en Europa (Helsinki 1972),
Asia (Yogyakarta 1973), África
(Accra 1975), América Latina y el
Caribe (Bogotá 1978).

En efecto, la reciente inclusión vigorosa de la problemática cultural en la agenda del desarrollo se comprende a la luz de los nuevos contextos producidos por las transformaciones referidas en términos como “cultural capitalismo” (Yudice 2002) y “capitalismo cognitivo” (Rodríguez y Sanchez 2004). Estos términos intentan llamar la atención, respectivamente, sobre el instrumentalismo de las políticas culturales, que ven la cultura como un recurso para alcanzar otros fines, primordialmente económicos, pero también políticos, sociales, etc., y sobre la significación del conocimiento, de los saberes, y de la producción intelectual colectiva, y la batalla por su apropiación privada, en los procesos de valorización de la economía actual. Ambos conceptos ponen sobre el tapete el actual acercamiento de la cultura a la economía y su centralidad en el desarrollo, como una forma de abordar la cuestión cultural tendiente a su subsunción en la lógica del valor de cambio y a una mayor acumulación de capital.

Acorde a estos puntos de partida, nuestro interés está en recorrer algunos hitos claves sobre la cultura y el desarrollo, tal como han sido formulados en los escenarios internacionales desde mediados del Siglo XX. Entendemos que estos cambios, aún cuando sensibles a una política plural, que ya no se conforman con pensar la cultura y el progreso como espacios de reproducción de la cosmovisión europea y occidental, deponen su capacidad de recepcionar esos otros modos de pensar y actuar en el mundo, en función de intereses político económicos que revierten negativamente sobre los grupos que pretenden proteger y fomentar.

Cultura y desarrollo

La noción de cultura ha sido distintamente conceptualizada y discutida en medios académicos y de gestión, aquí nos inte-

resa apenas señalar su antigua y frecuente identificación con las costumbres, las tradiciones y los valores de una sociedad. Mas recientemente, con la adopción en el ámbito internacional de la denominada *perspectiva antropológica*², se comprende a la cultura como la totalidad de los modos de vida, como las distintas formas de vivir juntos, en relación con nociones previas de *herencia social* y de *integración social*. En la Conferencia de México (1982) se declaró que “la Cultura comprende el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Arfwedson 1994:7).

Nos interesa anotar que estas diversos modos de vida y formas de vivir juntos se refieren a distintos grados de control de las poblaciones sobre la naturaleza externa e interna, sobre el medio ambiente y sobre la propia subjetividad, que definen las modalidades de autoconstitución de la especie (Bayardo 1992). Estos grados de control y autocontrol de grupos humanos y actores sociales resultan en diferentes formas de limitación, de opresión, de respeto y de libertad que entendemos centrales en la perspectiva de los mencionados derechos fundamentales del ser humano. Los más recientes procesos de economización, de politización, de generalización, de ampliación y de instrumentalización de la cultura, potencian a este ámbito como arena de disputa por el reconocimiento y concreción de derechos vehiculizados a través suyo, no sólo de algunas minorías (raciales, étnicas, religiosas, etc.) sino del conjunto social.

Por su parte el concepto de desarrollo fue tempranamente asimilado al crecimiento económico, a la vez que a la superación del subdesarrollo y la pobreza. La primera idea alude al incremento en la generación de riqueza, pero el desarrollo como superación del subdesarrollo es una tautología no explicativa. Por

2 Aun cuando no nos ocuparemos de ello, cabe señalar la vaguedad y la falta de precisiones aglutinadas tras esta “perspectiva antropológica”, y los problemas irresueltos en la adopción de la misma sin mayores aclaraciones. Cfr. Wright 1998.

otra parte la identificación de subdesarrollo y pobreza abre otra dimensión que simplifica y banaliza un problema más complejo. En tiempos más recientes la noción de desarrollo se abrió a los aspectos culturales y subjetivos, procurando alcanzar no sólo beneficios económicos sino también beneficios sociales, para satisfacer las necesidades materiales y la ampliación de las capacidades intelectuales, sensibles, y de decisión de las personas. También en la Conferencia de México (1982) se declaró que el desarrollo es “un proceso complejo, global y multidimensional que trasciende el simple crecimiento económico para incorporar todas las dimensiones de la vida y todas las energías de la comunidad, cuyos miembros están llamados a contribuir y a esperar compartir los beneficios” (Arfwedson 1994:7).

Estos cambios en la conceptualización del desarrollo, el subrayar su carácter holístico y el apelar a la participación activa de sus beneficiarios, entrelazan con las transformaciones en la conceptualización de la cultura, al postularse otras relaciones entre ambos términos. Mientras que el desarrollo deja de ser solo referido a la reproducción económica, para resultar inclusivo de toda la reproducción de la vida, la cultura deja de ser considerada como un freno, para pasar a ser vista como un motor del mismo. En este movimiento surge una nueva demanda por políticas culturales orientadas en tal sentido, mas allá de las limitaciones anteriores a las artes y al patrimonio³. Estas políticas definen las posibilidades y los modos de verse a sí mismos de los diversos grupos humanos, así como las capacidades de tomar decisiones concientes e informadas acerca de su presente y futuro como sociedades. Pero los dos aspectos mencionados, artes y patrimonio, continúan siendo el principal foco de atención dentro del sector cultural en desmedro de ampliaciones menores en otras áreas. La pregunta entonces es si los cambios en la retórica del desarrollo son creíbles, si se han traducido en transformaciones en las prácticas de los desarrolladores, y si

³ García Canclini (1987) entiende a las políticas culturales como “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”

las demandas planteadas sobre la cultura resultan plausibles o descaminadas.

Suele señalarse como hito definitorio en los inicios de los planteamientos sobre el desarrollo, un discurso pronunciado en 1949 por el presidente Harry Truman, donde este señala que “Estados Unidos ocupa un lugar preeminente entre las naciones en cuanto al desarrollo de las técnicas industriales y científicas [...] debemos poner a la disposición de los pueblos pacíficos los beneficios de nuestra acumulación de conocimiento técnico” considerando que “una mayor producción es la clave para la prosperidad y la paz” (Viola 2000:14). Esta noción reformula la anterior sobre los “países atrasados”, que entonces pasan a ser tipificados como “subdesarrollados”, aunque continúa aludiéndose al mismo conjunto de países a los que se espera incluir en una mayor producción y acumulación: los territorios de ultramar conquistados y dominados por las potencias coloniales. Para mediados del siglo xx el imperialismo decimonónico se había vuelto difícil de sostener en lo económico y en lo político, lo que fogueó la agenda de la descolonización (Worsley 1987) y del establecimiento de nuevas formas de intervención justificadas por el conocimiento técnico que plasmaron en la “invención del Tercer Mundo” (Escobar 1996). Esta perspectiva despolitizada de la cuestión, también se apoya en considerar a la pobreza como un sector carente de capacidades que requiere ayudas o asistencia más que de soluciones estructurales.

A comienzos de los años sesenta Walt Rostow propone un conjunto de “fases de crecimiento” constitutivas de la “historia moderna en su conjunto”, que son consideradas aun hoy como paradigmáticas en la teoría del desarrollo. Según este autor todas las sociedades atraviesan una serie continua, histórica y a la vez lógica, de cinco fases económicas: “la sociedad tradicional”, “las precondiciones para el despegue”, “el despegue”, “el im-

pulso hacia la madurez”, y “la edad del gran consumo de masa” (Rostow 1960 en Leander 1994:23). Resulta claro que se trata de un esquema evolucionista y valorativo que establece cuáles han de ser necesaria e inevitablemente los pasos del desarrollo, hacia una meta predefinida que replica sin fisuras el modelo de occidente. Alcanzar el gran consumo de masa se cifra en el crecimiento de la producción capitalista y conlleva despegarse de la sociedad tradicional, arraigada a cosmovisiones y valores que la limitarían. Siendo estos los obstáculos a superar, se comprende que la cultura resultara entendida como un freno para el crecimiento económico y a la vez como un factor externo a la cuestión del desarrollo.

Más adelante surge la tendencia a abandonar el término “desarrollo” reemplazándolo por “modernización” entendida como “el proceso de cambio social cuyo componente económico es el desarrollo”, que involucra “factores extraeconómicos” como el crecimiento demográfico, la urbanización, la estructura familiar, la educación, los medios de comunicación (Lerner 1968 en Leander 1994: 26 y ss.). La modernización incluye como principales factores “el crecimiento autosostenido” en la economía, “la participación pública” en la política, “la difusión de la cultura”, una mayor “movilidad social” y un mayor “empeño”. Estos términos reeditan el planteo de Rostow al llamar al incremento de la producción y las transformaciones capitalistas, invocando mayor libertad individual y ambiciones personales. Tanto éstas como la *difusión de la cultura*, implican en el reemplazo y la imposición de nuevos hábitos en contra de los valores tradicionales que los coartarían. La cultura de “los otros” sigue siendo entendida como un freno y el concepto de desarrollo no varía sustantivamente.

La propia jerga del desarrollo trasluce perspectivas axiomáticas y finalidades incuestionables, como la noción de “circulo vicioso de la subproducción” que desconoce otras alternativas

de desarrollo no orientadas a la acumulación de capital, identificando erróneamente subproducción y pobreza, o la noción de “circulo vicioso de la pobreza”, que hace culpables a los pobres de permanecer en su situación, omitiendo los factores estructurales (Leander 1994). Algo similar sucede con la noción de la “tragedia de los recursos comunales” que asimilada a una supuesta gestión irracional de los mismos, termina en una justificación de la privatización y el comercio (Bedoya y Martínez en Viola 2000). Estos subterfugios, junto a otros como países “en desarrollo”, abren las puertas para legitimar la “ayuda al desarrollo”, la que cobra forma en diagnósticos, en préstamos y en asistencias caracterizados por la aplicación reiterada de las mismas fórmulas tecnocráticas en realidades muy diversas.

Los fracasos en las políticas y en los proyectos de desarrollo presentan un ejemplo ya clásico en la Revolución Verde de los años sesenta, destinada a terminar con el hambre en el Tercer Mundo a partir de la introducción de un paquete tecnológico exógeno que incluía maquinarias, semillas híbridas y agroquímicos. Lejos de lo esperado, esta denominada Revolución fue la causante de exclusión de los más pobres, de mayor dependencia económica, de involución ecológica, de erosión genética, de intoxicaciones y patologías (Viola 2000:49). Fracasos en otras áreas, como la motorización de embarcaciones pesqueras a vela en Bahía, las estrategias de crianza de ganado vacuno en África, los proyectos de irrigación de cultivos en Sudamérica y en Oriente Medio, muestran los problemas de las mencionadas políticas y proyectos en lo que hace a inequidad, desatención de las pautas locales e incompatibilidades socioculturales (Kottak 2000).

Pero no se trata sólo de dificultades específicas de proyectos puntuales, pues en la década del 70, los países llamados “en desarrollo” experimentaron fenómenos macroeconómicos de peso que contribuyeron a poner en duda las expectativas de progreso. Cayeron los precios de sus materias primas en

4
Viola (2000:18) consigna datos del Banco Mundial según los cuales 23 países retrocedieron en su PBI per capita entre 1965 y 1990, mientras que 43 bajaron su PBI durante la crisis de la deuda en los ochenta. El mismo autor cita a Walton (1989:301) según el cual la deuda externa ascendió de 64 mil millones a 810 mil millones de dólares entre 1970 y 1983, y hace referencia a las hambrunas en Etiopía y en Bangladesh.

los mercados internacionales, se registraron retrocesos en el PBI, acontecieron avatares monetarios – que pusieron fin a la paridad oro/dólar en 1976 – se disparó la deuda externa – que hizo crisis en 1982 – y se produjeron hambrunas catastróficas⁴. Unido a la crisis del petróleo, el Informe del Club de Roma en 1972 sobre los límites del crecimiento, planteó un alerta de los problemas que este modelo de desarrollo conllevaba (Viola 2000). Para 1974 las Naciones Unidas adoptaron la estrategia del Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI) denunciando “la dominación y la dependencia” del orden entonces vigente. Dos años después la UNESCO, al tiempo que encomendaba a la comisión presidida por Sean Mac Bride un estudio sobre los problemas de las industrias de la cultura, la información y la comunicación (Becerra 2005:56), emitía en Nairobi la Recomendación Relativa a la Participación y a la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural.

En este panorama de descrédito de los planteos y resultados del desarrollo surgen nuevas conceptualizaciones, trazando críticas y matices sobre el concepto, y dando lugar a formulaciones adjetivadas, como el “desarrollo autocentrado”, el “desarrollo endógeno”, el “etnodesarrollo”, el “desarrollo sostenible”, que comienzan a ventilarse en las Conferencias Intergubernamentales sobre Políticas Culturales de los años setenta, y que van luego a poblar el Tercer Decenio de las Naciones Unidas para el Desarrollo en los ochenta. Todas estas nociones ponen énfasis en prestar atención a las condiciones, las capacidades y las expectativas de las mismas poblaciones en desarrollo, terminando con la “vía descendente” del desarrollo, que desde fuera procura imponer recetas tenidas como universales.

En 1980 UNESCO aprobó y publicó el Informe Mac Bride, “Un sólo mundo, múltiples voces”, dónde se postula la necesidad de un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) mediante la descolonización, la desmo-

nopolización y la democratización de estas esferas. Una de las estrategias era la formulación de Políticas Nacionales de Comunicación en los países periféricos, promoviendo el pluralismo, la participación y la eliminación de los desequilibrios existentes. Esto podría haber facilitado el camino a las “vías ascendentes” del desarrollo, como el “desarrollo autocentrado” y el “desarrollo endógeno”. Pero el Informe Mac Bride “en el momento mismo de ver la luz...comenzó a pertenecer al pasado” (Schmucler 2005 en Becerra 2005) debido a cambios en el contexto y en las agendas internacionales, que pasarían a orientarse al mercado, la liberalización y la desregulación, decididamente a favor de los países centrales y no de los desarrollos propios.

Por su parte la noción de “desarrollo sostenible” o “desarrollo sustentable”, se refiere a la satisfacción de las necesidades del presente, sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer las suyas propias. Esto involucra dimensiones de sostenibilidad económica, ecológica y social, procurando generar rentabilidad, eficiencia y equidad intra e intergeneracional, atentas a la diversidad biológica, a las culturas y los valores de las comunidades. La noción se popularizó en 1987 con el Informe Brundtland, “Nuestro Futuro Común”, elaborado por la Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo (Grünberg 2002). Allí se correlaciona la riqueza y el despilfarro del Norte, con la pobreza del Sur y con la destrucción de la biósfera. Pero paradójicamente se continúa validando el modelo de crecimiento económico, considerado necesario para erradicar la pobreza, a la que se le atribuye una causalidad fundamental en la degradación medioambiental. El desarrollo sostenible se proyecta hasta los tiempos actuales desde esa ambigüedad de base, y más allá de la adjetivación que lo acompaña, viene arrasando los preconceptos arraigados en la jerga usual del desarrollo, ya señalados más arriba, y abrigando prácticas similares. En su nombre con frecuencia se identifica a los pobres como de-

5

En términos generales puede decirse que mientras que en la primera noción el desarrollo de la cultura es un fin en sí mismo, en la segunda la cultura es un medio para alcanzar el desarrollo social. Por un tratamiento más exhaustivo cfr. Culturelink 2000.

predadores ambientales, se les hace responsables de un crecimiento demográfico considerado desmedido, y se llega a buscar soluciones en programas de esterilización (Viola 2000:32,33).

Entre 1988 y 1997 la UNESCO estableció el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural, con el fin de alentar a los países a adoptar políticas y a emprender actividades tendientes a garantizar el desarrollo integrado de sus sociedades. Como se ve el desarrollo es ahora acompañado de una nueva adjetivación, que pretende ser superadora de falencias anteriores al abogar por el “desarrollo cultural” o al incorporar la “dimensión cultural del desarrollo”⁵. Se entiende que la desatención de este aspecto y la falta de adecuación cultural con las poblaciones beneficiarias, han sido cruciales en los fracasos de los proyectos de desarrollo. De aquí que se haga hincapié en el hombre como instrumento y fin del desarrollo, en la “dimensión subjetiva”, en la búsqueda de beneficios económicos y sociales para alcanzar el bienestar y la calidad de vida. Los objetivos de este Decenio pasan por la consolidación de las autonomías nacionales y las identidades culturales, el acrecentamiento de la participación cultural y la promoción de la cooperación internacional. Para ello se identifican sectores específicos de intervención, a saber, la educación, el turismo, las industrias culturales, las artesanías, el intercambio cultural (Dupuis 1991). En consonancia con ello, a comienzos de los noventa se produce un giro en las mediciones del desarrollo, cuando el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) pone en funcionamiento el Índice de Desarrollo Humano. A diferencia de índices anteriores como el Producto Bruto Interno o el Ingreso Per Cápita acotados a aspectos económicos, este es un indicador compuesto que reúne dimensiones relativas a la salud, la educación y el ingreso, acorde con la perspectiva de la calidad de vida.

En el marco del mencionado Decenio, UNESCO dio a conocer el Informe Pérez de Cuellar, “Nuestra Diversidad Creati-

va” (1996), elaborado por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Allí se plantea una noción de cultura menos ligada a las artes y al patrimonio como esfera excelsa de la creación, que a la creatividad como modos más amplios de resolución de problemas de la vida. Y se aboga por políticas culturales que si bien incluyen esa esfera restringida, se extienden a la comunicación y los medios, la situación de mujeres y niños, la equidad intra e intergeneracional, la preservación del medio ambiente y la paz, y la construcción de una ética global como pilar del pluralismo. Estas políticas, no sólo involucran definiciones programáticas, sino también cuestiones operativas y de financiamiento. Estos últimos aspectos ya venían siendo tratados desde las Conferencias Intergubernamentales de los años setenta, pero encontrarán en el contexto de finales de los noventa el ambiente propicio para pasar de las retóricas a las prácticas, en la confluencia de organizaciones internacionales y de entidades de crédito externo.

Por una parte, tras un prolongado hiato de 16 años desde Mundiacult (México), tuvo lugar la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo 1998). Profundizando los lineamientos anteriores se plantea a la creatividad como fuente del progreso humano, a la vez que se destacan el derecho a la participación en la vida cultural, el diálogo entre culturas, la tolerancia y el respeto mutuo. Se defiende la centralidad de las políticas culturales en las políticas de desarrollo endógeno y sostenido, orientándolas a promover la creatividad y la diversidad cultural y lingüística. La importancia asignada al incremento de los recursos económicos y financieros y a la formación para la eficiencia en el sector cultural hacen más manifiesta la identificación de la cultura como recurso económico y como motor del desarrollo, invirtiendo la ecuación de las primeras formulaciones del desarrollo. Asociado a las propuestas del Plan de Acción de

6

Entre otros datos se refieren: tirada diaria de periódicos por 1000 habitantes, número de ejemplares de libros publicados por 100 habitantes, títulos de libros publicados por 100.000 habitantes, número de obras que poseen las bibliotecas públicas por 100 habitantes, aparatos de radio por 1.000 habitantes, televisores por 1.000 habitantes, así como informaciones referidas a cine, música, teatro, archivos, museos, patrimonio, fiestas, comercio de bienes culturales, ratificación de convenios culturales, etc.

7

Como resultado del encuentro del BM en Florencia se publicó *Culture counts. Towards new Strategies for Culture in Sustainable Development* (REPÚBLICA ITALIANA – UNESCO 2000).

8

La noción diverge de otra anterior difundida a partir de la obra de Pierre Bourdieu, que entiende el capital cultural como una herencia que se trasmite

Estocolmo, UNESCO publica dos Informes Mundiales de Cultura (1999 y 2000). Ambos tienen en común la preocupación por las mediciones y las estadísticas de la cultura, por los indicadores culturales y por las metodologías de elaboración de estos instrumentos. Y ambos presentan extensos anexos consignando numerosos datos duros organizados por regiones, países y áreas temáticas⁶.

Por otra parte en 1999 dos grandes entidades de financiamiento internacional dieron un espaldarazo a las nuevas relaciones postuladas entre la cultura y el desarrollo. En marzo el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) llevó a cabo el Foro Desarrollo y Cultura (Paris), mientras que en octubre el Banco Mundial (BM) realizó el encuentro Financiamiento, Recursos y Economía de la Cultura en el Desarrollo Sustentable (Florencia). Las declaraciones de los presidentes del BID y del BM realizadas en diversos medios de prensa y las recogidas en publicaciones académicas ya venían apuntando en este sentido: “La cultura es una pieza central en nuestra lucha por el desarrollo económico y social” (Enrique Iglesias, Presidente del BID, en Sosnowski 1999:7, n/traducción). “Debemos respetar el arraigo de la gente en su propio contexto social. Debemos proteger el patrimonio del pasado. Pero también debemos alentar y promover la cultura viviente en todas sus formas. Como análisis económicos recientes lo han mostrado consistentemente, esto también tiene sentido en los negocios. Desde el turismo a la restauración, las inversiones en patrimonio cultural e industrias conexas promueven actividades económicas trabajo intensivas que generan riquezas e ingresos” (James D. Wolfenshon, Presidente del Banco Mundial, en Sosnowski 1999:6/7, n/traducción)⁷. En esta ocasión, la sustentabilidad nacida al calor de la perspectiva medioambiental, se reorienta hacia el ambiente social y más concretamente en lo referido al capital social y al capital cultural⁸. Mientras que el primero alude al potencial existente en

las relaciones humanas y en el funcionamiento de vínculos y redes, éste último se refiere a bienes construidos y tradiciones heredadas capaces de agregar valor económico mensurable en términos monetarios, y que pueden ser evaluados simultáneamente como inversión (cfr. mediante análisis de costo-beneficio), y en clave cultural (Throsby 2001).

Amén de esas consideraciones conceptuales a tono con el clima de la época hechas en estos foros, ambos coincidieron en propiciar líneas de financiamiento internacional en cultura, en especial en lo que se refiere a la puesta en valor del patrimonio, la recualificación de centros históricos, la renovación y el redesarrollo de ciudades y regiones. La utilización casi sistemática de estos créditos por parte de los gobiernos de los países “en desarrollo”, ha potenciado un visible fervor por las artes y la cultura, junto con una pasión patrimonialista y espectacularizante, y ha propiciado innumerables procesos de ennoblecimiento urbano. Por ello estas coincidencias en las medidas adoptadas por países endeudados y sujetos a condicionalidades externas, no son convergencias casuales sino más bien requerimientos difícilmente eludibles del actual modelo de desarrollo.

Es relevante señalar que en esta confluencia de agendas de organizaciones internacionales y de entidades de financiamiento, se fija la atención en seis áreas de aplicación práctica: la cultura y el desarrollo, las industrias culturales en la nueva economía, las artes y la cultura en el desarrollo urbano y regional – particularmente de “ciudades sustentables” –, las instituciones y organizaciones sin fines de lucro con relación al Estado y las “fallas del mercado”, el patrimonio como capital cultural y la industria turística (Throsby 2001:7). En esta nueva configuración, el patrimonio y la cultura en general, entendidos como capital, deben hacer a un lado la improductividad a la que estaban librados, para fungir como un “stock cultural” de existencias de las que se aguarda obtener benefi-

y se pone en práctica como parte del habitus, que opera la distinción entre grupos y sectores sociales. Yudice (2002) caracteriza distintas etapas históricas de las últimas décadas con relación a la forma del capital predominante en cada una de ellas: el “capital físico” en los ‘60, el “capital humano” en los ‘80, el “capital social” en los ‘90, y el “capital cultural” en los años 2000.

9

Esta metodología fue elaborada para asignar valor al medioambiente como recurso económico, cuando se cayó en la cuenta del deterioro y del despilfarro ocasionados por la “naturalización” de su existencia, que lo mantenía fuera de los registros contables. Algo semejante ha sucedido con las infraestructuras y las capacidades en el sector de la cultura. Roche (1999) aplica este tipo de análisis a un complejo cultural distinguiendo distintos tipos de valor: valor de uso, valor de existencia, valor de educación, valor de consumo indirecto, valor de legado, valor de prestigio, valor de opción de consumo futuro.

10

El primer dato proviene del Informe sobre el Desarrollo Mundial 2000/2001 del Banco Mundial, el segundo del Informe Anual de Población 2002 de Naciones Unidas.

cios, mientras que del más antiguo capital social se espera la participación de la comunidad, la creación de alianzas locales y la generación de sinergias entre el Estado, el mercado y la sociedad civil (Cohen 1999). Consecuentemente, a las mediciones económicas tradicionales se agrega la metodología de la valuación contingente, que desagrega diversas formas del valor, para conocer los “índices de retribución” de inversiones e infraestructuras culturales, y la “disposición a pagar” por los bienes y los servicios culturales⁹. Estos giros llevan a preguntarse hasta que punto lo cultural es evaluado en sus propios términos diferenciales o más bien lo es desde criterios económicos universalizados, aun cuando estos se presenten reprocesados. Y también llaman la atención sobre un modelo de desarrollo, que aun invocando componentes sociales y culturales, participación local, y promoción de la diversidad, se parece mucho a la nueva imposición del viejo “progreso” desde un remozado colonialismo culturalista.

Desarrollo y Cultura

Mucho puede decirse del desarrollo en lo conceptual y en lo práctico, pero nada más contundente que leer los resultados alcanzados luego de medio siglo de desarrollo, con dos tercios de la humanidad viviendo en condiciones de subdesarrollo (Leander 1994:31). Mientras que algunos informes consignan que la brecha entre países ricos y países pobres se ha duplicado en los últimos cuarenta años, otros señalan que la brecha entre el 20% más rico y el 20% más pobre de la población mundial creció un 160% en el mismo período¹⁰. Estos datos se complementan con otros relativos a la salud, la educación, las condiciones de las mujeres y de los niños, igualmente desalentadores. Los decenios de proyectos, planes y programas de desarrollo y de “lucha contra la pobreza”, directamente involucrados en estas

cuestiones, no pueden eludir sus responsabilidades ante la situación. Con todo la página web United Nations Publications ofrece a la venta la revista Forum de Comercio Internacional: CCI-40 Años de Desarrollo del Comercio (nº 1, 2004), consiguiendo que “a través de esta publicación, el Centro de Comercio Internacional desea transmitir un mensaje de estímulo y esperanza: estímulo para acometer la inmensa tarea de reducir la brecha entre ricos y pobres, y esperanza, para aprovechar las mejores prácticas de desarrollo”. Esta discursiva autista en sus presunciones de base y en sus percepciones de las realidades y problemas, debe ser desarticulada si hemos de conservar alguna credibilidad en la cuestión del desarrollo.

En el contexto actual la arena de debate sobre la cultura no es otra que la delimitada por las coordenadas del desarrollo, donde se dirimen conceptos pero también prácticas. Ya hemos señalado anteriormente que la lucha contra la pobreza se ha caracterizado por una culpabilización de los pobres como responsables de su situación, atribuida a inercias culturales más que a estructuras socioeconómicas y políticas. En esto, el discurso del desarrollo ha abrevado en los planteamientos de Lewis (1959) sobre la “cultura de la pobreza” difundidos en los años sesenta¹¹. Debe destacarse que a más de cuarenta años y de numerosas críticas académicas al respecto, las organizaciones internacionales continúan filtrando conceptos de este tipo, decididamente insostenibles, en sus informes y declaraciones. Algo semejante puede decirse en general de la noción de “lucha contra la pobreza”, semánticamente asociada a enfermedades naturales más que a trastornos sociales, hoy convertida en una fórmula que apunta a ocultar el verdadero problema. Como sostiene Joachim Hirsch “el punto clave de la sociedad mundial no es la pobreza de muchos, sino la riqueza de los pocos, o mejor dicho la forma en la cual ésta se reproduce” (1995:136). Pero la reproducción ampliada de esta riqueza que requiere la

¹¹ Lewis entiende a la “cultura de la pobreza” como un modo de vida que se hereda de generación en generación, a través de líneas familiares, que se caracteriza por su tendencia a reproducir y transmitir patrones asimilados como el acceso reducido a los bienes, el acortamiento de la niñez, la vida en hacinamiento, la iniciación sexual temprana, la baja autoestima, la falta de proyectos, la resignación y la apatía, y por su resistencia al cambio. Según Lewis era más difícil terminar con la cultura de la pobreza que con la pobreza misma, por lo que recomendaba el tratamiento psicológico. Esto legitima los postulados desarrollistas acerca de la existencia de un “circulo vicioso de la pobreza” y justifica la “lucha contra la pobreza” como un problema de los individuos y su psiquismo mas que como un problema social.

generación de pobreza, es precisamente consecuencia de la imposición del capitalismo en la que ha consistido el desarrollo practicado en reemplazo del antiguo colonialismo.

Diversos autores han señalado en el término “desarrollo” la confusión de dos connotaciones diferentes, el proceso histórico de transformación hacia la economía capitalista, moderna e industrial y la mejora de la calidad de vida, la reducción de la pobreza y la disminución de la desigualdad de oportunidades (Ferguson 1990 en Isla y Colmegna 2005). No cabe duda que la primera connotación es la consecuencia más visible del desarrollo, mientras que la segunda ha devenido abstracta ante el avance creciente de la exclusión y la desigualdad. Resulta paradójico que dentro un paradigma que reclama y recurre a continuas mediciones se haga caso omiso de ellas, y que las referencias a factores como “costos sociales”, “deseconomías externas”, no alcancen a ser integradas en los análisis de impacto y de costo – beneficio (Dupuis 1991). También resulta destacable que la imposición del capitalismo se concrete actualmente evocando una diversidad cultural que siempre es la de “otros”, y con la incapacidad de reconocer que el capitalismo no sólo involucra sistemas económicos, sino también configuraciones culturales no necesariamente ubicuas o conmensurables, y mucho menos neutras. Sin duda el concepto de desarrollo no se ha desgajado de los componentes etnocéntricos, eurocéntricos, economicistas y tecnocráticos ya apuntados en las críticas más tempranas, ni ha asimilado estrategias de reflexividad.

En tal sentido las perspectivas del desarrollo parecen tener serias dificultades para abordar los fenómenos culturales que actualmente conciben como su motor, o cuanto menos como una dimensión significativa del mismo. Un estudio reciente sobre las relaciones entre cultura y desarrollo –basado en 350 casos, de cinco agencias, durante dos años –concluye que existe “falta de consistencia en la implementación de los proyectos,

poca comprensión sobre cómo funcionan los procesos culturales y pocos ejemplos de evaluaciones apropiadas”, pudiendo identificarse cuatro distintos usos de cultura: como contexto, como contenido, como método y como expresión (Gould y Marsh 2004, en Vincent 2005:2, n/traducción)¹². A estos problemas se agrega una perspectiva de individualismo metodológico universalizada sin prevenciones a filosofías nativas (que tienen otras ideas de persona contextualizadas socialmente), una valoración instrumental de prácticas tecnoeconómicas indígenas (que difícilmente pueden ser escindidas de la urdimbre de las creencias y el conocimiento social y religioso), una mirada reduccionista de lo local que no reconoce las importantes influencias más amplias que también lo constituyen, y limitaciones en la consideración de las relaciones de poder y en la comprensión del carácter del cambio social.

Lo anterior remite a otro tópico, ya anticipado más arriba, en cuanto a que el desarrollo y las agencias que lo instrumentan tienen una cultura propia negada, y no asumen sus prácticas de planificación racional y voluntarista como culturales. “La cultura de la burocracia del desarrollo incluye: la tendencia a presentar los logros pasados en términos entusiastas para justificar requerimientos presupuestarios; un foco en resultados de corto plazo; escasa *memoria institucional* para aprender del trabajo pasado; el uso de la investigación para legitimar políticas que ya han sido decididas y no como testeo independiente; la tendencia a no desafiar las agendas institucionales para salvaguardar el ascenso en la carrera; y las dinámicas organizacionales informales de prejuicios de grupo, amistades y enemistades” (Foster 1999, en Vincent 2005: 4, n/traducción). En sentido similar, Phillip Kottak, en una reflexión surgida tras analizar 68 proyectos de desarrollo rural del Banco Mundial cumplimentados en todo el planeta, menciona tres niveles de cultura en el desarrollo: la local, la nacional y “la cultura de los

12 Según estos autores la cultura como contexto refiere al más amplio medio social, como contenido alude a prácticas, creencias y procesos culturales locales, como método refiere a actividades de comunicación culturales y creativas (teatro popular, música, danza, medios visuales, símbolos, y como expresión alude a elementos creativos de cultura vinculados con creencias, actitudes y emociones, modos de relacionarse con el mundo y de imaginar el futuro.

planificadores [...] que hasta cierto punto anula, o se salta, las diferencias nacionales, étnicas o individuales”. Para este autor “cualquier organización para el desarrollo, tal como el Banco Mundial, es un sistema sociocultural con niveles múltiples y con sus propios objetivos tradicionales en tanto que organización, con sus redes de comunicación, con sus flujos de información, sus líneas de autoridad, sus imperativos territoriales, sus recompensas y castigos, sus asociaciones y conflictos, sus rituales y hábitos, y sus procedimientos de toma de decisiones” (2000:119,120). El autor considera típico de esta cultura el “modelo de programa o plantilla” que imponen los expertos, contra el “modelo de proceso de aprendizaje” donde los beneficiarios participan en la planificación y puesta en marcha del proyecto acorde a sus necesidades, experiencias y capacidades (Korten en Kottak 2000).

De tal modo continúan reiterándose fracasos debidos a una serie de “errores” y de fórmulas que no se corrigen. En un análisis del proyecto de Desarrollo Integrado Ramón Lista (DIRLI) realizado en una localidad de Formosa, Argentina, hace unos años atrás, se ofrece una reseña que sería fácilmente extrapolable a otras iniciativas de desarrollo (Carpio 2005:94 y ss.). El proyecto se llevó a cabo en un lugar elegido por tener los niveles más altos de NBI sin verificar que ese índice resultaba inadecuado para el área, se construyeron viviendas en una zona históricamente inundable las que terminaron utilizadas como corrales temporarios de animales, se utilizaron materiales de construcción previamente exitosos en Abisinia sin constatar que su inexistencia en la nueva locación no abarataba sino que encarecía los costos, las construcciones se distribuyeron sin considerar la totalidad de la población generando conflictos entre los beneficiarios, se capacitó a los hombres en apicultura cuando en esa comunidad (Wichí) el trabajo con la miel es una labor propia de las mujeres, los aspectos organizativos y cul-

turales se ejecutaron prácticamente sobre el final del proyecto para no faltar a los términos de referencia del mismo pero no lo estuvieron integrando desde un comienzo.

Con los mencionados antecedentes, no es extraño que el autor consigne que “cada uno de los niveles de decisión juega sus propios intereses en la negociación previa al proyecto [...] Un altísimo porcentaje de la cooperación al desarrollo se traduce en el envío de técnicos y expertos para desempeñarse en proyectos de cooperación, lo cual atiende a una situación de desocupación profesional en Europa. [...] Lo mismo sucede de parte del gobierno y de las agencias locales, un alto porcentaje de las decisiones corresponde a compromisos previos del ministro o decididor de turno, que no necesariamente se corresponden con las necesidades de la población beneficiaria. Muchas veces la población sobre la cual se interviene es el último orejón del tarro: existe un conjunto de mediaciones que son previas en las cuales esa población no ha tenido nada que ver. Y un día, por un motivo equis la población es seleccionada para recibir la ayuda, y allí comienzan a desembarcar los camiones, con artefactos, recursos y elementos que van a salvarlos de la pobreza” (Carpio 2005:108)¹³.

En tal sentido, cabe mirar con desconfianza una tónica reiterada y a primera vista deseable, como es el tema de la participación de los propios beneficiarios en los procesos de desarrollo y en sus beneficios. Si no hay un interés serio y cierto por la escucha y por el debate intercultural, esta participación no puede efectivizarse más que en los imaginarios de la retórica. En algunas situaciones los aspectos culturales y participativos se convierten en un elemento decorativo, como en el caso descrito anteriormente. En otras, los beneficios pregonados revelan ausencia, cuando no rechazo, de una perspectiva de participación, como los canjes de deuda externa por naturaleza, que involucran el

13

El autor también consigna que “La cantidad de ingenieros, sociólogos o antropólogos europeos es enorme y desde el punto de vista presupuestario, aproximadamente el 80% de los recursos se destinan a financiar personal técnico y sólo el 20% son recursos concretos para los beneficiarios. Es decir que la intencionalidad no es primordialmente incidir sobre los niveles de pobreza de los Wichís, sino que hay muchas otras intenciones de por medio” (CARPIO 2005:18).

14

Ramos (2004) menciona el caso de The Body Shop, que desde una postura ecologista de “sustentabilidad” y de “comercio justo” elabora la línea de productos naturales Selva Lluviosa Tropical, tomando como símbolo a los Kayapó del Brasil central. Si bien estos son remunerados por sus productos, no lo son por el uso publicitario de sus imágenes, de lo cual la compañía se apropia y obtiene lucro a título gratuito.

15

Más concretamente el autor señala que “el deterioro ambiental ha suscitado interés en el manejo de los conocimientos específicos sobre recursos naturales con alto valor comercial y relacionados a procedimientos farmacéuticos y de biotecnología, aumentando la presión de transformar sabiduría colectiva en mercancía global de los bioprospectores”.

desplazamiento forzoso de cazadores, recolectores, pastores y agricultores, y han sido denunciados como *ecocolonialismo* (Luke 1997 en Viola 2000). Algunas invocaciones a la participación tienen por objetivo recuperar tradiciones culturales, saberes y habilidades de las poblaciones locales, pero el “conocimiento tradicional” viene sólo a complementar técnicamente proyectos y objetivos elaborados en otra parte. Otras iniciativas están dirigidas a recopilar esos saberes tradicionales junto con ejemplares orgánicos y genéticos, que terminan nutriendo bancos de datos y de muestras privados, y que frecuentemente son patentados, lo que ha resultado cuestionado como *biocolonialismo* y *biopiratería*. Otros emprendimientos que se presentan como justos, alternativos y diversos, al retomar objetos, diseños, imágenes y testimonios indígenas, terminan dando más visibilidad (y rentabilidad) a las empresas que a las mismas poblaciones que dicen querer beneficiar (Ramos 1998)¹⁴.

En una reflexión sobre logros y fracasos del desarrollo en América Central en los últimos 10 años, Grünberg (2002) señala constataciones contradictorias: mayor visibilidad y reconocimiento de actores políticos y culturales indígenas que contrasta con su pobreza extrema, aumento de los territorios indígenas junto con la persistencia de reivindicaciones y luchas por la tierra y los recursos naturales, creciente deterioro ambiental con consecuencias sanitarias sobre estas poblaciones de la mano de intereses marcadamente mercantiles sobre la naturaleza¹⁵, progresiva dependencia de las poblaciones indígenas de una política ambiental internacional que los transforma en adversarios o vigilantes de la biodiversidad sin reconocimiento equivalente de su ciudadanía, empoderamiento y aumento poblacional junto con precariedad extrema en su subsistencia y condiciones de vida que impiden el reconocimiento de sus derechos colectivos, y la autonomía en sus relaciones intercul-

turales e interétnicas. Debe señalarse que estas circunstancias también abarcan – y en algunos casos en peores situaciones – a poblaciones tradicionales, antiguos grupos de esclavos, comunidades domésticas en tierras improductivas, y pobres sin tierra, quienes no gozan de la actual aquiescencia internacional hacia las poblaciones indígenas, hoy por hoy beneficiadas por el papel que internacionalmente se les ha asignado, de simbolizar el paradigma de la diversidad cultural y de la preservación de la biodiversidad en el desarrollo sostenible.

Cabe dar la bienvenida a la consideración de la cultura en el desarrollo, en tanto esto permite franquear el economicismo previo e introducir nuevas perspectivas conceptuales y prácticas en la problemática. A la vez cabe ser cuidadosos al respecto, pues se detecta una suerte de moda culturalista que carga sobre la cultura el peso de lo que no se alcanza a resolver ni a discernir desde la economía y la política. Diversos usos de la cultura terminan haciendo con ella una utopía, un bálsamo, una mención políticamente correcta, un apéndice decorativo, un fetiche disponible para mágicas soluciones¹⁶, sin haber pasado por un análisis reflexivo del concepto y de sus usos. No cabe duda que lo cultural está abarcando un espacio exorbitante con respecto a épocas anteriores y que la cultura es un instrumento blandido en procura de intereses¹⁷, por parte de gobiernos, empresas, grupos sociales, organizaciones, individuos. Ante este instrumentalismo generalizado es conveniente asumir una posición ética que no se limite a valorizar los medios para alcanzar fines que permanecen indiscutidos, sino que ponga en debate no sólo a los medios sino también a los fines en tanto deseables o reprobables.

La cultura involucra valores colectivos intrínsecos y no instrumentales que no permiten reducirla a ser un recurso como cualquier otro. Cabe preguntarse hasta dónde el saber es distinto de sus usos, y anotar que los usos de la cultura muestran

16

Entre otras cuestiones se asigna a la cultura ser motor del desarrollo, generar empleo y renta, promover la integración social, superar la inequidad y la exclusión, mejorar la calidad de vida, respetar la diversidad, etc.

17

Los mencionados en la nota anterior, pero también alcanzar visibilidad, lograr reconocimiento dignificante, obtener tierras y recursos, forzar restituciones y reparaciones patrimoniales, renovar las ciudades y regiones, posicionarlas con marcas identitarias en el concierto global, generar inversiones y flujos turísticos, etc.

18

El término “cercamientos” (enclosures en inglés) fue utilizado en Inglaterra para referir a la supresión de los derechos de propiedad colectiva sobre las tierras comunales. El autor trata el problema de los conocimientos desarrollados colectivamente por la cultura hacker convertidos por las corporaciones en software propietario licenciado, la estigmatización de los hackers como piratas, y los avances del patentamiento indiscriminado.

saberes orientados pragmáticamente en torno a nuevos “cercamientos”¹⁸ de la inteligencia colectiva (Moulier Boutang 2004:107) y a nuevos colonialismos, antes que a la emancipación y la autonomía. De aquí la importancia de las investigaciones, la educación y la formación en estudios de la cultura, necesarios para discutir conceptos, para conocer las propias situaciones, definir prioridades e intervenciones, implementar políticas y efectivizar derechos que son cuentas pendientes de la remozada agenda de la cultura y el desarrollo.

Notas finales

La problemática cultural ha sido incluida con vigor en la cuestión del desarrollo sólo en tiempos relativamente recientes. Un hito se encuentra en la labor de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, que publicó el informe Nuestra Diversidad Creativa (1996) en el marco del Tercer Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural entre 1988 y 1997. Otro hito se halla en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo 1998) y que dio lugar a los Informes Mundiales de Cultura de UNESCO (1999 y 2000). Pero las referencias a los aspectos subjetivos y a la dimensión cultural del desarrollo ya venían siendo ventiladas en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales – Mundiacult (México 1982) y en las Conferencias Intergubernamentales sobre Políticas Culturales de los años 70 en todos los continentes.

A nuestro entender esta inclusión vigorosa se comprende a la luz de los nuevos contextos producidos por las transformaciones referidas en términos como “cultural capitalismo” (Yudice 2002) y “capitalismo cognitivo” (Rodríguez y Sánchez 2004). El primero llama la atención sobre una nueva centralidad de la cultura cómo área de crecimiento de empresas e inversiones, y como recurso económico y político de acumulación y legitima-

ción. El segundo puntualiza la significación del conocimiento, de los saberes, de la producción intelectual colectiva y la lucha para convertirlos en bienes privados, en los procesos de valorización de la economía presente. En los años setenta la industrialización de la protección del medio ambiente dio lugar a lo que Enzensberger (1987:32 y ss.) llamó “eco capitalismo”, donde fueron beneficiados, e incrementaron la concentración del capital, los sectores involucrados en esta nueva rama del desarrollo. En la configuración actual parece pertinente aludir a un “cultural capitalismo”, que instala a la producción cultural en el centro del desarrollo, y que motoriza la dinámica del sector con vistas a su subsunción en la lógica del valor de cambio y a una mayor acumulación.

En la perspectiva de Corsani (2004: 95) el capital humano, conformado por los efectos multiplicadores de las inversiones educativas iniciales, ahora se ve enriquecido por la noción de “wetware” que designa al cerebro y conocimientos tácitos, e integra además los tiempos de formación, comunicación, construcción de redes semánticas y sociales, esenciales en la producción contemporánea de valor. Esta mercancía particular resuelve la tensión entre dos aspectos frecuentemente entendidos como opuestos de la cultura, la herencia y la innovación, que hoy se identifican en los saberes de poblaciones indígenas y tradicionales y en los saberes tecno-científicos de punta, ambos puestos al servicio de la valorización del capital. Pero sobre todo esto llama la atención acerca de algunos nuevos y viejos problemas relativos a la cultura, cuando esta deja de ser señalada como un plus suntuario de la vida de las elites, y como un freno puesto al progreso por las prácticas y los valores tradicionales, para ser presentada como motor del desarrollo, y como clave del bienestar humano en general.

La bienvenida a esta promoción de la cultura y de su nuevo lugar en la sociedad no puede darse sin prevenciones, no sólo

19

Nos referimos a los antecedentes configurados por la Conferencia Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo, que tuvo lugar en Río en 1992, también conocida como Cumbre de la Tierra o Eco '92, donde se aprobaron el Convenio sobre Biodiversidad y la Agenda 21 para el Medio Ambiente. Inspirados en los acuerdos relativos a la naturaleza, en nuestro campo destacan la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001), la Agenda 21 de Ciudades para la Cultura (2004), la Convención para la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005).

por lo llamativamente gigantesco del salto producido entre una y otra conceptualización. También por los antecedentes configurados en el tratamiento previo dado al medio ambiente, frecuentemente señalado como el paradigma a seguir en lo que hace a lo cultural¹⁹. La naturaleza pasó de ser tenida como una fuente de recursos infinitos, que podían extraerse descontroladamente y que no se incluían en las contabilidades, a ser vista como un bien escaso a medir y ponderar en los costos y beneficios económicos, dando lugar a prospecciones, compilaciones de muestras sistemáticas en bancos privados, preservación de *áreas protegidas* y *santuarios naturales*. Menos frecuentemente se ha planteado que de la mano de estos procesos y de los canjes de deuda externa por naturaleza, numerosas poblaciones fueron expulsadas de sus territorios ancestrales y tradicionales, convertidos en museos y bancos que atesoran para el occidente rico la *biodiversidad en peligro*.

La recurrente expulsión de los habitantes de centros históricos ennoblecidos y *puestos en valor*, la musealización de ciudades y regiones, la folklorización desconflictuada de la diversidad cultural cargada de desigualdades, las transmutaciones y sobreexplotaciones turísticas llaman la atención sobre las dudas que despierta el auge actual de la cultura y su pregonada centralidad en los procesos de desarrollo. Si por una parte esta puede ser una puerta al reconocimiento de *nuestra diversidad creativa*, al bienestar y al ejercicio de los derechos culturales, por otra parte puede oscurecer otros usos del “recurso de la cultura” (Yudice 2002) menos deseables.

De aquí la necesidad de un análisis desde la perspectiva de la cultura, la economía y la política, que considere los distintos tipos de valor involucrados, incluyendo los intrínsecos y no instrumentales. En el marco del actual “giro desde la economía política de la redistribución hacia políticas culturales de reconocimiento” pensamos que la “*culturización de la economía*—

frecuentemente incluye una instrumentalización de la cultura para fines económicos” (Andrew Sawyer en Achugar 1999:312 n/traducción). Pero esta no sólo contribuye a una nueva forma de reproducción ampliada y más concentrada del capital, sino que oscurece las necesidades y posibilidades de redistribución económica y política en sociedades que son cada vez más excluyentes en el mismo momento en que disponen de recursos sobrados para no serlo, lo cual plantea un problema de efectivización de derechos y de modelos de desarrollo respetuosos de los mismos.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo. La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina. En: García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. EUDEBA, Buenos Aires.

ARFWEDSON, Anders. 1994. Introducción En: UNESCO, *Carpeta de Información sobre el tema del decenio para el año 1994: Cultura y Desarrollo*, UNESCO, Paris.

BANCO MUNDIAL 2001. Panorama general. Lucha contra la pobreza: oportunidad, potenciamiento y seguridad. En: *Informe sobre el desarrollo mundial 2000/2001*. Washington DC.

BAYARDO, Rubens. 1992 La antropología de los noventa. En: PUBLICAR en *Antropología y Ciencias Sociales*. Revista del Colegio de Graduados en Antropología, Año 1, n.1, Buenos Aires, mayo 1992.

BECERRA, Martín. 2005 Un solo mundo, voces múltiples: a 25 años del Informe Mac Bride En: *Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, n.3, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

CARPIO, Jorge. 2005 Entrevista La población beneficiaria es el

último orejón del tarro: intencionalidades diversas a la hora de implementar un proyecto. En: Isla, Alejandro y Colmenga, Paula (Comps.) *Política y poder en los procesos de desarrollo*. Editorial de las Ciencias – FLACSO, Buenos Aires.

COHEN, Michael. 1999. Perspectivas acerca del desarrollo cultural y económico en Argentina. En: Sosnowski, Saul y Patiño, Roxana (Comp.) *Economía de la Cultura: Mecenazgo*. Fondo Nacional de las Artes – Latin American Studies Center, University of Maryland, Buenos Aires.

CORSANI, Antonella. 2004. Hacia una renovación de la economía política. Antiguas categorías e innovación tecnológica. En: A.A.V.V. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Traficantes de Sueños, Madrid.

CULTURELINK-IMO 2000. *Culture and Development vs. Cultural Development*. Network of Networks for Research and Cooperation in Cultural Development, Institute for International Relations, Zagreb, Croatia. UNESCO, Council of Europe, Republic of Croatia.

DUPUIS, Xavier. 1991. *Culture et development. De la reconnaissance a l'evaluation*. UNESCO-ICA, París.

ENSZENSBERGER, Hans Magnus. 1987. *Crítica de la ecología política*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (Ed.) 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

GRÜNBERG, Georg. 2002. Antropología del Desarrollo: ¿cómo definir e investigar un desarrollo sostenible en el contexto de los pueblos indígenas de México y Centroamérica? En: *Proyecto Latautonomy México/Nicaragua/Panamá*. (<http://www.latautonomy.org>).

HARVEY, Edwin. 1990. *Derechos culturales en Iberoamérica y el mundo*. Tecnós, Madrid.

HIRSCH, Joachim. 1995. Interpretaciones de la interrelación entre capital, estado y mercado mundial desde la teoría de la regulación. En: Holloway, J. et. Al. *Globalización y Estados-nación*. Editorial

Homo Sapiens, Buenos Aires.

ISLA, Alejandro y COLMEGNA, Paula. (Comps.) 2005 Política y cultura en las intervenciones del desarrollo En: Isla, Alejandro y Colmegna, Paula (Comps.) *Política y poder en los procesos de desarrollo*. Editorial de las Ciencias – FLACSO, Buenos Aires.

KOTTAK, Conrad Phillip. 2000 La cultura y el desarrollo económico. En: Viola, Andreu (Comp.) *Antropología del desarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina*. Editorial Paidós, Barcelona

LEANDER, Brigitta. 1994. Nueva evaluación de los factores sociales y culturales del desarrollo. En: UNESCO, *Carpeta de Información sobre el tema del decenio para el año 1994: Cultura y Desarrollo*. UNESCO, Paris.

LEWIS, Oscar. 1983 [1959]. La cultura de la pobreza. En: *Ensayos Antropológicos*. Editorial Grijalbo, México.

MOULIER BOUTANG, Yann. 2004. Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo En: A.A.V.V. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid.

RAMOS, Alcida. 1998 Development Does Not Rhyme with Indian, or Does It? En: *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. The University of Wisconsin Press, Madison.

REPUBLICA ITALIANA – UNESCO 2000. Culture counts. Towards new Strategies for Culture in Sustainable Development, Stampa SPED, Roma.

RICAURTE QUIJANO, Carla. Desarrollo sustentable, gestión local y turismo. En: *El Periplo Sustentable* n.1, Universidad Autónoma del Estado de México. (<http://www.uaemex.mx/plin/psus/rev1/ao2.html>)

ROCHE, Hugo. 1999 El complejo cultural SODRE de Montevideo: la disposición a pagar por un bien público mixto *Documento* 17/99, Departamento de Economía, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo.

RODRÍGUEZ, Emmanuel y SANCHEZ, Raúl. 2004. Entre el ca-

pitalismo cognitivo y el Commonfare. En: A.A.V.V. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid.

SOSNOWSKI, Saúl. 1999 Apuestas culturales al desarrollo integral de América Latina. Trabajo presentado al *Foro Desarrollo y Cultura* BID – UNESCO, París, 11 y 12 de Marzo.

THROSBY, David. 2001 Cultural Dimensions of Development: History, Concepts and Concrete examples. *Keynote address given at International Conference Culture: Research, Policies, Development*, Ministry of Culture of the Russian Federation, Russian Academy of Sciences, UNESCO, Russian Institute for Cultural Research, ERICarts and CIRCLE, Moscow, 1 July 2001.

UNESCO 1996. *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, Ediciones UNESCO, París.

UNESCO 1999. INFORME MUNDIAL SOBRE LA CULTURA. CULTURA, CREATIVIDAD Y MERCADOS.

UNESCO – Acento – Fundación Santa María, Madrid.

UNESCO 2000. *Rapport mondial sur la culture. Diversité culturelle, conflit et pluralisme*, Editions UNESCO, París.

UNITED NATIONS PUBLICATIONS (<https://unp.un.org/catalog.aspx?seriesID=275>)

VINCENT, Robin. 2005. What do we do with culture? Engaging culture in development En: *Exchange Findings*, n.3, march. (<http://www.healthcomms.org>)

VIOLA, Andreu. 2000. “La crisis del desarrollismo y el surgimiento de la antropología del desarrollo”. En: Viola, Andreu (Comp.) *Antropología del desarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina*. Editorial Paidós, Barcelona.

WRIGHT, Susan. 1998. “The politization of culture”. En: *Anthropology Today*, vol. 14, n.1.

WORSLEY, Peter. 1974. *El tercer mundo*. Siglo XXI Editores, México.

YUDICE, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Buenos Aires: Gedisa.

Economia criativa: uma discussão preliminar

Paulo Miguez *

André Malraux¹ disse, do século XXI, que seria o século da cultura. Um breve olhar sobre a cena contemporânea parece confirmá-lo. É que os múltiplos enlaces que o campo da cultura tem vindo a estabelecer, de forma cada vez mais intensa, profunda e, particularmente, transversal com as variadas dimensões da vida em sociedade, remetem a cultura a uma posição de indiscutível centralidade no mundo, hoje. Diz-nos Rubim (2006, f.8), nesta perspectiva, que, “Na contemporaneidade, a cultura comparece como um campo social singular e, de modo simultâneo, perpassa transversalmente todas as outras esferas societárias, como figura quase onipresente”.

*
Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
Pesquisador FAPESB.

¹
A frase original pronunciada por André Malraux (1901–1976), renomado escritor e intelectual francês e Ministro dos Assuntos Culturais no governo do General De Gaulle entre 1959 e 1969, foi “*Le xxi ème siècle sera spirituel ou ne sera pas*”

Centralidade e, também, complexidade, está expressa pela amplitude e diversidade das instituições e processos culturais que envolvem aspectos variados como as representações, a organização, a criação, a crítica, a preservação, a disseminação, a transmissão, a difusão e o consumo culturais. Expressa também pela gigantesca e multifacetada expansão quantitativa e qualitativa da produção cultural, ou, ainda, pelo interesse que desperta em um número cada vez maior de campos do conhecimento – sim, pois há muito as questões referidas à cultura transbordaram os limites da antropologia e da sociologia, ciências sociais que, historicamente, delas se têm ocupado, e passaram a compor os objetos a que se dedicam estudiosos de disciplinas científicas as mais variadas, da geografia à história, da ciência política à comunicação e às ciências ambientais, do direito à economia e à gestão.

Cada vez mais presente em todas as esferas da vida social, é, todavia, nas suas interfaces com a dimensão econômica que mais recente e aceleradamente a cultura passou a ser objeto privilegiado da atenção, mundo afora, dos estudos científico-acadêmicos e, também, de *police makers*. E não poderia ser de outra forma diante de um cenário em que pontuam, com extrema relevância, as muitas questões envolvendo as indústrias culturais, o marketing cultural, os mercados e os públicos culturais, a convergência sócio-tecnológica que alinha comunicação, telecomunicações e informática, à emergência dos gigantes conglomerados de produção de cultura e a inter-relação crescente entre cultura, entretenimento e turismo.

É deste ponto de vista que deve ser compreendida a emergência da temática das “indústrias criativas” e da “economia criativa”, certamente duas das expressões contemporâneas mais potentes do enlace entre cultura e economia.

A economia criativa trata dos bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto

de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais.

Suas múltiplas imbricações e importantes implicações fazem com que a questão ultrapasse o campo da cultura e invada outras áreas do conhecimento, especialmente a economia e a gestão. Por seu turno, suas enormes potencialidades e evidentes impactos do ponto de vista do desenvolvimento têm feito com que a comunidade internacional detenha sua atenção sobre a problemática, em particular quanto às possibilidades que a economia criativa encerra para os países menos desenvolvidos.

Abrangendo um vasto conjunto de atividades – o artesanato, a moda, as indústrias culturais clássicas (do audiovisual, da música e do livro) e as novas indústrias dos softwares e dos jogos eletrônicos, etc. – a economia criativa é um dos setores mais dinâmicos da economia global, conforme indicado em muitos relatórios de agências internacionais. O Banco Mundial estima que a economia criativa já responde por aproximadamente 7% do PIB mundial e que o setor deverá crescer, nos próximos anos, a uma taxa média de 10% (PROMOVENDO..., 2005). Um dos mais dinâmicos do comércio internacional, o setor já ocupa lugar de ponta na economia dos países mais desenvolvidos – nos Estados Unidos e Inglaterra representa, respectivamente, 6% e 8,2% do Produto Nacional Bruto (INTERNATIONAL..., 2004; BRITISH COUNCIL, 2005a).

As expressões indústrias criativas e economia criativa são novas. Ainda que ambos os termos possam ser alcançados pelo expressivo debate que as várias disciplinas científicas travam à volta do que é chamado de Terceira Revolução Industrial e, por extensão, estejam conectados com a variada gama de denominações que tentam capturar o paradigma de produção da sociedade contemporânea – sociedade pós-industrial, pós-fordista,

do conhecimento, da informação ou do aprendizado – o certo é que, querendo significar um setor da economia ou almejando tornar-se um campo específico do conhecimento, não deixam de constituir-se em uma novidade bastante recente. Na linguagem da academia, pode ser dito, então, que indústrias criativas e economia criativa configuram um campo de conhecimento pré-paradigmático, ainda que em rota ascendente e ritmo crescente de constituição.

A rigor, no entanto, não se pode dizer que o campo em constituição parte do zero. Ao contrário. Vale, aqui, lembrar que alguns estudiosos da matéria têm insistido na compreensão de que as indústrias criativas significam, particularmente, a ampliação dos campos de estudos e pesquisas dedicados às artes, às indústrias culturais e aos media na perspectiva da incorporação de setores e dinâmicas típicas da nova economia. Assim sendo, este novo campo – novo para a academia, para as políticas e para o mercado – parte do importante e indispensável repertório de reflexões que, ao longo dos últimos cinquenta anos, deu corpo ao que chamamos de economia da cultura.

Tal grau de novidade suscita, sem mais, o interesse por uma extensa pauta de questões, particularmente aquelas que mais de perto remetem ao plano conceitual – o que é a economia criativa? O quê (e quais) são as indústrias criativas? Será a economia criativa uma ampliação da economia da cultura? O que diferencia as indústrias criativas das indústrias culturais? Este interesse explica-se, em especial, pelo fato de que ambos os conceitos, originários do mundo anglófono, parecem não dar conta, integralmente, de possibilidades (criativas) inscritas em realidades como aquelas experimentadas pelos países em desenvolvimento.

Ao que tudo indica, a expressão economia criativa aparece pela primeira vez em 2001. Na matéria de capa da edição especial de agosto da revista *Business Week*, intitulada *The Creative Economy – the 21 century corporation* (COY, 2001), e dando

título ao um livro, *The creative economy – how people make money from ideas*, publicado em Londres por John Howkins.

No entanto, já em meados da década de 1990, as questões a que remetem ambos os termos encontram as suas primeiras sistematizações. Estas, reunidas sob o rótulo de *creative industries*, não são formuladas na academia e sim nos gabinetes governamentais.

Com efeito, a identificação das indústrias criativas como um setor particular da economia vem do manifesto pré-eleitoral de 1997 do *New Labour* (novo partido trabalhista inglês) como resultado do reconhecimento da necessidade deste setor merecer, por força do seu expressivo ritmo de crescimento, políticas públicas específicas (BRITISH COUNCIL, 2005a). Por sua vez, o olhar mais atento para este setor, a ampliação do conjunto de atividades nele inseridas e a sua denominação devem ser creditadas à forte influência que, sobre os trabalhistas ingleses, exerceu o conceito australiano de *Creative Nation* – uma política posta em marcha pelo governo da Austrália, a partir de 1994, com a preocupação de requalificar o papel do Estado no desenvolvimento cultural do País (COMMONWEALTH..., 2005).

Do ambiente acadêmico, entretanto, alguns sinais começavam a ser emitidos. Bom exemplo é o livro *Creative industries: contracts between art and commerce*, publicado em 2000, por Richard Caves, professor de economia da Universidade de Harvard. No seu prefácio, o autor lamenta o fato das questões relacionadas à temática da economia criativa merecerem tão pouca atenção de estudiosos e pesquisadores do campo da economia, os quais costumavam encarar o assunto como pouco relevante e preferiam dedicar seus esforços ao estudo do que consideravam ser as *serious industries* – siderurgia, indústria farmacêutica, etc. – e confessa, em tom de pilhéria, que, embora já tivesse a intenção de escrever sobre o tema desde os anos 1980, face à rejeição que o tema encontrava entre seus pares, preferira es-

²
CAVES, 2000, p. vii: “a seriedade da (minha) reputação profissional pudesse ser, mais confortavelmente, colocada em risco” (tradução nossa)

perar até o momento em que sua “reputation for professional seriousness could more comfortably be placed at risk” (CAVES, 2000, p. VII)².

Mas, a rigor, é só em dezembro de 2002 que a academia se debruça, pela primeira vez e de forma organizada, sobre a temática da economia criativa, num evento realizado em Brisbane, na Austrália. Intitulado *New Economy, Creativity and Consumption Symposium*, o encontro reuniu estudiosos e pesquisadores vinculados à recém-criada *Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology*, à *London School of Economics*, ao *Massachusetts Institute of Technology* e à *New York University* com o objetivo central de avançar, conjuntamente, na reflexão sobre o significado e os impactos sociais e culturais da economia criativa e contribuir para a construção de uma agenda dedicada à esta temática (INTERNATIONAL, 2004).

Originárias do mundo anglófono, ambas as expressões têm a sua penetração em outros universos lingüísticos, principalmente o da francofonia, ainda bastante reduzida. Além do Reino Unido, os termos indústrias criativas e economia criativa têm ampla utilização em todo o Extremo Oriente – especialmente em Hong-Kong, Cingapura, Coréia, China e, mais recentemente, na Índia –, na Austrália e na Nova Zelândia e, cada vez mais, na Europa. Também na América Latina a temática tem ganhado força, em particular por conta da cooperação técnica que alguns países do continente mantêm com o British Council. Nos Estados Unidos, onde a temática já de há muito ocupa lugar de proa, as expressões já começam a ser utilizadas. Na África, a penetração é mais acelerada nos países de língua oficial inglesa e portuguesa e mais lenta naqueles em que predomina o francês como língua oficial.

No Canadá, a utilização dos termos depende da área lingüística. No Québec, estado francófono, os termos não aparecem no sistema de classificação das atividades dos setores culturais e

da comunicação (THE OBSERVATOIRE... , 2003). Já no restante do País, anglófono, o sistema de estatísticas culturais recorre às expressões *creative goods and services*, para nomear os bens e serviços culturais, e ao conceito de *creative chain*, para analisar as suas cadeias de produção e consumo (CULTURE... , 2004).

A tendência à popularização de ambas as expressões e da sua penetração nas áreas e países que até agora lhe têm sido indiferentes, ou mesmo resistentes, como é o caso, em especial, da França, deve acelerar-se rapidamente, particularmente pelo fato da UNESCO, recentemente, ter passado a incorporá-los às suas iniciativas e documentos. Em fevereiro de 2005, o escritório regional da UNESCO para a Ásia e o Pacífico, realizou, na Índia, um importante seminário com a participação de praticamente todos os países da região e, ao final, aprovou um documento onde expressou, de forma explícita, a compreensão de que as indústrias culturais são parte da economia criativa (ASIA-PACIFIC CREATIVE... , 2005) – um fato a ser ressaltado, pois, no *Informe Mundial sobre a Cultura – 2000*, publicado em 2004 pela UNESCO, é que não existem referências à idéia de indústrias criativas ou de economia criativa. Por seu turno, o Instituto de Estatísticas da UNESCO publicou documento sobre a circulação e o comércio internacional de bens e serviços culturais (UNESCO... , 2005) que entroniza em definitivo a expressão indústrias criativas no vocabulário desta Organização.

Nesta mesma direção, deve ser contabilizado o trabalho realizado pelo *British Council*, tanto na área da cooperação técnica, onde desenvolve, em parceria com vários países, como a Índia, por exemplo, o programa *Developing Creative Economy*, quanto no que se refere ao programa de seminários voltado para a temática da economia criativa e que, anualmente, reúne técnicos e *police makers* asiáticos, africanos, latino-americanos e europeus do Leste (BRITISH COUNCIL, 2005b).

Até agora, a definição mais correntemente utilizada pelos

países que já adotam as expressões economia criativa e indústrias criativas é aquela formulada pela *Creative Industries Task Force*, grupo criado em 1997 pelo UK *Department for Culture, Media and Sports* (DCMS), o Ministério da Cultura inglês, para analisar as necessidades em relação a políticas e investimentos governamentais e identificar formas de maximizar o impacto econômico do setor das indústrias criativas. Sua tradução para o português é a que segue:

as indústrias criativas são aquelas indústrias que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm um potencial para geração de empregos e riquezas por meio da geração e exploração da propriedade intelectual. Isto inclui propaganda, arquitetura, o mercado de artes e antiguidades, artesanatos, design, design de moda, filme e vídeo, software de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, software e jogos de computador, televisão e rádio. (BRITISH COUNCIL, 2005a, p.5, tradução nossa)

Com algumas variações no que diz respeito aos setores considerados como indústrias criativas, esta mesma definição tem sido tomada como referência-padrão nos planos estratégicos e outros documentos governamentais dedicados ao setor em alguns dos países que mais avançaram do ponto de vista da institucionalização da temática, como Austrália, Nova Zelândia e Cingapura.

Na Austrália, o *Department of Communications, Information Technology and the Arts* (DCITA), órgão equivalente ao Ministério da Cultura, adota o mesmo conceito e inclui os mesmos setores que o DCMS britânico (PATTINSON. . . , 2003). Já Queensland, estado australiano que desenvolve uma estratégia particular para o setor das indústrias criativas, embora utilize, com pequena variação de texto, conceito idêntico ao dos ingleses, trabalha com uma lista distinta de setores considerados como indústrias criativas pelo UK – DCMS e pelo DCITA: exclui o mercado de ar-

tes e antiguidades, o artesanato e as artes cênicas e inclui o que chama de *allied industries*, ou seja, indústrias complementares às indústrias criativas (PATTINSON, 2003). No caso australiano, uma outra questão relativa à classificação das indústrias criativas é a distinção feita entre *core copyright industries* – indústrias cujo produto final se expressa integralmente através de *copyright*, (uma forma particular de propriedade intelectual representada pela criação individual de determinado trabalho – um filme, um livro, uma música, uma fotografia, etc.) – e *partial copyright industries* – indústrias cujo produto final apenas parcialmente expressa *copyright*, como os trabalhos de arquitetura e de publicidade (DEPARTMENT..., 2002).

A Nova Zelândia, outro País que adota a definição do Governo Britânico, também tem as suas ressalvas em relação aos setores englobados pelo conceito de indústrias criativas. Em 2002, o governo elegeu como áreas estratégicas para o desenvolvimento do País a biotecnologia, a tecnologia da informação e da comunicação e as indústrias criativas (NEW ZEALAND, 2002). No ano seguinte, um documento oficial sobre a estratégia de pesquisa e desenvolvimento para o setor das indústrias criativas (THE FOUNDATION..., 2003) evidencia a diferença dos setores abarcados pela definição de indústrias criativas em relação a ingleses e australianos. Por exemplo, diferentemente da Austrália, não é feita qualquer distinção entre *core copyright industries* e *partial copyright industries* e o artesanato, o mercado de artes e de antiguidades ficam de fora da lista.

O mesmo observa-se em Cingapura: conceito idêntico ao dos ingleses, mas listagem distinta. Neste País, o recém-criado *creative cluster* inclui na lista de indústrias criativas as festas e os serviços prestados por empresas de produção artística (REPORT..., 2002; LEGISLATIVE..., [2002 ou 2003]).

Ao menos três razões parecem explicar tais variações. Uma, o fato da própria definição do setor sugerir a possibilidade de

outras inclusões. Outra, os interesses específicos de cada país em ter tais ou quais setores incluídos. Uma terceira, de caráter mais geral, o fato do conceito ainda não estar definitivamente consolidado, nem do ponto de vista prático-operacional das políticas públicas, menos ainda do ponto de vista acadêmico.

Howkins (2005) chama a atenção para o fato de que, mesmo o Governo Britânico chegou a promover alterações na definição de indústrias criativas desde que esta surgiu em finais dos anos 1990. Inicialmente, a definição alcançava todas as indústrias que gerassem Propriedade Intelectual (PI). Segundo este autor, rapidamente a definição perdeu abrangência, pois passou a abarcar tão somente a produção de bens e serviços relacionados com o universo artístico e com as indústrias culturais, pouco incorporou das indústrias de software e, principalmente, restringiu o campo da PI ao *copyright*, deixando de fora outras formas de PI como as patentes e as marcas registradas (HOWKINS, 2005) – aliás, incluídas pela Nova Zelândia na sua listagem de indústrias criativas (THE FOUNDATION..., 2003). Tal restrição, segundo este autor, resultou problemática. Por exemplo, seguindo a definição britânica, a ciência – para a qual, a forma privilegiada de PI são as patentes – não é criativa! Considera a publicidade uma indústria criativa, mas deixa de fora o marketing. No entanto, inclui o artesanato que é uma manufatura.

Do ponto de vista dos estudos acadêmicos, o debate conceitual à volta de ambas as expressões, indústrias criativas e economia criativa, começa a ganhar relevo, mas ainda deixa bastante a desejar.

Richard Caves, por exemplo, ocupou seu livro sobre indústrias criativas procurando identificar e discutir os variados problemas envolvendo a relação entre os diversos campos do fazer artístico, *creative activities*, e a economia, mostrando-se pouco interessado em trabalhar mais aprofundadamente algum conceito, operacional ou teórico, que desse conta do que

vem a ser a economia criativa e as indústrias criativas. Satisfez-se em considerar como *creative industries* aquelas indústrias que produzem bens e serviços que “contains a substantial element of artistic or creative endeavor”³ sem, no entanto, preocupar-se em discutir exatamente o que isto possa significar.

Richard Florida, por seu turno, contentou-se em tomar a questão da economia criativa como um dado do mundo contemporâneo: “Today’s economy is fundamentally a Creative Economy” (FLORIDA, 2002, p.44) – e concordar com os autores que trabalham com idéia de que as “advanced nations are shifting to information-based, knowledge-driven economies”⁴. A rigor, seu livro não trata das indústrias criativas e sim do que ele chama de *creative class*, ou seja, das profissões e ocupações típicas desta *creative economy*, profissionais os mais diversos que têm em comum o fato de estarem engajados em algum *creative process*, tais como cientistas, artistas, poetas, arquitetos, editores, formadores de opinião, etc. (FLORIDA, 2002, p.69).

As contribuições mais importantes sobre o tema têm vindo, por exemplo, dos trabalhos realizados pelos pesquisadores australianos da *Queensland University of Technology* (QUT). Stuart Cunningham, professor e diretor do *Creative Industries Research & Applications Centre*, órgão desta universidade australiana, num excelente trabalho sobre a tipologia e as características das empresas do setor de indústrias criativas (CUNNINGHAM, 2005), sugere que as indústrias criativas têm, entre outras, a grande vantagem de promover a convergência entre áreas que, até então, não estavam necessariamente ligadas e, portanto, eram objeto de políticas estanques. Na mesma linha, John Hartley, professor e Reitor da *Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology*, também aborda a idéia de indústrias criativas a partir da compreensão de que o termo expressa uma

3
Op. Cit.: “contém dose substancial de esforço artístico ou criativo” (tradução nossa)

4
FLORIDA, 2002, p.44: “nações avançadas estão se movendo na direção de uma economia baseada na informação e no conhecimento.” (tradução nossa)

5
HARTLEY, 2005, p.5:
“convergência
conceitual e prática das
artes criativas (talento
individual) com as
indústrias culturais
(escala de produção em
massa), no contexto
das novas tecnologias
midiáticas (TIC) no
âmbito da nova
economia do
conhecimento, para o
uso da recente
interação cidadãos-
consumidores”
(tradução nossa)

conceptual and practical convergence of the creative arts (individual talent) with cultural industries (mass scale), in the context of new media technologies (ICTs) within a new knowledge economy, for the use of newly interactive citizen-consumers ⁵ (grifo nosso)

Recentemente, na linha do Seminário realizado em Brisbane, na Austrália, em dezembro de 2002, já referido anteriormente, pesquisadores da QUT, John Hartley e Michael Keane, organizaram em Beijing, China, no mês de julho de 2005, um importante seminário com a presença de estudiosos de várias partes do mundo, empreendedores, *police makers* e autoridades chinesas e australianas, para a discussão de questões envolvendo a relação entre indústrias criativas e inovação – reflexo, certamente, da importância que a temática vem ganhando do ponto de vista da economia chinesa e da sua aceitação pelas autoridades deste país asiático (INTERNATIONAL, 2006).

Ainda da Austrália, são também dignas de registro as contribuições do professor David Throsby, autor de artigos e livros importantes sobre o tema da economia da cultura, como o já clássico *Economics and Culture* (THROSBY, 2001), que tem vindo a discutir o que chama de economia da criatividade.

O inglês Howkins (2001), um dos pioneiros na discussão da temática, desenvolveu um esquema conceitual que parte da compreensão de que criatividade é a habilidade de gerar alguma coisa nova. No entanto, tal não significa uma atividade econômica, a não ser quando o resultado da criatividade tenha algum tipo de implicação neste sentido. Aí, então, tem-se o que ele chama de *creative product* (HOWKINS, 2001, p.X). Boa parte dos *creative products* gera PI, cujos tipos mais comuns são os *copyrights*, as patentes, as marcas registradas e o *design*. Segundo este autor – e aqui se encaixa a razão maior da sua crítica à definição do UK-DCMS –, estes quatro segmentos de PI é que formam as indústrias criativas – enquanto que as tran-

sações dos seus *creative products*, portanto, aquilo que estas indústrias produzem, é que conformam a economia criativa (HOWKINS, 2001). Este autor chega, inclusive, a sugerir uma equação da economia criativa: “the creative economy (CE) is equivalent to the value of creative products (CP) multiplied by the number of transactions(T); that is, $CE = CP \times T$ ”⁶

Preocupado com os desdobramentos futuros da temática das indústrias criativas e da economia criativa, é também Howkins (2005) quem alerta para o que considera questões a enfrentar nesta área. São estas:

- I a necessidade de uma revisão do conceito;
- II a importância de promover a aproximação entre criatividade e inovação – o que permitirá a inclusão da ciência no âmbito das indústrias criativas;
- III a urgente necessidade de uma revisão dos marcos regulatórios da propriedade intelectual na direção do interesse público – hoje largamente submetidos aos interesses das grandes corporações;
- IV a elaboração de políticas públicas capazes de integrar as múltiplas dimensões (e responder às várias demandas) da economia criativa.

Ocupemos-nos, por último, da cena brasileira, do ponto de vista da temática das indústrias criativas e da economia criativa.

Pode ser dito que, só nos últimos quatro anos emergiram, no Brasil, as questões relativas às indústrias criativas e à economia criativa. A rigor, no entanto, este não é um fato que se restrinja exclusivamente ao nosso País. De uma maneira geral, estas questões, nos países em desenvolvimento, não são devidamente exploradas. Seja pelo desconhecimento do potencial que encerram do ponto de vista da questão do desenvolvimento, seja pela ausência de instituições e de políticas dedicadas ao setor, seja, ainda e principalmente, por conta da extrema concentração do mercado global de produção e dis-

6
HOWKINS, 2001, p. xiv:
“a economia criativa (EC) é equivalente ao valor dos produtos criativos (PC) multiplicado pelo número de transações (T); isto é, $EC = PC \times T$ ”
(tradução nossa)

tribuição dos bens e serviços criativos.

Assim, diferentemente de não ser a temática uma novidade para países como o Reino Unido, a Austrália, a Nova Zelândia e os Estados Unidos, percebe-se que o sabor de novidade vai cedendo lugar à preocupação dos governos quanto ao debate sobre indústrias criativas e economia criativa quando a atenção se volta para países africanos – a África do Sul está, no continente, entre os que mais avançam na questão –, asiáticos, como a China – certamente, o país que mais tem investido na perspectiva da institucionalização de políticas para o setor – a Índia, e Cingapura, caribenhos, como Jamaica e Barbados, e sul-americanos, como Colômbia, Argentina, Venezuela e Chile. O mesmo pode ser dito de instituições multilaterais como o MERCOSUL, cujo setor cultural tem se ocupado largamente da questão, e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), que recentemente criou a *Inter-American Culture and Development Foundation*.

Com toda a certeza, pode-se dizer que a XI Conferência Ministerial da *United Nations Conference on Trade and Development* (UNCTAD), realizada em São Paulo, em junho de 2004, é um marco deste processo, exatamente pelo fato de ter recomendado, na seqüência das discussões que abrigou num painel inteiramente voltado ao tema e que reuniu especialistas, técnicos do sistema ONU e representantes de vários governos, a criação de uma instituição internacional dedicada à economia criativa na perspectiva do fortalecimento e desenvolvimento deste setor nos países do Sul.

Para o Brasil, em geral, e a Bahia, em particular – um e outra caracterizados por um campo cultural ainda carente de estudos e pesquisas na área da economia da cultura e, por extensão, sobre as indústrias criativas e a economia criativa –, os efeitos desta Conferência foram significativos. E não poderia ser de outra forma, na medida em que o Governo Brasileiro ofereceu-se para acolher o Centro Internacional de Economia Criativa

(CIEC), a nova instituição recomendada pela Conferência da UNCTAD, e a Bahia foi escolhida para ser a sua sede.

Assim é que, desde 2004, multiplicaram-se os contatos internacionais, eventos de grande envergadura foram realizados, estudos têm sido encomendados, parcerias vêm sendo negociadas, todas estas ações desenvolvidas à volta do processo de instalação do CIEC – o que, de resto, tem servido, também, para fortalecer um conjunto de políticas relacionadas com a questão da economia da cultura e postas em marcha pelo Ministério da Cultura, de que são bons exemplos os acordos de cooperação técnica assinados, em 2004, com o IBGE e o IPEA.

Os efeitos de tamanha movimentação têm, também, repercutido fortemente na Bahia. Em 2005, por exemplo, Salvador abrigou dois importantes eventos internacionais na área da economia criativa. O primeiro, o Fórum Promovendo a Economia Criativa: rumo ao Centro Internacional das Indústrias Criativas (CIIC)/ *Enhancing the Creative Economy: Shaping an International Centre on Creative Industries*, organizado, em abril, pelo Ministério da Cultura e o PNUD, serviu para lançar as bases do CIEC. O segundo, o seminário Indústrias Criativas – a cultura no século XXI, realizado pelo governo estadual em dezembro do mesmo ano, teve como objetivo ampliar o debate sobre a temática da economia criativa na perspectiva da instalação do CIEC na Bahia.

Mais importante ainda, as repercussões estão sendo sentidas, também, na formulação de políticas públicas estaduais e municipais. Nas áreas de planejamento, de cultura, de ciência e tecnologia e de desenvolvimento do Governo Estadual, as referências ao tema e o envolvimento com o projeto do CIEC ocupam lugar de destaque – na montagem do novo governo, por exemplo, a nova Secretaria da Cultura, criada a partir do desmembramento da antiga Secretaria de Cultura e Turismo, passou a contar com uma Superintendência dedicada à relação entre cultura e

desenvolvimento, no âmbito da qual estão inscritas as questões relativas às indústrias criativas e à economia criativa. O mesmo tem ocorrido com o Governo Municipal, onde a Secretaria de Economia, Emprego e Renda e a Agência de Desenvolvimento Econômico de Salvador têm procurado avançar no sentido de mapear e desenvolver a economia criativa na Cidade.

Também no âmbito acadêmico é possível detectar-se uma movimentação à volta desta temática. O Centro de Estudos Multidisciplinares sobre Cultura (CULT), da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), vem desenvolvendo trabalhos de grande interesse para o setor, a exemplo de uma pesquisa realizada sobre o mercado da música na Bahia, por encomenda da Organização Mundial do Trabalho, e uma outra pesquisa que se ocupa dos públicos, políticas e mercados dos equipamentos culturais de Salvador. Os cursos de mestrado e doutorado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da mesma Universidade, por seu turno, contam com vários alunos que desenvolvem os trabalhos de dissertação ou tese em áreas da economia criativa. Além da UFBA, também a UNIFACS, instituição privada de ensino superior existente em Salvador, tem procurado estimular pesquisas nesta área no seu Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional e Urbano.

Não resta dúvida de que muito ainda há por ser feito. Todavia, são, certamente, todas estas ações importantes que, somadas, não apenas fortalecem sobremaneira a posição de Salvador, e da Bahia como possível sede do Centro Internacional de Economia Criativa, como contribuem para fazer avançar, do ponto de vista teórico-prático, o debate sobre indústrias criativas e economia criativa no Brasil, País que, com certeza, tem muito a ganhar com as potencialidades que encerra o que parece ser um setor que, aceleradamente, se mostra como um grande gerador de riqueza na atual etapa do capitalismo.

Nota

Este texto resulta de reflexões desenvolvidas pelo autor na condição de bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), entidade financiadora do projeto de pesquisa “Economia criativa – em busca de paradigmas: (re)construções a partir da teoria e da prática.”

Referências

ASIA-PACIFIC CREATIVE COMMUNITIES. Promoting the Cultural Industries for Local Economic Development - A Strategy for the 21st Century. A Senior Expert Symposium, 2005. *Jodhpur Consensus*. Nagaur (India): UNESCO – Regional Advisor for Culture in Asia and the Pacific, Feb. 2005.

BRITISH COUNCIL. *Mapping the creative industries: the UK context*. London, oct. 2005a. 15p.

BRITISH COUNCIL. *Nurturing the Creative Economy II: globalisation, cultural diversity and intellectual property rights*. British Council Seminar. Climping, West Sussex, United Kingdom, dec. 2005b.

CAVES, Richard E. *Creative industries; contracts between art and commerce*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 454p.

COMMONWEALTH GOVERNMENT. *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy*. oct.1994. Disponível em: <http://www.nla.gov.au/creative.nation/intro.html>. Acesso em: 12 mar. 2005.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO – UNCTAD. *Estabelecendo os parâmetros institucionais do Centro Internacional das Indústrias Criativas (CIIC)*. Genebra, 2005. 29p.

CONFERÊNCIA MINISTERIAL DA UNCTAD, 11., 2004, São Paulo. *High-level panel on creative industries*. São Paulo: UNCTAD, 2004. 2p.

COY, Peter. The Creative Economy: the 21 century corporation. *Business Week*, New York, aug. 2001. Special double issue. Disponível em: http://www.businessweek.com/2000/00_35/B3696002.htm. Acesso em: 12 out. 2001.

CULTURE, TOURISM AND THE CENTER FOR EDUCATION STATISTICS. Culture Statistics Program. *Canadian framework for culture statistics*. Research Paper. Ottawa, 2004. 35p.

CUNNINGHAM, Stuart. Creative enterprises. In: HARTLEY, John (Ed.). *Creative Industries*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p.282–298.

DEPARTMENT OF COMMUNICATIONS, INFORMATION TECHNOLOGY AND THE ARTS (DCITA); THE NATIONAL OFFICE FOR THE INFORMATION ECONOMY (NOIE). *Creative Industries Cluster Study – Stage One Report*. Melbourne, 2002. 84p.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. New York: Basic Books, 2002. 434p.

HARTLEY, John. Creative industries. In: ————. *Creative Industries*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 1–40.

HOWKINS, John. *The creative economy*. How people make money from ideas. London: Penguin Press, 2001. 264p.

HOWKINS, John. The Mayor's Commission on the creative industries. In: HARTLEY, John (Ed.). *Creative Industries*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 117–125.

INTERNATIONAL INTELLECTUAL PROPERTY ALLIANCE. *Copyrights industries in the U.S economy: The 2004 Report*. Washington, 2004. 3f.

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL STUDIES. *Creative Industries and innovation in China*. London, SAGE Publications, v.9, n.3, sep. 2006. Special issue.

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL STUDIES. *The new economy, creativity and consumption*. London: SAGE Publications, v.7, n.1, mar.2004. Special issue.

LEGISLATIVE COUNCIL SECRETARIAT. Information Note IN22/02–03. *Development of Creative Industries in Singapore*. Singapore, [2002 ou 2003]. 16p

NEW ZEALAND. Government. *Growing an Innovative New Zealand*. Wellington, 2002. 64p.

PATTINSON CONSULTING. *The measurement of creative digital content: a study to assess user requirements for creative digital content statistics and a possible collection strategy to address them*. A report for the Department of Communications, Information Technology and the Arts. Melbourne, jun. 2003 39p.

REPORT OF THE ECR SERVICES SUBCOMMITTEE. Workgroup on

Creative Industries. *Creative Industries Development Strategy. Propelling Singapore's Creative Economy*. Singapore, 2002. 10p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais entre o possível e o impossível*. FACOM, Salvador, 2006. 17f. Não publicado.

THE FOUNDATION FOR RESEARCH, SCIENCE, AND TECHNOLOGY. *R & D Strategy for creative industries*. A discussion paper. Wellington 2003. 36p.

THE OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUEBEC. *The Québec Culture and Communications Activity Classification System*. Québec, 2003.

THROSBY, David. *Economics and culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001. 208p.

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. *International flows of selected cultural goods and services, 1994–2003: defining and capturing the flows of global cultural trade*. Montreal, 2005. 99p.

UNESCO. *Informe mundial sobre a cultura–2000: diversidade cultural, conflito e pluralismo*. São Paulo: Moderna; Paris: UNESCO, 2004. 416p.



Entre o universal & o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco

*Mariella Pitombo**

Criada em 1945 com o objetivo de constituir-se num sistema permanente de cooperação multilateral para a educação, ciência e a cultura, hoje, a Unesco é um dos organismos mais importantes do sistema das Organizações Unidas. O princípio que lhe deu origem pautava-se no entendimento de que a consecução da paz não adviria apenas de acordos econômicos e políticos, mas também da “solidariedade intelectual e moral da humanidade”, viabilizada através da cooperação das nações nas esferas da educação, da ciência e da cultura.

*
Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, Pesquisadora Associada do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa ‘Cultura, Memória e Desenvolvimento’ (UNB/UFBA).

1
A Unesco define seus principais atos normativos da seguinte forma: a) Declaração é um compromisso puramente moral ou político unindo os estados com base no princípio da boa fé; b) Recomendação trata-se de um texto dirigido a um ou a vários Estados convidando-os a adotarem um comportamento e a agir de uma determinada forma num domínio cultural específico. Em princípio, a recomendação é desprovida de obrigatoriedade e c) Convenção: este termo designa todo acordo concluído entre dois ou vários Estados. Supõe uma vontade comum de suas partes em face do qual a convenção cria compromissos jurídicos obrigatórios. Disponível no site da Unesco <http://portal.unesco.org/culture/fr/> – tradução livre do francês.

2
Disponível no site da Unesco <http://portal.unesco.org/culture/fr/> – tradução livre do francês.

3
Idem.

Orientada por essa ética, a Unesco vem semeando a prática de estabelecer normas de orientação na área da cultura, através da regulamentação de instrumentos jurídicos como declarações, recomendações ou convenções¹, considerados por ela como instrumentos que auxiliam os Estados a melhor protegerem a cultura sobre todas as formas”².

Ao longo de 60 anos de existência, a abordagem da questão cultural em seus programas de ação tem sofrido flutuações, sintetizando assim os próprios processos de mudança social. Este artigo tem como propósito analisar a oscilação do conceito de cultura disseminado pela Unesco, elegendo como fonte de análise um documento, elaborado sob os auspícios da Divisão de Políticas Culturais da organização, intitulado *L’Unesco et la question de la diversité culturelle*³. Ainda que o presente *paper* não tenha tomado como fonte primária os próprios documentos elaborados pela instituição a exemplo de relatórios, conferências, resoluções e congêneres – correndo-se o risco de conformar-se numa espécie de metainterpretação de outro esforço analítico –, o estudo realizado pela Unesco, contudo, se apresenta como uma rica fonte de referência na medida em que esboça um mapeamento sobre tal variação conceitual. Tal oscilação reflete-se nas alterações dos eixos conceituais que nortearam a problemática da cultura, fato que, por conseguinte, implicou mudanças nas ações e políticas empreendidas pela Unesco no campo da cultura.

O propósito desse artigo então é o de cotejar tais alterações e verificar em que medida estas mudanças refletem e/ou informam o próprio movimento de institucionalização do conceito de cultura pelas ciências sociais. A partir desse pano de fundo discute-se o modo como os diferentes agentes se entrelaçam (as elites científicas e as organizações multilaterais) de maneira a institucionalizar o conceito de cultura como modo de compreensão social. Vale ressaltar que devido às dimensões

do presente texto, coube muito mais um esforço de anunciar a referida problemática, ressaltando apenas alguns aspectos, do que uma análise mais aprofundada sobre a complexa gama de interfaces teórico-empíricas que tal mirada oferece.

Tomando como eixo teórico-metodológico o conceito de configuração do sociólogo alemão Norbert Elias (1994), ou seja, entendendo as relações sociais como uma teia de interdependências entre seres humanos em suas mútuas pressões parte-se da hipótese de que a eleição de determinados princípios que nortearam as ações da Unesco no campo cultural é fruto tanto do seu entrelaçamento com as elites científicas hegemônicas, em suas disputas e aderências, como também da dinâmica social e dos seus arranjos de poder, sejam eles do campo econômico, político ou intelectual. Do mesmo modo, as elites científicas, pelo menos aquelas dedicadas às “ciências dos homens”, não produzem suas novas correntes teórico-metodológicas a partir de epifenômenos, por assim dizer. Ou seja, novas problemáticas, teorias e métodos não brotam de um vácuo sócio-histórico. Ao contrário, elas são constituídas e constitutivas de determinados encadeamentos sociais. Nesse sentido, ao eleger determinados temas e solidificá-los enquanto categorias de compreensão social, ambos, a Unesco e o campo científico, se apresentam simultaneamente como produtos e produtoras de realidades sociais específicas.

Ao capturar elementos e recursos da pulsante fonte que são por excelência as configurações sociais, o campo científico se vale de tais referências para elaborar seus princípios e métodos e, num duplo movimento, se cristaliza enquanto esfera de saber específico bem como serve de caixa de ressonância que informa outros novos saberes e práticas. No caso em tela, parte-se da suspeita de que, ao servirem como fonte de referência para os princípios e ações da Unesco, as elites científicas acabaram contribuindo para a institucionalização e legitimação de determi-

nadas correntes teórico-metodológicos referidas à questão cultural. Como consequência, ao conjugarem interesses comuns, não sem tensões, tanto um como o outro agente contribuíram para elevar o tema da cultura a uma espécie de pauta prioritária na agenda mundial.

Para dar conta do problema anunciado, analisa-se de forma mais detida o documento acima referido, buscando extrair as principais matrizes conceituais em torno da idéia de cultura que refletem o pensamento da Unesco, no compasso mesmo em que se opera o cotejamento de tais matrizes com as principais correntes teóricas em vigor no campo das ciências sociais.

O estudo “A Unesco e a questão da diversidade cultural” estabelece uma periodização com o intuito de esquematizar as principais mudanças ocorridas na abordagem teórica do tema das diferenças culturais que orientou as atividades da instituição desde o início de seu percurso.

Vale ressaltar que a autora do referido estudo, a princípio, não apresenta qualquer distinção entre os conceitos de “diversidade cultural” e “cultura”. Apesar de o título referir-se à expressão “diversidade cultural”, após leitura do texto, o que se pode concluir é que a investigação toma como objeto o processo de alteração conceitual da idéia de cultura e não a de diversidade cultural. Em nenhum momento esses conceitos são problematizados enquanto categorias teóricas, ao contrário, são tomados como sinônimos.

Tomando como fontes de pesquisa documentos oficiais produzidos pela instituição, a exemplo dos relatórios dos Diretores-gerais e dos planos de ação médio-prazo, Stenou distinguiu, cronologicamente, quatro grandes períodos norteadores das idéias-mestres que informaram o conceito de cultura operado pela Unesco nos seus 60 anos de existência. São eles: a) Cultura e Saber; b) Cultura e Política; c) Cultura e Desenvolvimento e d) Cultura e Democracia. Afim de uma melhor sistematização

metodológica, a periodização estabelecida no documento será considerada aqui como fio-guia para os desdobramentos analíticos que doravante se pretende elaborar.

Cultura e saber

A Unesco nasce no ocaso da segunda grande guerra, num período marcadamente belicoso, em que o mundo encontrava-se dividido entre dois pólos: o ocidente e o oriente. Para elite formuladora dos princípios da Unesco, tal dicotomia se constituía numa fonte potencial de conflito. Desde o início de suas atividades, a organização esteve orientada para a tarefa de se constituir como fórum que proporcionasse o entendimento e o diálogo entre as nações em busca da consecução da paz mundial.

O plano da cultura é eleito então enquanto uma das searas privilegiadas para a consecução desse fim. Terry Eagleton, em seu livro *Idéia de Cultura*, chama a atenção para o fato de que “a cultura desponta quando a civilização começa a parecer autocontraditória” (2005, p.36). Ou seja, no seu processo de expansão, os projetos civilizadores apresentam sua dupla face: ao tempo em que realizam alguns potenciais humanos, acabam, no mesmo compasso, abortando outros. Nesse sentido, para o autor, a cultura (como modo de vida) seria o elemento que daria cor e textura à abstração da cultura como civilização⁴. Ora, a atuação do Unesco ao exaltar o tema da cultura parece ser justamente essa: aplacar os efeitos devastadores dos projetos civilizadores encabeçados pelos países hegemônicos que culminaram em duas grandes guerras mundiais, tendo na bomba atômica o símbolo mais emblemático da barbárie produzida pela racionalidade ocidental. Contudo, cabe uma questão: ao tentar aliviar os efeitos bombásticos projeto civilizador ocidental, a Unesco, por outras vias, não acabou também urdindo uma nova missão civilizatória?

⁴ EAGLETON, 2005, p.38.

5

A Conferência de Ministros Aliados Educação (CAME) constituiu-se numa espécie de nascedouro da Unesco. Por iniciativa do governo britânico, através do British Council, os ministros da Educação dos países aliados reuniram-se pela primeira vez em Londres, no ano de 1942, com o objetivo de avaliar antecipadamente soluções para os problemas que estavam por vir após a Segunda Guerra Mundial nos campos da educação, da ciência e da cultura. O CAME teve vida institucional curta (1942–1945), no entanto, como destaca Harvey (1991, p33), a Conferência teve o mérito de realizar *“un importante labor de transformación de conceptos, políticas, métodos de trabajo, medios e instrumentos a un nivel de decisión política superior nunca antes alcanzado en matéria de realciones culturales multilaterales; con sus trabajos no solamente se gesto el nacimiento de la Unesco, sino que también evoluciono sustancialmente la política cultural internacional moderna, a nivel mundial”*.

Para cumprir seus desígnios, a instituição enfatizou os temas da educação e do conhecimento (saber) como chaves para a consecução da paz. O primeiro período a estipulado pelo documento, não se estende em demasia, refere-se basicamente ao momento de constituição da Unesco, discutido nas conferências de ministros da Educação dos países aliados, entre 1942 e 1945⁵. O Ato Constitutivo da organização propugnava o princípio de que o saber e a informação seriam o veículo, por excelência, para fomentar a compreensão entre os “povos” e nações rumo a concretização da paz mundial. Conformava-se assim o principal eixo norteador para as futuras atividades da recém-nascida instituição. Sob o estigma beligerante da época, a crença que norteava os dirigentes dos 44 países-membros da nova instituição era a de que a “ignorância apresentava-se como a causa subjacente da suspeita, desconfiança e da guerra entre os ‘povos’”⁶. Acreditavam que a “solidariedade intelectual e moral da humanidade” seria a chave para a consecução da paz. Solidariedade essa promovida basicamente pela ênfase na preservação, intercâmbio e difusão do conhecimento e da informação, tendo na educação popular o meio ideal para acessar toda a base de conhecimento produzida pelos grupos humanos.

Nesse sentido, o conceito de cultura está referido, sobretudo, àquela noção mais restrita que entende a cultura como o acúmulo de saber, refletida nas produções artísticas e intelectuais. Nesse momento, o conceito acionado ainda não evocava a idéia que hoje prevalece no seio da instituição, qual seja: a cultura entendida como um conjunto de diferentes modos de pensar, ser e sentir – ou seja, um dispositivo capaz de forjar uma identidade própria ao tempo em que constitui diferenças. Como evidência a autora nesse momento, o conceito de cultura ainda não havia sido “politizado”.

Nesses termos, a correlação que se estabelece entre a noção de cultura priorizada no momento da criação da Unesco e um

possível eixo conceitual já instituído nas ciências humanas, seria aquele contido nos princípios filosóficos do idealismo e do romantismo alemães, qual seja: o conceito de *Bildung*. Como esclarece Victor Hell (1989, p.52) o referido conceito é um dos momentos paradigmáticos para o desenvolvimento da idéia de cultura, pois contribuiu decisivamente para a definição dos seus primeiros contornos, ainda no século XVIII, dentre as inumeráveis, polissêmicas e controversas versões que viria a revesti-lo no futuro.

Foi durante o classicismo alemão que a noção de *Bildung* ganhou corpo, evocando principalmente a idéia de “formação para o humano” – delineamento conceitual esse desenhado inicialmente por Herder, mas que viria a marcar profundamente as ciências do espírito que se desenvolveriam na Europa durante o século XIX (GADAMER, 1997, p.48). O eixo principal do conceito é a constituição da própria idéia de homem que paulatinamente vai assumindo um lugar central na cosmologia da época em contraste com questões políticas voltadas formação dos Estados, soberania, direitos civis, etc. O que vai orientar o conceito de *Bildung* é a especulação sobre o próprio devir do homem na terra, e em última instância, como se efetiva a sua liberdade. Um dos principais sentidos acionados pelo referido conceito diz respeito “a formação intelectual, estética e moral do homem” (HELL, 1989, p.59), o que nos remete a concepção de uma espécie de formação global do homem. Ou seja, o senso acionado aí traz à tona uma dimensão quase que patrimonial de sedimentação de saberes, expressa em uma condição objetiva a ser alcançada, materializada pelo acúmulo de realizações e obras intelectuais, artísticas e morais. Acessar tal lastro de conhecimento comparece como o caminho privilegiado para a emancipação dos homens, pois ao tempo que esclarece, ilustra e aperfeiçoa, torna-se também o meio para que ele, o homem, estabeleça sua tríplice aliança

6

STENOUE, 2000, p.5. No original, “L’ignorance apparaissait comme la cause sous-jacente du soupçon, de la méfiance et de la guerre entre les ‘peuples’”. Tradução livre.

fundamental, qual seja: sua relação com a natureza, com os outros homens e com o divino.

É necessário considerar que a idéia de cultura nasce marcada pelo signo da universalidade e é sincrônica ao surgimento da própria noção de homem, que floresce no século XVIII. Ambos os conceitos (cultura e homem) evocam desde o seu nascimento a expressão de uma totalidade com pretensões universais.

Se uma das noções de cultura que prevalece nessa época nos remete a uma imagem de um vasto lastro de conhecimento e de realizações acumuladas, ou seja, para uma dimensão objetivamente instituída, a idéia de homem que ganha corpo é aquela parametrada por uma dimensão subjetiva de um ser que age e determina o devir da cultura, constituindo-se em sua própria finalidade. Nesse momento, a idéia de educação começa também a ser forjada. Ainda que num sentido mais genérico, o de ensinar a viver, a concepção de educação vai se delineando como veículo capaz de fornecer subsídios que permitam ao homem acionar o conjunto das obras e realizações humanas produzidas. Mais do que um acesso ao conhecimento, a educação proporcionaria uma formação capaz de produzir nos homens o “espírito filosófico” que lhe capacitasse em distinguir as “verdadeiras” obras daquelas que portassem “falsos valores”, corruptoras dos sentidos. Nesse compasso, a educação proporcionaria uma formação integral do homem, capaz de dotar-lhe de consciência para realizar a sua plena liberdade.

Cabe esclarecer que a correlação estabelecida entre o conceito de cultura e *Bildung* e os princípios que orientaram a idéia de cultura da Unesco nos seus primeiros passos está amparada muito mais em uma suspeição do que na evidência de uma referência literalmente verificável em seus pressupostos. No entanto me utilizo aqui de alguns elementos para justificar tal conexão. A própria idéia de cultura não pode deixar de ser concebida como sendo um fruto conceitual originalmente

européu, sendo desse modo, parametrada pelos princípios e implicações práticas que tal contexto lhe forneceu. Há toda uma herança tributária de longos séculos de edificação do pensamento ocidental que se reflete em nos princípios orientadores da Unesco: seja na tradição do pensamento político, sobretudo francês, dos séculos XVII e XVIII, matrizes que informaram significativamente a idéia de cultura, seja pela fundamental influência do idealismo e romantismo alemães dos séculos XVII e XIX. Enfim, é uma miríade de matrizes acionadas que comparecem latejantes nos pressupostos universalistas da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

O conceito de *Bildung* foi destacado tendo em vista a primazia estabelecida em relação à questão do saber no momento de constituição da Unesco. Ressalte-se aqui mais uma vez, que o projeto da organização é concebido por ministros da Educação dos países aliados (na sua maioria europeus), elite portadora da tradição intelectual européia que via no saber a chave para a emancipação humana. Ao professar a relevância da formação intelectual, através da educação, como forma de acessar o variado complexo de conhecimento – com ênfase nas produções artístico-intelectuais – gerado pela “humanidade”, a Unesco traz à tona todo esse fundo de conhecimento calcificado durante séculos no pensamento europeu. Como vimos, toda essa tradição intelectual é marcada pelo signo da universalidade, categoria que irá cadenciar o modo de atuação da Unesco e seu projeto de encarnar uma comunidade internacional.

Cultura e Política

A proliferação de novos países independentes será o principal elemento na tônica posta pela Unesco para abordar o tema da cultura neste segundo período demarcado pelo estudo, que, cronologicamente corresponde final da década de 40 até me-

ados dos anos 60. Doravante, o conceito de cultura vai paulatinamente se alterando para dar conta da nova dinâmica sócio-política que se instaurava com a emergência de novas nações. Desse modo, a manifestação de identidades culturais se apresentava como uma questão política a ser englobada pela abordagem da categoria de cultura elaborada pela Unesco.

Ainda que marcada por um projeto universalista, desde o início, a organização passou a reconhecer, ainda que timidamente, a variedade das experiências humanas. Contudo, suspeitava que tal diversidade poderia também se constituir em fonte de conflito. No segundo relatório do seu Diretor Geral (Julien Huxley), datado de 1947, a categoria de cultura anunciada portava certa ambigüidade conceitual, pois fazia referência a uma cultura universal apontava para o caráter plural que a categoria evoca ao propagar a idéia ainda incipiente de reconhecimento da diversidade de civilizações. Tendo em vista um cenário internacional, marcado por profundas tensões, a Unesco, desde o início das suas atividades propõe um meio termo entre a universalidade e diferença, ao lançar um slogan que viria a se tornar célebre, qual seja: “a unidade na diversidade”.

Este posicionamento assumido pela Unesco fundamenta-se em grande medida no contexto político da época, marcado pelo tom beligerante da então nascente Guerra-Fria. Desse modo, o reconhecimento de diferentes civilizações tinha por objetivo impedir que as nações menores fossem dominadas pela propaganda dos pólos hegemônicos de poder – os EUA e a URSS – que conformavam a moldura geopolítica da época. Contudo, como chama atenção a autora do documento, ao propor uma síntese entre o universal e o singular, por mais nobre que fosse a intenção, a organização não oferecia os meios para concretizá-la. Doravante, vão se delineando duas forças ambíguas que em muito marcarão as propostas da Unesco: de um lado, a crença na possibilidade de construir uma cultura universal, na contraface do

reconhecimento da multiplicidade de civilizações que não se enquadraria em uma categoria totalizadora.

Se o conceito de cultura enfatizado no Ato Constitutivo da Unesco esteve fundamentado numa compreensão mais restrita, identificado com atividades específicas como proteção de obras de arte, de patrimônio histórico, da propriedade intelectual e cooperação cultural entre intelectuais e artistas dos diversos países; a partir da década de 50, a idéia de cultura vai paulatinamente se alargando e ganhando tónus político seja pelo contexto de desmonte dos impérios coloniais, seja pela estreita conexão que vai se estabelecendo com os princípios da Declaração dos Direitos Humanos, promulgada pela ONU em 1948. Desse modo, a cultura passa a ser vista como um direito a ser protegido juridicamente, ao tempo em que sofre uma dilatação no sentido que vinha sendo até então operado, pois passa a abranger a idéia de identidade e, por extensão, de independência de indivíduos e grupos⁷.

Cabe ressaltar, que o tema da defesa das minorias já estava inserido num debate mais amplo sobre a questão racial que já vinha sendo engendrado no interior da Unesco, mais especificamente através de seu Departamento de Ciências Sociais. Por recomendação do Conselho Econômico Social e Cultural da ONU – o ECOSOC –, a Unesco passou a empreender uma série de estudos e projetos voltados para compreensão da vida social dos diferentes povos que compunham o mosaico humano do planeta, buscando através de uma radiografia social identificar as raízes das tensões entre os homens⁸. Através dos resultados desses estudos, se pretendia realizar uma campanha educativa voltada para eliminar o preconceito racial, considerado pela UNESCO como um dos principais entraves para a realização de seu objetivo-guia: a consecução da paz mundial e a compreensão entre os povos. Decerto, a relevância dada à questão racial é reflexo de um contexto político tenso para a diplomacia inter-

7
Op. cit

8
É nesse contexto que se realiza o Projeto Unesco no Brasil. Interessante notar que a eleição do Brasil como um universo de pesquisa amparava-se no pressuposto que o país era constituído por multiculturalismo não-violento. Nesse sentido, apostando-se na harmonia entre as raças, o Brasil serviria como uma rica fonte para fornecer subsídios para a compreensão dos fatores e mecanismos sociais, econômicos e psicológicos responsáveis por uma configuração social marcado pelo consenso.

nacional. De um lado, a Europa, combalida pela guerra, tentava refrear a expansão do domínio americano, e de outro, a paulatina projeção política das lideranças africanas no movimento de libertação do domínio colonial (EVANGELISTA, 2003, p.62).

Ora, todo o empreendimento de mapear as características culturais das comunidades e as relações sociais que lhe constituíam é realizado em estreita parceria com antropólogos, sociólogos, geneticistas, biólogos, enfim com a comunidade científica representativa de cada país-membro. Como observa Ely Evangelista (2003, p. 67), as pesquisas não eram realizadas pela Unesco. A organização apenas apoiava e incentivava a realização de monografias por equipes de cientistas e “renomadas autoridades nacionais”, no entanto, a aprovação final das investigações cabia a um comitê nomeado pela Conferência Geral – seu órgão supremo –, fato que evidencia o elevado gradiente de poder que a organização retinha no delineamento final dos resultados dos projetos realizados. Desse modo, a Unesco e uma determinada parcela da elite científica se entrelaçam em seus interesses específicos e passam a construir e re-significar categorias – como a de raça e de identidade, por exemplo –, essenciais ao corpo conceitual que vinha fundamentando o campo das ciências sociais, especialmente a antropologia cultural americana.

O objetivo da Unesco não era tão somente elaborar diagnósticos sociais, mas também promover uma espécie de propeidética voltada para a resolução mesma dos conflitos. Em última instância, a organização não apenas contribuía, em estreita relação com os cientistas, para o desenho de uma cartografia cultural do planeta, como também exercia uma espécie de controle social ao propugnar intervenções para alterar determinadas realidades sociais. Como se pode perceber, um papel nada desprezível para um organismo relativamente jovem, que apenas começava a ocupar um papel significativo no mapa geopolítico mundial.

Imbuída nesse espírito de equacionamento das tensões e desigualdades entre os diferentes povos, a Unesco lança entre as décadas de 50 e 60 três declarações sobre a questão racial. O conteúdo das referidas declarações se constitui num palco privilegiado de conflitos entre diferentes correntes teóricas, que ora oscilam entre a predominância de uma antropologia física, ocupada em elaborar diagnósticos fundamentados num determinismo biológico, ora na prevalência de uma antropologia cultural, que busca a compreensão das dinâmicas sociais, enfatizando, sobretudo, os aspectos sócio-culturais. Lévi-Strauss é um dos notáveis da antropologia francesa que participa da formulação da primeira das três declarações elaboradas pela Unesco, contribuindo com seu célebre ensaio “Raça e História”.

Desse modo, toda a temática desenvolvida em torno da questão das diferenças raciais extrapola as fronteiras do Departamento de Ciências Sociais da Unesco e se faz ressoar na montagem da agenda voltada especificamente para a cultura. Diante do contexto mundial de emergência de novas nações, decorrente dos movimentos de libertação colonial, a organização não podia fechar seus olhos para a questão que lhe era impingida: o reconhecimento das diferenças. Nesse momento, tanto no plano teórico como no prático, emergiam as mais diversas políticas de tolerância e compreensão entre os povos.

No plano das ciências sociais vivia-se o momento de consolidação de algumas escolas, especialmente a escola antropológica norte-americana. Tendo suas bases conceituais sido erigidas pelo relativismo cultural de Franz Boas, decerto, a antropologia cultural americana contribuiu definitivamente para elevar o conceito de cultura a uma espécie de categoria chave para as Ciências Sociais. Boas será um dos principais responsáveis por disseminar o conceito particularista de cultura, ou seja, entendendo-a como modo de vida específico⁹. Os desdobramentos dessa matriz conceitual pelos epígonos boasianos

9

A bem da verdade, o primeiro pensador a lançar mão do conceito de cultura como modo de vida foi Herder. Representante do idealismo alemão, esse autor, já defendia a tese de que a cultura significava a diversidade de formas de vida específicas, contrariamente à corrente de matriz iluminista que compreendia a cultura como uma extensa epopéia unilinear da humanidade (Eagleton, 2005, p24).

serão fundamentais para o desenvolvimento de importantes escolas e conceitos dentro da antropologia, a exemplo, do conceito de *pattern cultural*, ou ainda a teoria da aculturação ou a escola “cultura e personalidade”. Ecos de todo esse estofo teórico-metodológico reverberam nos posicionamentos tomados pela Unesco no que se refere à paulatina rotação que o tema da cultura vai ganhando dentro da instituição.

Não por acaso é justamente entre as décadas de 40 e 50 que as teorias antropológicas ganharão grande ressonância dentro das instâncias de poder, influenciando, inclusive, a formulação de políticas governamentais. Como já ressaltado, vivia-se num contexto de pós-guerra, período em que se inicia o desmonte de impérios coloniais e a emergência de novas nações. E nesse panorama, os estudos antropológicos da cultura passam a priorizar o tema da identidade, sob a ótica da formação dos estados nacionais. Desse modo, vai se forjando uma configuração específica a partir do entrosamento das elites científicas e dos arranjos de poder, cada um buscando sua legitimidade.

Em meio a esse contexto, a Unesco passa a se constituir num grande palco onde se encenam, no plano internacional, as disputas e as aderências que marcam as interdependências entre as elites governamentais e científicas, e onde vão se tecendo e re-atualizando narrativas em torno de temas específicos, como é o da cultura – nosso foco de análise aqui, neste trabalho.

Mesmo que marcada sob o signo do universalismo, a Unesco se viu obrigada a mesclar, numa fórmula cravada de ambigüidades conceituais, suas pretensões universalistas com a necessidade de reconhecer a condição multifacetada do mundo, marcada por uma diversidade de experiências humanas. Ao tempo em que propugnava a construção de uma comunidade internacional, reconhecia o valor e a importância das diferentes culturas não só para os seus específicos grupos humanos, mas também como um patrimônio comum à humanidade. Como chama a

atenção Stenou, essa ambigüidade latente nos posicionamentos da instituição denotam “uma tensão implícita entre a ‘verdade’ considerada como um objetivo comum e a confrontação de ‘verdades’ variadas que se encarnam dentro dos estados nacionais e que podem ser ou não, no plano ideológico ou no plano prático, compatíveis umas com as outras”¹⁰.

Cultura e desenvolvimento

A partir dos anos 70, a Unesco vai dando continuidade e aprofundando as reformulações que vinham se processando desde a década de 50 em torno da categoria de cultura. Nesse período se consolida então a virada epistemológica do conceito, quando assume definitivamente feições de uma perspectiva antropológica. Tal rotação conceitual culmina na célebre definição de cultura, cunhada pela Unesco, em 1982, na ocasião da antológica Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México. Doravante, a cultura passou a ser concebida como um conjunto de aspectos distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.

Nessa concepção, entende-se a cultura como uma espécie de argamassa social, uma verdadeira matriz de valores, que dá sentido à própria existência dos diferentes povos, fazendo emergir desse conceito um outro que lhe constitui – o da diversidade cultural. A moeda e sua contraface, ou seja, identidade e diferença ganham centralidade nas narrativas tecidas pela organização das Nações Unidas, quando mais uma vez ela reitera sua postura de tentar equacionar a tensão entre a afirmação de identidades culturais e o reconhecimento das diferenças, num mundo ainda marcado por intensos conflitos intra e intersocietais.

10
STENOUE. 2000, p.10. No original, “*Cela dénote, là encore, une tension implicite entre la ‘vérité’ considérée comme un objectif commun et la conformation de ‘vérités’ variées qui s’incarnent dans des États nationaux et qui peuvent être ou ne pas être idéologiquement ou pratiquement compatibles les unes avec les autres*”.

Nesse processo de mudança de original, a partir dos anos 70, a Unesco começou a tecer uma importante narrativa ao amalgamar a idéia cultura à de desenvolvimento. Tal entrelaçamento tinha por objetivo fornecer argumentos em defesa de modelos de desenvolvimento endógenos e diversificados para os países recém independentes ou para aqueles acomodados no guarda-chuva geopolítico e econômico, denominado de Terceiro Mundo. Nesse sentido, a cultura representaria a dimensão privilegiada para se construir um roteiro alternativo de desenvolvimento.

O principal argumento que fundamenta o referido amálgama se apóia na idéia de que o que o crescimento dos países não pode ser avaliado somente por índices econômicos. Como chama atenção Canclini (1987, p.44), a mudança desse eixo rotativo na concepção do desenvolvimento está amplamente apoiado nas malogradas experiências de aplicação de modelos hegemônicos na planificação da economia de países considerados periféricos. A adoção desses roteiros de modernização não foi capaz de solucionar os graves problemas socioeconômicos que se abatiam nessas regiões mais pobres do mundo, responsáveis pela degradação das condições de vida de uma imensa horda da população periférica do globo.

Considerada por muito tempo uma barreira que emperrava o desenvolvimento, a questão cultural começa a ganhar um papel de destaque pois passa a ser vista pelas agências internacionais (Banco Mundial, BID e congêneres) como elemento essencial na busca pelo equilíbrio das desigualdades sociais e econômicas. A noção de desenvolvimento, *pari passu*, começa também se dilatar, abarcando, além da economia, aqueles aspectos de caráter mais imaterial, voltados à melhoria das condições de vida das populações, incluindo-se aí critérios mais diversos tais como criatividade, liberdade política, econômica e social, educação, respeito aos direitos humanos (CUÉLLAR, 1997). Imbuídas na tarefa de reverter tal situação, as institui-

ções multilaterais atuaram, inevitavelmente, como agentes de grande peso na redefinição dos conceitos de cultura e de desenvolvimento e de sua imediata correlação, à maneira quase de uma metafísica.

Evidentemente que tal aliança não se elabora num vácuo sócio-histórico. Ela é reflexo de uma série de transformações sociais que vinha ganhando corpo desde a década de 70, principalmente no que se refere ao esgotamento do paradigma fordista de produção na contrapartida da ascensão do fenômeno que Manuel Castells cunhou de capitalismo informacional – sistema de produção amparado na “tecnologia de geração de conhecimentos e processamento da informação e de comunicação de símbolos” (CASTELLS, 1999, p.35). Tal alteração possibilitou a conformação de um terreno fértil para o desenvolvimento do setor de serviços, expondo dessa forma, a fragilidade de alguns clássicos pressupostos do modelo de produção capitalista, sustentado pelas teses marxistas. Afinal, com a emergência das novas classes médias não mais se podia pensar na bipolarização entre capital e trabalho, entre burgueses e proletários. Surgem novas teorias econômicas, onde se destaca a escola regulacionista, que, no seu quadro conceitual engata conexões do campo da economia com antropologia e a geografia, ao tentar delinear os primeiros traços do fenômeno que Scott Lash e John Urry denominaram de “economia de signos e espaços”. Há que se mencionar ainda as reverberações das correntes pós-modernistas propalando a exaustão da modernidade enquanto projeto marcado pela racionalidade iluminista na contrapartida da defesa da polifonia de vozes, trazendo à tona a temática da diferença.

No campo das ciências sociais a correlação entre cultura e desenvolvimento ainda foi pouco explorada epistemologicamente, mesmo considerando o fato de que esse debate se inicia desde meados da década de 70. No tecimento dessa narrativa,

a versão antropológica do conceito cultura ainda se faz ecoar, já que ele é interpretado, sobretudo, como modo de vida específico dos diferentes grupos humanos. No entanto, a correlação com a categoria de desenvolvimento, parece muito mais ser obra de economistas, digamos, menos ortodoxos, do que propriamente de antropólogos. Aliás, mais do que tarefa dos economistas, a construção do amálgama cultura-desenvolvimento parece, antes, ter sido urdida nas grandes plenárias de debates dos fóruns internacionais como a Unesco.

Evidentemente que os conceitos de cultura e desenvolvimento são tributários de toda uma tradição epistemológica referente ao campo das ciências sociais ou ao campo da economia. No entanto, o dado novidadeiro, e ainda pouco explorado, é justamente a “mágica” correlação entre cultura e desenvolvimento, numa fórmula poderosa que hoje figura nos discursos dos mais variados agentes sociais (Estados nacionais, ONGs, organismos multilaterais e até mesmo de empresa privada) – resta perguntar quem são os agentes que compõem esses fóruns: antropólogos, economistas, cientistas políticos sociólogos? Como se constituem os arranjos de poder que marcam a eleição de determinados temas, sua formulação e posterior disseminação? Com certeza um tema ainda a ser investigado.

É nesse panorama social, então, que a Unesco vem assumindo, no plano das relações internacionais, o papel de protagonista na tarefa de inocular, em escala global, esse ideário que gravita em torno do engate cultura-desenvolvimento. Ao promover uma série de conferências, fóruns e encontros para debater tal problemática ao tempo em que elabora uma variedade de instrumentos normativos destinados a regular as práticas referentes às temáticas priorizadas nos referidos encontros, a organização especializada das Nações Unidas para a cultura tem demonstrado sua centralidade nessa cena.

Desde a realização da *Conferência Intergovernamental Sobre Políticas Culturais*, ocorrida em Veneza no ano de 1970, o objetivo da instituição tem sido o de elevar a cultura a como assunto prioritário para a agenda internacional. O retrato da evolução do conceito de cultura e sua interseção com a idéia de desenvolvimento é revelado pelas novas dimensões que essa temática vem ganhando desde então. A antológica Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México em 1982; a proposição do Decênio Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988–1997); a realização, em 1998, da Conferência Intergovernamental de Estocolmo sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento e a Proclamação da *Declaração universal sobre diversidade cultural*, se destacam entre as ações mais expressivas realizadas pela instituição voltadas para a revisão de conceitos e para a implementação de projetos que levassem em conta a dimensão cultural do desenvolvimento.

Cultura e democracia

O quarto período esquematizado no documento marca a relação entre cultura e democracia. Sem deixar de considerar ou substituir as questões que gravitam em torno do engate entre cultura e desenvolvimento, a Unesco volta suas atenções também para a promoção da tolerância, principalmente no nível intra-estatal, e para defesa dos direitos das minorias. A manifestação de conflitos em diferentes níveis (local, regional e internacional) fez com que a organização passasse a priorizar o tema da democracia num mundo ameaçado por movimentos extremistas. Fenômenos sociais como o *apartheid*, as guerras civis travadas no Oriente médio e no leste europeu, e mais recentemente, as estocadas na blindagem da “segurança mundial”, promovidas por grupos fundamentalistas como a ALQuaeda, vêm delineando um cenário social marcado por

tensões e conflitos, evidenciando mais uma vez a urgência de debater os temas da identidade e da diferença que, como vimos, cadenciaram toda a estratégia de ação da Unesco desde o início de sua operação. Desse modo, a correlação entre cultura e política é reforçada nos seus planos institucionais, na medida em que a organização exalta temas como democracia e promoção dos direitos econômicos, sociais e culturais, seja no plano intra-estatal ou no plano interestatal.

A partir da década de 90, posicionando-se num contexto marcado pelo acirramento dos fluxos de bens, de pessoas e de informação, a Unesco passa a formular os termos do que seria sua mais nova narrativa: a construção de “civismo internacional”, pautada na combinação das lealdades particulares com as obrigações mais abrangentes e universais decorrentes do pertencimento a uma humanidade comum. Bem ao estilo da organização, tal proposição traz à tona a questão da viabilidade de se pensar um conjunto de valores que possam ser compartilhados por toda a “humanidade”, cada vez mais fragmentada em grupos humanos heterogêneos.

Estimulada por esse propósito, a Unesco realiza em 1991, em Praga, um Fórum sobre cultura e democracia, com o intuito de debater os meios de edificar uma nova cidadania, “mais consciente e responsável”. O multiculturalismo é a ideologia acionada para contemplar tal proposição. Diferentemente dos programas assimilacionistas que cadenciaram os processos da integração social de imigrantes nas décadas de 60 e 70, o multiculturalismo, segundo os princípios da instituição, se apresentaria como uma via mais apropriada pois permitiria melhores condições para o exercício da diversidade e da autonomia das sociedades. De imediato, ouve-se ecoar as reverberações das correntes teóricas reunidas em torno dos Estudos Culturais.

A problemática da correlação entre cultura e democracia, destacada no documento, apresenta-se como uma continuida-

de e re-atualização de temas já debatidos pela Unesco em anos anteriores, temas esses que gravitaram em torno de um eixo principal, qual seja: “a promoção das expressões culturais das minorias num quadro de pluralismo cultural”¹¹. No entanto, o que deve ser ressaltado é o posicionamento que o organismo vem assumindo no contexto contemporâneo, marcado pela crescente interdependência econômica, política e cultural entre os países.

Reiterando uma específica cosmologia acerca do feixe de transformações sócio-econômicas e políticas que vem se processando nas últimas décadas, acomodado por muitos pensadores sobre o rótulo de globalização, a Unesco nos últimos anos vem cristalizando um discurso que detrata as “ameaças” latentes que essa força homogeneizante é capaz de portar. O exemplo mais ilustrativo dessa preocupação, sem dúvida, é a proclamação da “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural”. Um receituário de princípios de forte teor doutrinário, o foco principal do documento é disseminar internacionalmente uma política de defesa da diversidade cultural em suas mais variadas instâncias: no plano político, ao defender, por exemplo, “políticas que favoreçam a inclusão social e participação de todos os cidadãos”; no plano jurídico, quando reafirma que os direitos culturais são também partes integrantes dos direitos humanos; no plano da produção simbólica, quando advoga a tese, bastante atual, de que os bens e serviços culturais não são meras *commodities* (UNESCO, 2005).

Últimas notas

Ao tecer esse breve percurso, foi possível perceber que a Unesco, em sintonia com as correntes teóricas formuladas pelas elites científicas dominantes, vem crescentemente consolidando seu papel de agência normativa, contribuindo para re-atualizar

¹¹ STENOÛ. 2000, p.18. No original “*La promotion des expressions culturelles des minorités dans le cadre de pluralisme culturel*”. Tradução livre.

– na medida que inventa narrativas que se impõem como modos de compreensão social, como foi o caso da rearticulação entre cultura e desenvolvimento - matrizes conceituais que por muito tempo se mantiveram apartadas.

Em seu livro *Outras globalizações*, Peter Berger (2004) elabora uma curiosa classificação das elites dominantes que conformam as feições institucionais da contemporaneidade. O autor delinea o perfil das principais elites contemporâneas, subdividindo-as em dois blocos, denominadas de “Cultura de Davos” e as *Faculty Clubs*. A cultura de Davos seria um setor composto pelos líderes econômicos e políticos tendo sua lógica orientada pelos negócios internacionais, como a globalização econômica e tecnológica. Já a “cultura de Faculty Clubs” é composta por entidades diversas como as redes acadêmicas, as fundações, as ONGs, os organismos multilaterais. Essas instituições representariam a *intelligentsia* ocidental e os seus principais produtos seriam as “idéias e os comportamentos inventados pelos intelectuais ocidentais (especialmente americanos), como as ideologias de direitos humanos, feminismo, ambientalismo e multiculturalismo, bem como as políticas e os estilos de vida que incorporam essas ideologias” (BERGER, 2004, p.15).

Ora, de imediato é possível vislumbrar o papel que uma instituição como a Unesco ocupa na composição do quadro dessas elites internacionais. Autodefinindo-se como um “laboratório de idéias”, sem sombra de dúvidas a instituição tem se constituído, nas últimas décadas, numa arena de discussão por excelência, formuladora de princípios e normas, que em última instância, acabam regulando práticas e saberes. Funcionando como uma espécie de “superlegislatura”, portadora de legitimidade internacional, a Unesco revisa conceitos, elege temas, propõe estudos, elabora recomendações, tecendo nesse compasso uma agenda internacional para a área da cultura.

Após análise do documento “A Unesco e a questão da diversidade cultural”, foi possível constatar ainda que o conceito de cultura disseminado pela organização nos seus quase 60 anos de vida foi cadenciado pela oscilação entre universalidade e particularismo. Ora, tal variação conforma-se num nítido reflexo da esquizofrenia que o tão polêmico e mal resolvido conceito de cultura porta desde que começou a ser teorizado pelas suas duas principais tradições intelectuais, a saber: por um lado a matriz iluminista que cunhou a categoria de civilização definindo-a como uma grande epopéia de aperfeiçoamento progressivo da humanidade na sua caminhada no mundo, enfatizando assim o caráter universalista do conceito de cultura; de outro lado, a tradição intelectual do romantismo alemão que ao cunhar o conceito de *Kultur* revelou o outro lado da face de Jano: a cultura entendida como diferença. Estabeleciam-se assim os contornos de uma equação que até hoje pena por uma síntese satisfatória.

Bibliografia

BERGER, Peter e HUNTINGTON, Samuel (Coord.). *Muitas globalizações*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, Néstor García (Org). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, p. 13–59. 1987.

CUÉLLAR, Javier Pérez. *Nossa diversidade criadora*. Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papirus, Brasília: UNESCO, 1997.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2 v. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EVANGELISTA, Ely G. dos S. *A Unesco e o mundo da cultura*. Brasília, DF: UNESCO, Goiânia: Editora da UFG, 2003.

HARVEY, Edwin. *Relaciones culturales internacionales na Ibero-america y el mundo*. Madri: Tecnos, 1991.

HELL, Victor. *A idéia de cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GADAMER, Hauss-Georg. *Verdade e método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.

STENOU, Katerina. *L' Unesco et la question de la diversité culturelle*. Disponível em <http://www.unesco.org.br>. Acesso em 12 ago. 2005.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Disponível em http://www.unesco.org.br/publicacoes/copy_of_pdf/decunivdiversidadecultural.doc. Acesso em 30 nov. 2005.

Políticas culturais: entre o possível & o impossível

*Antonio Albino Canelas Rubim**

Os estudos de políticas culturais no Brasil, além da dispersão em diferentes áreas disciplinares, com algum destaque para Sociologia, História e Comunicação, têm se caracterizado, em geral, pela análise empírica de experimentos efetivos de políticas culturais, desenvolvidas em espaços e tempos determinados. Em tais estudos predominam trabalhos acerca de momentos específicos acontecidos em dinâmicas nacionais e locais e sobre algumas temáticas inscritas nas políticas culturais, como o financiamento da cultura¹.

*
Professor titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação de Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA (CULT). Pesquisador do CNPq.

¹
Uma ampla bibliografia dos estudos de políticas culturais no Brasil, organizada pelo autor deste texto, pode ser encontrada no site www.cult.ufba.br.

2

Ver: COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 1997, em especial: “Um domínio para a política cultural” (p.9–16) e “Política cultural” (293–300) e BARBALHO, Alexandre. “Política cultural”. In: RUBIM, Linda (org.) *Organização e produção da cultura*. Salvador, EDUFBA, 2005, p.33–52.

3

COELHO, Teixeira. Op. cit. p.10.

Pouca atenção tem sido destinada às questões mais teóricas e conceituais. Raros são os textos preocupados, por exemplo, com a teorização e a definição de políticas culturais. Na bibliografia nacional podem ser lembrados os textos de Teixeira Coelho e Alexandre Barbalho, que se voltam especialmente para a definição do conceito de políticas culturais².

Diferente deles, o horizonte deste texto não é a construção de uma definição rigorosa de políticas culturais. Tal esforço, não resta dúvida, emerge como essencial para a constituição deste campo singular de estudos. Também não cabe no horizonte deste texto ir além da fundamental afirmação da área de estudos multidisciplinares intitulada políticas culturais, buscando reivindicar, como faz Teixeira Coelho, que ela seja considerada uma “ciência da organização das estruturas culturais”³. A pertinente afirmação deste campo singular de estudos não pode ser turvada e obscurecida pela problemática pretensão de uma nova ciência, em especial, formulada nestes termos.

Atento às preocupações teórico-conceituais, este texto, através de um itinerário alternativo, busca construir uma rigorosa delimitação do território de pertença das políticas culturais, que elucide os temas pertinentes a serem abarcados pela noção. Ao buscar delinear com precisão as suas possíveis zonas de abrangência, sem dúvida, indiretamente estará sendo construído um conceito consistente de políticas culturais. Antes disto, entretanto, necessário se faz traçar um panorama compreensivo que contextualize a amplitude do conceito de cultura na contemporaneidade.

Conformações da cultura contemporânea

Felizmente, hoje já existe uma vasta bibliografia acerca do tema da cultura e mais precisamente da presença crescente deste campo, perpassando um significativo espectro das dimensões

societárias. Nada mais atual que falar e reivindicar a transversalidade da cultura consubstanciada em práticas, políticas e em estudos da sociedade contemporânea. A cultura adquire, dessa maneira, um lugar singular e relevante na atualidade. Cabe propor mesmo uma centralidade para a cultura. O informe final do projeto Pensamento Renovado de Integração, desenvolvido sob os auspícios do Convênio Andrés Bello, publicado em livro, tomou explicitamente com ponto de partida a seguinte premissa: “...el mundo en este siglo se constituirá no en torno a lo geopolítico, ni a lo geoeconómico, sino principalmente en torno a lo geocultural”⁴. A proliferação de estudos, políticas e práticas culturais que articulam cultura e identidade, cultura e desenvolvimento, cultura e uma diversidade de outros dispositivos sociais, apenas confirmam o espaço e o valor adquiridos pela cultura nos tempos contemporâneos.

Com a modernidade temos a autonomização – (relativa, é claro) do campo cultural em relação a outros domínios societários, notadamente a religião e a política. Tal autonomização – que não deve ser confundida com isolamento, nem com desarticulação ou desconexão com o social – implica na constituição da cultura enquanto campo singular, o qual articula e inaugura: instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos, como sempre assinalou Pierre Bourdieu em seus textos acerca da cultura. Um campo social é sempre um campo de forças, onde existem elementos de agregação e complementariedade, mas também de disputa e conflito: hegemonias e contra-hegemonias, enfim. A partir desse momento e movimento, a cultura passa a ser nomeada e percebida como esfera social determinada que pode ser estudada em sua singularidade.

Desde a modernidade até a contemporaneidade, podemos imaginar grandes eixos que perpassam o campo cultural e que, assim, configuram sua tessitura atual. Ainda na modernidade,

⁴
Ver: GARRETÓN, Manuel Antonio (Org.) *El espacio cultural latinoamericano: Bases para una política cultural de integración*. Santiago, Fondo de Cultura Económica/Convênio Andrés Bello, 2003, p.7.

5
Ver: RODRIGUES,
Adriano Duarte.
*Estratégias da
comunicação*. Lisboa,
Presença, 1990.

simultânea à sua autonomização relativa, temos uma politização da cultura. Isto é, a cultura, em conjunto com outras esferas sociais, passa a ter significado para uma política que deixa de ser legitimada pela referência ao transcendente, em uma acentuada submissão ao registro religioso. O Estado-Nação moderno e seus governos têm uma legitimação secular e uma predisposição para uma atuação social laica. Com o declínio da religiosidade como eixo de legitimação da política, a cultura passa a ser uma fonte significativa desta legitimidade⁵. Tal dispositivo secular, inicialmente associado às elites e aos interesses dominantes, paulatinamente, através da luta de diferentes segmentos oprimidos, passa a ser conformado por expedientes democráticos, que implicam na construção de hegemonia e o colocam na cena política como condição vital para a direção da sociedade. Ou seja, o consenso toma o lugar de mera coerção, típica das anteriores situações autoritárias, vivenciadas durante os reinados absolutistas ou mesmo nos governos iniciais da burguesia, que excluía da vida política todos aqueles não pertencentes à elite, através de procedimentos como o voto censitário etc. Ao incorporar a lógica da construção e competição de hegemonias, a política necessariamente se articula com a cultura, posto que se trata da elaboração de direções intelectuais e morais, como diria Antonio Gramsci, e da disputa de visões de mundo, nas quais política e cultura sempre estão imbricadas.

Na passagem da modernidade para o mundo contemporâneo, outro dispositivo marca de modo relevante a esfera cultural. Comparece agora a mercantilização da cultura, intimamente associada ao desenvolvimento do capitalismo e da chamada “indústria cultural”. Tal processo indica, antes de tudo, o avanço do capitalismo sobre os bens simbólicos e, sem dúvida, é uma das premissas mais essenciais da noção de indústria cultural desenvolvida por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Os bens simbólicos estavam preservados até

aquele momento de serem produzidos através de uma dinâmica submetida ao capital. A emergência da lógica de produção da indústria cultural faz com que eles não sejam assumidos apenas com também mercadorias, porque capturados e transformados em mercadorias na esfera da circulação, mas que já sejam concebidos como mercadorias, desde o momento de sua produção, como afirma perspicazmente Adorno. Nesta perspectiva, o dado mais significativo da noção de indústria cultural, em sua feição adorniana, é exatamente a constatação que o capital agora avança não só sobre a circulação, mas também sobre a própria produção da cultura.

A mercantilização da cultura potencializa a tecnologização da cultura com a proliferação das mídias e, no seu rastro, das indústrias culturais. A subsunção da produção de bens materiais ao capital possibilita a RI entre 1780 e 1840. Tal tecnologia industrial passa a ser aplicada, por óbvio, com as adequações exigidas, à produção de bens simbólicos, em um processo de subsunção da cultura ao capital, como anotado anteriormente. A reprodução técnica de textos e depois imagens e sons cria novas formas culturais, que passam a conviver com os formatos pré-existentes da cultura. O famoso texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, é uma notável reflexão sobre este processo⁶. A tecnologização de parte significativa da cultura também é captada pela expressão “indústrias culturais”. Neste último caso, o termo passa a ter um sentido radicalmente distinto da noção oriunda da Teoria Crítica, significando apenas indústrias que produzem cultura. Ou melhor, cultura produzida industrialmente e reproduzida em modalidade técnica em série, mesmo quando não submetida a uma lógica eminentemente mercantil.

A tecnologização da comunicação e da cultura, por fim, faz aparecer a intitulada “cultura midiaticizada”, componente vital da circunstância cultural, em especial dos séculos XIX, XX e

6
BENJAMIN, Walter.
A obra de arte na era de
sua reprodutibilidade
técnica. In: LIMA, Luiz
Costa. *Teoria da Cultura
de Massa*. Rio de
Janeiro, Saga, 1969,
p.207–238 (segunda
versão do texto).

XXI. Em anos mais recentes, a tecnologização da comunicação e da cultura possibilitou a explosão das redes informáticas e todo um conjunto de ciberculturas, associadas ao processo de globalização das redes, que hoje passam a ambientar a sociabilidade.

Um outro dispositivo foi marcante para a compreensão da cultura na atualidade: a culturalização da política. Aos “tradicionalistas” temas da política moderna – tais como: Estado, governos (executivo, legislativo e judiciário), monopólio da violência legal, direitos civis, liberalismo econômico etc. – a partir do século XX são agregadas novas demandas político-sociais, muitas delas de teor cultural. Ecologia; gênero; orientação sexual; modos de vida; estilos de sociabilidade; comportamentos; desigualdades societárias; diferenças étnicas, religiosas e nacionais; diversidade cultural; valores sociais distintos etc, são temáticas incorporadas ao dia-a-dia da política, passam a compor os programas dos partidos políticos e a fazer parte das políticas governamentais, sendo, simultaneamente, reivindicados pelos movimentos sociais e pela sociedade civil. Enfim, são agendas introduzidas, de modo crescente e substantivo, no universo da política. Nesta perspectiva, o cenário da política contemporânea se amplia, ao incorporar, por demandas societárias, novos temas, muitos deles de forte impregnação cultural. Obviamente, a agregação de novos temas não se faz sem certo mal-estar no campo político, muitas vezes assustado e despreparado para esta nova realidade, acarretando tensões e conflitos.

Mais um expediente pode ser destacado no processo de constatação da cultura contemporânea. Trata-se da culturalização da mercadoria, processo tão bem assinalado em estudos recentes acerca das chamadas economias ou indústrias criativas. Neste âmbito, cabe registrar o crescente papel de componentes simbólicos na determinação do valor das mercadorias, mesmo sob o formato de bens materiais. Os casos exemplares podem ser muitos. Hoje, em um automóvel importa o design, a

marca ou outros elementos simbólicos que dão distinção e prestígio ao produto e, por contágio, ao seu usuário-consumidor. Os aspectos estritamente físico-tecnológicos de sua capacidade mecânica de transportar pessoas encontra-se em um plano nitidamente secundário. Mais que a indústria têxtil, importa a indústria da moda. As referências às regiões de certificação de determinadas mercadorias são essenciais hoje para o posicionamento distintivo destes produtos no mercado. Muitas marcas valem mais que todo o patrimônio territorial, infra-estrutural e tecnológico de certas empresas. Em suma, tais componentes simbólicos – portanto de denso conteúdo cultural – na atualidade também penetram os bens materiais e os investem de valor, constituindo seu diferencial de posicionamento no mercado. Com a culturalização da mercadoria, amplia-se mais uma vez e de modo intenso o lugar da cultura na atualidade. A cultura passa a ser efetivamente reconhecida com uma dimensão simbólica que dá sentido ao mundo e que impregna todo um universo de produtos, comportamentos, estilos de vida etc.

A cultura contemporânea se vê constituída e perpassada, igualmente, por fluxos e estoques culturais de tipos diferenciados. De um lado, emerge um processo de globalização, conformando produtos culturais que, fabricados de acordo com padrões simbólicos desterritorializados, buscam se posicionar em um mercado mundial de imensas dimensões controlado por mega-conglomerados, oriundos de gigantescas fusões de empresas, que associam cultura, comunicação, entretenimento e lazer. De outro lado, reagindo a este processo de globalização, brotam em vários lugares manifestações confeccionadas por fluxos e estoques culturais locais e regionais. Mesmo no âmbito da cultura global, surgem espaços destinados aos produtos típicos. A reterritorialização contemporânea, com a emergência cultural de cidades e regiões, tem sido a contrapartida da globalização cultural. Assim, o panorama atual aponta para

7

MOLES, Abraham. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva /Edusp, 1974, p. 19.

um desigual e combinado processo de glocalização. Esta cultura-mosaico, como diria Abraham Moles⁷, se alimenta através de sua enorme capacidade antropofágica, no dizer de Oswald Andrade, de mesclar e digerir fragmentos oriundos das mais distintas origens culturais, procedendo à montagem de culturas híbridas, na expressão de Néstor García Canclini⁸. A tensão entre tendências homogeneizantes e diversificadoras é uma característica persistente da dinâmica cultural atual, com seus antagonismos, suas conexões e suas forças discrepantes.

8

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

Nos interstícios entre as culturas globais e locais, com a conformação dos novos blocos supranacionais, floresce a possibilidade de espaços culturais macro-regionais, como um novo componente da presente constelação cultural. A tematização e a configuração destes espaços culturais retém, por conseguinte, grande atualidade. Nestes termos pode-se reivindicar e lutar, por exemplo, pela constituição de um espaço cultural ibero-americano ou mais especificamente latino-americano, como propõem, entre outros, o livro já citado do Convênio Andrés Bello e um autor como Canclini⁹.

9

CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Neste livro Canclini fala em “*economía y cultura: el espacio común latinoamericano*”.

O aprimoramento dos meios de transporte, unido ao incremento das mídias, em especial aquelas que funcionam em rede, contribuiu para a intensificação, no mundo contemporâneo, da circulação de pessoas, objetos, idéias, sensibilidades e valores, alterando profundamente os modos e estilos de vida e suas dimensões culturais. A “revolução dos transportes” de locomoção (trens, navios a vapor, carros, elevadores, aviões etc) permitiu a expansão do território urbano, o crescimento das cidades e a emergência das metrópoles. A “revolução das comunicações” possibilitou o nascimento das cidades-mundiais. As culturas urbanas se afirmaram por contraste às culturas rurais. A mudança de valores sociais, dado essencial da cultura, tornou-se pronunciado componente da cultura contemporânea. Novos mundos, estilos de vida, valores: nova cultura.

Tais revoluções potencializaram também a relação entre diversos estilos de vida e valores sociais, espalhados pelo globo. Apesar de tal processo ser hierarquicamente bastante desigual, dada a dominância da lógica capitalista, é interessante perceber que vão sendo tecidas curiosas conexões e trocas, aproximando e, por vezes tensionando, atores e procedimentos que historicamente estiveram apartados por um longo tempo. Hoje a ampliação das migrações e da circulação de bens materiais e simbólicos conforma um novo ambiente para a cultura, repleto de potencialidades e perigos.

A transformação da dinâmica do sistema capitalista e as mutações do modo de acumulação do capital, que perpassam inúmeros dos dispositivos antes elencados, também são responsáveis pelo agendamento da cultura na cena internacional. Elas deslocam a ênfase do paradigma do industrialismo, a força-motora do capitalismo clássico, com a ascensão do fenômeno que Manuel Castells chamou de capitalismo informacional: sistema de produção amparado na geração de conhecimentos, de processamento da informação e de comunicação de símbolos¹⁰. Tal alteração cria um terreno fértil para o desenvolvimento da economia de bens simbólicos.

Assim, a cena contemporânea comporta um complexo conjunto de dinâmicas e de camadas de sentido que se sobrepõem, mesclam, conflitam, negociam e conformam culturas híbridas. Não por acaso, a discussão sobre a diversidade cultural tornou-se vital hoje, demandando inclusive uma conferência da UNESCO, realizada em outubro de 2005, a qual discutiu e aprovou uma convenção internacional essencial para a vida cultural em todo o mundo e para a preservação e desenvolvimento de sua maior riqueza: a diversidade cultural, tão fundamental quanto a biodiversidade para o futuro do planeta e da humanidade¹¹.

Certamente outros dispositivos poderiam ser acionados para uma compreensão fina das configurações da cultura no

¹⁰
CASTELLS, Manuel.
A sociedade em rede.
São Paulo: Paz e Terra,
1999, p.35.

¹¹
Ver em: <http://www.unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>.

mundo contemporâneo. A escolha destes eixos decorre do registo destacado ocupado por eles no desenho da cultura e de seu campo. Para concluir este panorama, podemos reafirmar que tais dispositivos propiciam que a cultura ocupe um lugar societário central, singular e expansivo na atualidade. Tal centralidade nos obriga a pensá-la como dimensão transversal, porque perpassa toda a complexa rede que compõe a sociedade atual. A transversalidade da cultura, entretanto, não implica em seu desaparecimento enquanto campo social. Na contemporaneidade, a cultura comparece como um campo social singular e, de modo simultâneo, perpassa transversalmente todas as outras esferas societárias, como figura quase onipresente.

Abrangência das políticas culturais

Traçado este rápido e amplo cenário, agora cabe refletir sobre a inscrição das políticas culturais neste ambiente contemporâneo. Para realizar tal tarefa, aparece como imprescindível o esforço epistemológico de buscar circunscrever o espaço de pertença e abrangência daquilo que pode e deve ser designado como políticas culturais, esboçando uma espécie de modelo analítico. Acredita-se que tal caminho pode dar consistência a uma definição de políticas culturais, sem dúvida, uma demanda conceitual chave a ser enfrentada para a conformação do campo de estudos das políticas culturais. Pode-se tomar como ponto de partida a noção de políticas culturais, formulada por Néstor García Canclini, nos seguintes termos:

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de carac-

terizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad¹².

O modelo a ser desenvolvido deve contemplar algo mais, além desta definição operativa. Como foi referido acima, ele pretende a delimitação epistemológica de um horizonte de pertença e abrangência das políticas culturais. O delineamento do espectro de tópicos e questões possibilita observar as políticas culturais em toda a sua envergadura e permite a construção de um padrão analítico para a comparação de seus variados formatos, historicamente desenvolvidos. No estudo, acionando o modelo proposto, devem ser contempladas as seguintes dimensões analíticas como inerentes às políticas culturais:

- I Definição e determinação da noção de política acionada, como momento sempre presente em toda e qualquer política cultural. Desnecessário assinalar que diferentes modalidades de políticas podem estar incorporadas às políticas culturais. Elucidar este aspecto é crucial para uma compreensão precisa do tema.
- II Definição de cultura intrínseca a qualquer política cultural empreendida, a qual tem profunda incidência sobre a amplitude desta política. Fundamental constatar que toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura. Esclarecer o conceito de cultura imanente à política cultural é um procedimento analítico vigoroso para o estudo aprimorado deste campo. A amplitude do conceito de cultura utilizado não apenas delinea a extensão do objeto das políticas culturais, mas comporta questões a serem enfrentadas por tais políticas, como as conexões pretendidas e realizadas entre modalidades de cultura, sejam elas: erudita, popular e midiática ou local, regional, nacional, macro-regional e global. Em um estágio societário em que tais conexões entre modalidades de cultura tornam-se recorrentes, a concep-

12

CANCLINI, Néstor García. "Definiciones em transición". In: MATO, Daniel (Org.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso, 2001, p.65.

ção de cultura inscrita nas políticas culturais adquire um lugar analítico relevante.

- III Toda política cultural é composta por um conjunto de formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas. Investigar as formulações, condensadas em planos, programas, projetos, etc; as ações, pensadas e realizadas, e, inclusive, as conexões e contradições entre elas é vital para o conhecimento das políticas culturais.
- IV Objetivos e metas são componentes fundamentais das políticas culturais. Através do estudo deles podem ser explicitadas as concepções de mundo que orientam as políticas culturais e as repercussões pretendidas da intervenção político-cultural na sociedade. Objetivos e metas estão sempre imbricados às políticas, de modo transparente ou não.
- V A delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais é outra faceta essencial para o estudo das políticas culturais. Hoje, ao lado do tradicional e, por vezes, todo poderoso ator das políticas culturais, o Estado-nação, tem-se um conjunto complexo de atores estatais e particulares possíveis. A recente discussão sobre as políticas públicas, tomadas como não idênticas ou redutíveis às políticas estatais, tem enfatizado que, na atualidade, elas não podem ser pensadas apenas por sua remissão ao Estado¹³. Isto não implica em desconsiderar o papel ocupado pelo Estado na formulação e implementação de tais políticas. Antes significa que, hoje, ele não é único ator e que as políticas públicas de cultura são o resultado da complexa interação entre agências estatais e não-estatais. Mais que isto, o próprio Estado não pode mais ser concebido como um ator monolítico, mas como um denso sistema de múltiplos atores. A existência de governos nacionais, supranacionais (sistema das Nações Unidas, organismos multilaterais, comunidades e uniões de países, etc.) e infranacionais (provinciais, intermunicipais, municipais, etc.) é uma das faces deste processo de complexificação da intervenção estatal.

13

Por exemplo, ver: SCHNEIDER, Volker. Redes de políticas públicas e a condução de sociedades complexas. In: *Civitas. Revista de Ciências Sociais*. Porto Alegre, v.5, n.1, p. 29–58, jan–jun. 2005 e SANTOS, Hermílio. Perspectivas contemporâneas para a constituição de redes de políticas públicas. C.A.: In: *Civitas. Revista de Ciências Sociais*. Porto Alegre, v.5, n.1, p. 59–68, jan–jun. 2005

Nesse cenário, simultaneamente palpitante e arriscado, uma pluralidade de agentes passa a se inserir na configuração da esfera da cultura, que por sua vez ganha dimensões dilatadas. Ao lado de atores clássicos como os Estados nacionais, como foi dito, emergem novos agentes para-estatais que empreendem ações e projetos sistemáticos voltados para o campo da cultura. Dentre eles, os organismos supranacionais, os estados subnacionais (as províncias e os municípios), tendo no protagonismo de algumas cidades a exemplaridade desse processo de descentralização.

Cabe ressaltar ainda as significativas performances de atores não-estatais, tais como: o mercado e a sociedade civil, através inclusive das entidades associativas, das organizações não-governamentais e, possivelmente, das redes culturais. A presença crescente do mercado, através dos gigantescos conglomerados de produção e circulação culturais e da atuação de empresas, de qualquer área, via dispositivos de marketing cultural, tem profunda incidência na dinâmica cultural contemporânea e, por conseguinte, sobre as políticas culturais. A proliferação de organizações não-governamentais, instituições e entidades da sociedade civil com atuação no setor cultural igualmente têm performance pronunciada sobre a cultura e as políticas culturais na contemporaneidade.

O tema das políticas públicas de cultura, de imediato, aparece como intimamente associado ao debate acerca dos atores das políticas culturais. Não só dos atores, mas também dos procedimentos envolvidos na confecção de tais políticas públicas. Na perspectiva das políticas públicas, a governança da sociedade, na atualidade, transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual entre os diferentes atores sociais. Somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura. Tal negociação, entretanto, é sempre bom lembrar,

14
Sobre políticas públicas
ver também: PARADA,
Eugenio Lahera.
*Introducción a las
políticas públicas.*
Santiago: Fondo de
Cultura Económica,
2002.

acontece entre atores que detêm poderes desiguais e encontram-se instalados de modo diferenciado no campo de forças que é a sociedade capitalista contemporânea¹⁴. Assim, políticas públicas de cultura podem ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais, não somente o Estado, desde que tais políticas sejam submetidas obrigatoriamente a algum controle social, através de debates e crivos públicos.

- VI A elucidação dos públicos pretendidos é outro componente significativo a ser analisado nas políticas culturais. Cabe determinar quais os públicos visados e quais as modalidades de fruição e de consumo previstas e inscritas nas políticas culturais. Tais públicos podem ser “recortados” por diferenciados critérios sociais, como por exemplo: classe, renda, escolaridade, idade, gênero etc. Dados significativos para o entendimento acerca das políticas culturais certamente estão embutidos na escolha dos públicos e de seus critérios de formatação.
- VII A atenção com os instrumentos, meios e recursos acionados, sejam eles: humanos, legais, materiais (instalações, equipamentos etc.), financeiros etc. deve ser sempre um dos momentos interpretativos privilegiados no estudo das políticas culturais. Toda política cultural, para ser concretizada, implica obrigatoriamente no acionamento de recursos financeiros, humanos, materiais e legais. Por conseguinte, é imprescindível às análises de políticas culturais, o conhecimento aprofundado de dispositivos, tais como: 1. Orçamentos e formas de financiamento da cultura previstos e realizados; 2. Pessoal disponível e envolvido na formulação, na gestão e na produção da cultura, em suas dimensões quantitativa e qualitativa, bem como as modalidades de capacitação de pessoal em funcionamento ou previstas; 3. Os espaços, geográficos e eletrônicos, e os equipamentos existentes que estão sendo ou podem ser acionados, sua localização, seu funcionamento, suas condições etc. e 4. Os meios legais e as legislações disponíveis e a serem

criados para organizar e estimular a cultura.

VIII Os momentos acionados do sistema cultural aparecem como outros elementos fundantes para caracterizar as políticas culturais. Um sistema cultural necessita um complexo conjunto de momentos que se complementam e dinamizam a vida cultural. Para uma configuração didática deste sistema, podem ser anotados os seguintes momentos, todos eles imprescindíveis ao movimento cultural: 1. Criação, invenção e inovação; 2. Difusão, divulgação e transmissão; 3. Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação; 4. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5. Fruição, consumo e públicos; 6. Conservação e preservação; 7. Organização, legislação, gestão e produção da cultura. A depender dos momentos priorizados e das maneiras de articulação entre eles, as políticas culturais ganham marcas muito diferenciadas. A busca de tais diferenciais não pode olvidar, entretanto, que todos estes momentos são imanentes ao sistema cultural e que sem a presença e o estímulo a eles, a vida cultural fica prejudicada. Mas o privilégio de alguns destes momentos e a escolha de modos de conexões entre eles certamente dão marcas pronunciadas às políticas culturais. Por conseguinte, o estudo destes momentos acionados torna-se vital para compreender e explicitar configurações de políticas culturais.

O desenho da cartografia de abrangência das políticas culturais remete, de imediato, ao funcionamento das atividades essenciais que fazem da cultura um sistema articulado. Sem considerar a presença de cada um destes momentos – e da qualidade e articulação deles – não se pode, a rigor, falar em um efetivo sistema cultural, pois a vigência do sistema implica na presença essencial de cada um destes momentos e movimentos.

Por certo, em um sistema não complexo, estes momentos e movimentos encontram-se associados e mesmo conjugados em uma mesma instituição ou ator social. Entretanto, a com-

plexidade própria do mundo contemporâneo implica na crescente dissociação destes momentos e movimentos, configurando zonas de competência, instituições e atores com papéis especializados.

Os criadores, inventores e inovadores, representados por artistas, cientistas e intelectuais, vinculados aos universos culturais acadêmicos ou populares, muitas vezes são tomados como os pontos centrais do sistema cultural, dada a sua relevância como inauguradores de ideários, práticas e produtos culturais. Ou seja, por sua admirável capacidade e mesmo genialidade em renovar a cultura, suas tradições, manifestações, formulações e modalidades de expressão. As intervenções voltadas à criação e aos criadores de cultura são momentos vitais das políticas culturais.

Mas, apesar deste papel primordial para o itinerário da cultura, não existe sistema sem que outros momentos, instituições e atores estejam contemplados e acionados. Os professores e comunicadores, inscritos em diferentes ambientações e instituições sociais são os principais tradutores dos momentos de divulgação, transmissão e difusão da cultura, ainda que outros atores e instituições possam realizar tais movimentos de modo secundário. Tais processos são vitais para a democratização da cultura. A questão da transmissão e da difusão da cultura aparece, desta maneira, como tema essencial a ser enfrentado em políticas culturais e em seu estudo.

Também os momentos de preservação e conservação, atribuídos em especial aos museus de todos os gêneros, são essenciais para manter a herança cultural e democratizar o patrimônio acumulado, seja ele material ou imaterial. Cuidar do patrimônio – tangível e intangível – é fundamental para o desenvolvimento e a identidade dos agrupamentos humanos. Não por acaso, o tema do patrimônio sempre teve um peso relevante nas políticas culturais em quase todos os países no âm-

bito internacional, na Ibero-América e no Brasil. O exemplo do papel historicamente desempenhado pelo SPHAN-IPHAN na conformação das políticas culturais no País é esclarecedor.

Para além de ser preservada e conservada, uma cultura precisa, sob pena de estagnação, interagir com outras culturas, através de dispositivos de circulação, troca, intercâmbio e cooperação. Sem este permanente processo de negociação cultural, deliberadamente instituído e estimulado, a cultura tende a perder seu dinamismo vital. Por óbvio, existem diferenciados tipos de trocas, as quais afetam de maneira diversa as culturas. Em pólos opostos, as trocas podem ser equânimes ou profundamente desiguais. Apesar disto, elas são quase sempre essenciais para o desenvolvimento da cultura. Também aqui se instala um registro significativo para a realização e investigação sobre políticas culturais.

Um sistema cultural não pode ter vigência também sem que elementos culturais criados, difundidos, preservados e intercambiados sejam submetidos a um crivo de discussão e avaliação públicas. Aos analistas, críticos, estudiosos, investigadores e pesquisadores é destinada esta função. A reflexão anima a vida, legítima e questiona idéias e práticas, possibilita trocas culturais. Enfim, é parte igualmente indispensável à dinâmica viva da cultura. A liberdade e a efetivação da avaliação e da discussão estão intimamente associadas à qualidade do campo cultural. Igualmente neste espaço as políticas culturais podem e devem incidir.

A esfera da fruição e consumo é também essencial para a completude deste circuito. Ela tem como singularidade a circunstância de não ser profissionalizada. Muitas vezes, ela é a única com esta característica em todo o ciclo sócio-dinâmico da cultura. A não profissionalização, entretanto, não afeta o status da fruição e do consumo. Pelo contrário, ela indica a amplitude e mesmo a universalidade do ato de recepção da

cultura, a importância central dos públicos culturais. Todos os cidadãos são potencialmente públicos da cultura, quando ela não está subordinada a uma lógica mercantil. Na sociedade capitalista existe um consumo somente possibilitado em troca de dinheiro. Sem fruição e consumo, em seu sentido mais amplo, a cultura não se realiza: ela fica paralisada e incompleta. Uma política cultural rigorosamente instituída não pode deixar de interferir, propondo formulações e ações sobre o tema da fruição, do consumo e dos públicos culturais. Aliás, a reflexão e as informações nesta área são mesmo vitais para a definição mais consistente das políticas culturais a serem implementadas.

Nesta perspectiva, todos os indivíduos estão imersos em ambientes culturais ainda que em modalidades muito desiguais de acesso pleno aos seus estoques e fluxos. Mesmo a fruição e o consumo, talvez a esfera mais larga de participação, pode ser obstruído por requisitos econômicos, sociais e educacionais que limitam tal acesso. Mas de diferentes maneiras e graus todos vivem um ambiente cultural, em menor ou maior intensidade. As políticas culturais não podem desconhecer esse pressuposto.

Por fim, para abranger todo sistema cultural resta um outro momento. Certamente um movimento de mais difícil percepção. Talvez por isto uma das regiões mais recentemente traduzidas em instituições e profissões dentro do campo cultural. Esta região pode ser nomeada como organização da cultura. Claro que de algum modo, todos os momentos anteriores implicam em aspectos organizativos, mas neste caso precípua o que ocupa o centro do jogo é a organização mesma do campo cultural: seja em um patamar macro, seja em um horizonte micro. É possível sugerir uma distinção – nem sempre realizada – na esfera da organização da cultura. Podem ser imaginados três horizontes diferentes desta esfera: a dos formuladores e dirigentes, afeitos ao patamar mais sistemático e macro-social das políticas culturais; a dos gestores, instalados

em instituições ou projetos culturais mais permanentes, processuais e amplos e a dos produtores, mais adstritos a projetos de caráter mais eventual e micro-social. Neste texto interessa analisar as políticas culturais, enquanto patamar específico do registro de organização da cultura, sem desconhecer que elas se realizam sempre acionando todas as três dimensões envolvidas com o momento organizativo da cultura.

- IX Tomando em consideração o caráter transversal da cultura na contemporaneidade, uma das facetas constitutivas das políticas culturais hoje atende pelo nome de interfaces, pretendidas e acionadas. Como a cultura perpassa diferentes esferas sociais, torna-se substantivo analisar suas interfaces, em especial com áreas afins, tais como educação, comunicação etc.
- X Por fim, obviamente todos estes itens analíticos elencados como iminentes às políticas culturais e ao seu estudo não se apresentam como coisas isoladas e estanques, mas sua combinação complexa e variada constitui-se elemento decisivo para a caracterização do tipo de política cultural formulado e implementado. Assim, as articulações realizadas entre estes variados componentes, a compatibilidade e coerência presentes dão consistência ao grau de sistematicidade existente nas políticas culturais.

Observações finais

Por óbvio, o esquema de análise proposto deve ser submetido a um aprimoramento e refinamento, seja através de discussões teórico-conceituais, seja pela via do recurso a experimentos de análise empírica. Mas, mesmo que provisoriamente, pretende-se que este modelo teórico-analítico possibilite um maior rigor nos estudos da cultura e, mais especificamente, das políticas culturais, pois o aprimoramento dos estudos, das formulações e práticas de políticas culturais, sem dúvida, contribui para o desenvolvimento social e cultural do País, pois o autor e

15
GIL, Gilberto. 'Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo'. In: GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil - 2003*. Brasília, MINC, 2003, p.11.

o texto compartilham da visão do Ministro da Cultura Gilberto Gil, que perspicazmente assinalou em seu discurso de posse que “[...] formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura”¹⁵. Assim, uma das metas pretendidas pelas políticas públicas de cultura será sempre o desenvolvimento da cultura e, simultaneamente, a conformação de uma nova cultura política, que contemple e assegure a cidadania cultural.

A idéia de cidadania cultural, por sua vez, busca articular política e cultura de modo satisfatório e não traumático, pois tristes enlances históricos de politização excessiva ou despolitização completa da cultura não podem ser, em nenhuma hipótese, olvidados e repetidos. Articular política e cultura deve supor o reconhecimento de suas diversidades; de suas singulares dinâmicas; de suas inúmeras interfaces, além da complexidade de tal projeto. Se “fazer política é expandir sempre as fronteiras do possível” e se “fazer cultura é combater sempre nas fronteiras do impossível”, como sugere poeticamente o cineasta Jorge Furtado, cabe lutar por uma política cultural que ao expandir as fronteiras do possível, possibilite a imaginação nas fronteiras do impossível.

Políticas culturais em Portugal

*Maria de Lourdes Lima dos Santos**

No final dos anos 90 abriu-se, em Portugal, uma nova visibilidade para os estudos na área das políticas culturais. Julgo que se pode considerar a criação do Observatório das Actividades Culturais (OAC) como um indicador expressivo dessa nova visibilidade. Com efeito, a ideia de criar o Observatório surge no 2º semestre de 1996, num quadro de mudanças trazidas pelo governo socialista que tinha ganho as eleições em 1995. A cultura passara então da tutela de uma Secretaria de Estado para a de um Ministério da Cultura (MC).

*
Presidente do Observatório das
Actividades Culturais (OAC) de
Portugal. Investigadora
Coordenadora do Instituto de
Ciências Sociais – Universidade de
Lisboa (ICS-UL).

Por iniciativa do então Ministro da Cultura, o OAC constituiu-se segundo a figura jurídica de uma associação sem fins lucrativos, tendo por objectivos desenvolver projectos de investigação nos domínios culturais e publicar os respectivos resultados. Não pertence à orgânica do MC, mas este figura como um dos seus associados fundadores, juntamente com o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL) e o Instituto Nacional de Estatística (INE).

Esta natureza do OAC expressa nos seus estatutos, remete para uma articulação entre três planos – o da investigação, o político e o administrativo – nos quais o Observatório tem vindo a desenvolver um posicionamento de “exterioridade colaborativa” em que é necessário procurar construir os equilíbrios desejáveis e possíveis entre as especificidades daqueles três planos que implicam diferentes competências, diferentes olhares e diferentes temporalidades. O seu relacionamento tem passado, sempre que oportuno, por um processo de interactividade entre a equipa de investigação do OAC e equipas dos Institutos do MC directamente interessados em determinadas pesquisas.

É interessante referir que o primeiro grande projecto do OAC foi precisamente sobre as políticas culturais em Portugal – um diagnóstico/avaliação realizado no quadro de um Programa do Conselho da Europa de avaliação de políticas culturais nacionais, o Relatório português foi por nós apresentado no Conselho da Europa em 1998.

É de ter presente que fazer investigação na área das políticas culturais pode envolver dois tipos de estudos: análises do que é constitutivo do campo cultural sobre o qual actuam as políticas culturais ou análises das próprias políticas culturais. No primeiro caso, a informação produzida funciona como fonte de referência para a formulação das ditas políticas; no segundo caso, trata-se da definição dos objectivos dessas políticas segundo determinados critérios analíticos

e também da averiguação quanto ao cumprimento e eficácia dos objectivos em causa.

Temos trabalhado no OAC combinando estas duas linhas de estudo, embora determinados projectos possam orientar-se privilegiadamente para uma ou outra. Para explicitar um pouco, contamos como temáticas mais exploradas, designadamente: a produção e difusão de informação estatística sobre cultura; o levantamento sobre instituições culturais (museus, bibliotecas, arquivos); as práticas culturais e os públicos; os criadores/produtores culturais e respectivos mercados de trabalho; o financiamento da cultura; os impactos dos grandes eventos; a avaliação de certas medidas de política cultural.

Pode encontrar-se informação sobre os vários projectos que se têm realizado no OAC e sobre as suas publicações em www.oac.pt. E, precisamente, entre estes trabalhos, que tenho acompanhado, encontram-se as principais fontes de que me irei socorrer para a presente comunicação.

Vou tomar como eixos organizativos das reflexões que aqui apresentarei, três objectivos recorrentemente considerados prioritários pela maioria dos países europeus, relativamente às políticas culturais: 1. descentralização; 2. alargamento da participação; 3. promoção da criatividade¹. E vou considerar estes eixos à luz dos dois tipos de estudos acima referidos, ou seja tanto na vertente dos estudos sobre agentes, práticas e consumos culturais como na vertente dos estudos sobre as políticas culturais propriamente ditas.

Começo pelo *eixo descentralização*. Em Portugal, a descentralização de poderes e de financiamento tem sido difícil, antes se devendo falar de desconcentração. Nas últimas duas décadas acentuou-se a vertente de intervenção municipal sobre as actividades culturais, onde foi avultando a despesa com a construção e gestão de equipamentos bem como o apoio a actividades amadoras e associativas e a aquisição de serviços

¹ *Cultural Policies in Europe: a Compendium of basic facts and trends*, Council of Europe, ERICarts, 1999 (1st edition), capítulo sobre Portugal.

2

SANTOS, M. L. Lima dos, e outros (1998), *Políticas Culturais em Portugal*, Coleção OBS-Pesquisas n. 3, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

culturais (maior despesa local: Recintos e Música)².

Todavia, a concentração de oportunidades em Lisboa, em termos de oferta e procura cultural, mantém-se, com algum alastramento ao Porto, nos últimos anos. Tendo em conta esta concentração, há, no entanto, que assinalar alguns indicadores que tendem a atenuá-la. A este propósito, é de notar o papel crescente das administrações locais no financiamento à cultura, sendo estas, e não a administração central, que têm detido a maior percentagem na despesa pública com cultura.

A diversificação das fontes de financiamento do orçamento da tutela da cultura pode também constituir-se como factor favorável à descentralização, caso dos fundos comunitários europeus, em especial os distribuídos através do Programa Operacional da Cultura (POC) no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio (QCAIII – 2000/2006).

De notar que a disponibilização de verbas do POC tem contribuído, nestes últimos anos, e entre outras medidas, para desenvolver o processo de implantação de redes descentralizadas de equipamentos e serviços culturais pelo País. A primeira a ser lançada foi a Rede de Leitura Pública, em 1987. Seguiu-se a Rede dos Arquivos Municipais em 1998, a Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros em 1999, a Rede Municipal de Recintos Culturais também em 99 e a Rede Portuguesa de Museus em 2000. Estas redes vêm desenhando, (algumas ainda de modo incipiente), estruturas que, em princípio, se orientam num sentido de correcção ou de atenuação das assimetrias regionais.

Neste mesmo sentido, vale a pena recordar o caso de uma medida da administração central, o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo (PDAE), iniciado em 1999, pelo Departamento de Descentralização e Difusão do Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAÉ), actualmente Instituto das Artes (IA). O Programa foi interrompido em 2002 e depois extinto (parece haver a intenção de o vir a relançar – futuro Programa

Território Artes), mas existe um estudo de caso sobre aquele mesmo Programa realizado no OAC³.

Tratou-se de uma experiência interessante de descentralização cultural que conseguiu uma considerável cobertura do território continental e um envolvimento muito apreciável de agentes, num triângulo de relações entre administração central, administrações locais e entidades privadas. Avanço rapidamente alguns elementos para se entender minimamente o modelo aqui implicado: o IPAE disponibilizava uma Bolsa de Acções (espectáculos e ateliês apresentados pelas entidades proponentes), os municípios que se tinham candidatado ao Programa faziam as suas escolhas e asseguravam os espectáculos pretendidos. Celebravam-se os protocolos necessários e o IPAE apoiava as Câmaras Municipais em 50% dos cachets unitários.

Sobre os impactos do Programa, destacaria aqui:

- o esboço de uma nova forma de articulação entre políticas culturais centrais e locais (subsidiariedade, co-responsabilização);
- avanços na regularidade e diversificação da oferta cultural, sendo de notar o crescimento da oferta e da procura ao longo dos 5 semestres de duração do Programa;
- por parte das Câmaras, uma nova percepção quanto à importância da planificação e da publicitação em gestão cultural, um conhecimento acrescido do universo artístico disponível e uma intensificação da experiência profissional dos técnicos autárquicos.

É, no entanto, de referir que, através do programa e dos seus impactos, não deixaram de repercutir-se efeitos das assimetrias que se fazem sentir no país. Assim, os municípios participantes, (que se candidataram ao Programa), foram sobretudo urbanos e do litoral, com uma população maioritariamente juvenilizada e escolarizada, correspondendo, em termos de desenvolvimento, a uma “centralidade intermédia”.

Por sua vez, os modos de participação das Câmaras foram também distintos, nuns casos mais precários, noutros mais in-

3
SANTOS, M.L. Lima dos, e outros (2004), *Políticas culturais e descentralização: Impactos do Programa Difusão das Artes do Espectáculo*, Coleção OBS-Pesquisas, n.º 12, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

tensos (aliás, o próprio Programa oferecia duas modalidades de candidatura – Itinerários Culturais e Núcleos de Programação, estes últimos exigindo um investimento mais forte e mais regular). Outras diferenças a ter em conta são, por exemplo, as que remetem para a natureza das equipas de cultura das diferentes Câmaras, algumas ainda muito carecidas de qualificação; as suas linhas programáticas de investimento no sector cultural; a dotação em equipamentos locais.

Queria ainda referir que uma das intenções interessantes do Programa era vir a ter uma componente formativa que previa integrar diferentes acções tais como cursos breves, sensibilização de agentes locais, estágios de curta duração, formação de profissionais, ateliês pedagógicos e formação de novos públicos em meio escolar (só os ateliês chegaram a realizar-se).

Esta questão da formação dá-nos passagem para o segundo eixo atrás referido – *o do alargamento da participação* – de resto estreitamente ligado à descentralização, como é óbvio. Neste ponto, a questão da formação será abordada enquanto sensibilização para conteúdos culturais e artísticos, o que passa pela sua inclusão na formação geral dos cidadãos, não se considerando agora a formação artística específica.

A escola é o seu espaço privilegiado, quer através do sistema de ensino formal e respectivas matérias disciplinares, quer através do envolvimento da própria escola em acções paralelas (programas dos serviços educativos de museus, em ateliês organizados em torno de acções pedagógicas ou de animação cultural, etc.).

Animação cultural é uma designação vaga, geralmente aplicada a acções de sensibilização para as artes. Seria interessante estudar a forma como vem evoluindo em Portugal desde os finais de 70, quando a animação era um instrumento privilegiado de alargamento da participação, dentro do espírito da “Revolução dos Cravos” (movimento cultural revolucionário de 25 de abril de 1974 que pôs fim ao regime ditatorial), até aos

dias de hoje em que têm lugar projectos como por exemplo, aqueles que se desenvolvem no Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa. É uma designação que a actual directora herdou mas de que não gosta, como contou numa recente entrevista ao OAC, porque recusa o sentido habitualmente atribuído à animação cultural – ensinar de forma amena “qualquer coisa” sobre as artes – para seguir uma outra perspectiva que, na sua linguagem de coreógrafa, é a de “um encontro vertiginoso entre os artistas e as crianças ou adolescentes com que trabalham”⁴.

Permitam-me uma brevíssima referência a um dos projectos do referido Centro de Pedagogia e Animação. Chama-se *Percurso pelo país* e é um outro modelo promissor que está a ser ensaiado em várias cidades (Viseu, Évora, Lisboa e Coimbra). Envolve artistas nacionais e de vários países europeus, grupos de parceiros locais em cada cidade e, particularmente, alunos e profissionais das escolas; inclui também residências artísticas que precedem e prolongam os espectáculos programados. A programação, por sua vez, é, em parte, resultado do diálogo dos artistas com os agentes locais – cada companhia traz os seus espectáculos mas há um espaço em aberto para trabalhar com pessoas da cidade e fazem-se oficinas (de teatro, de música, de artes gráficas, etc.) onde a participação das escolas é determinante. O modelo visa, fundamentalmente, uma participação actuante dos públicos.

Esta outra noção – públicos – exige também que nos detenhemos um pouco a considerá-la. É hoje recorrente no discurso dos políticos, dos profissionais da cultura e dos sociólogos. Estes últimos (pelo menos alguns deles) particularmente preocupados em alertar, por um lado, para o facto de que a questão dos públicos não recobre a questão do alargamento da participação cultural e, por outro lado, para a necessidade de repensar e rigorificar a noção face às próprias transformações

4 LOURENÇO, Vanda (2004), “A formação para as artes: um encontro vertiginoso entre o artista e o seu público”, OBS n.º 13, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

5
AAVV (2004), *Públicos da Cultura*, – Actas do Encontro organizado pelo OAC no ICS-UL, 24 e 25 Nov. 2003 – Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

que se vêm verificando, no estado da arte, para os chamados estudos de públicos⁵.

Em Portugal, a visibilidade da questão dos públicos começou a afirmar-se nos anos 90 e a transparecer nas preocupações dos responsáveis na esfera das políticas culturais, para os quais atrair novos públicos tornou-se crescentemente uma prioridade. Na verdade, uma vez feita a constatação de que não havia uma relação directa e unívoca entre a oferta e a procura cultural, os decisores políticos reconheceram, enfim, que era necessário ter informação para poder, com mais rigor, identificar a procura, o que, directa ou indirectamente, veio abrir espaço para o desenvolvimento da pesquisa sobre públicos e práticas culturais.

Relativamente aos contributos daí resultantes, no que se refere aos perfis dos públicos e sua evolução, não vou deter-me na já mais que conhecida persistência de um quadro de selectividade em que o recrutamento dos públicos da cultura é marcado pela sobrequalificação e juvenilidade (aliás, na linha do que se passa nos outros países europeus).

Limitar-me-ia, aqui, a chamar a atenção para uma ou duas peculiaridades curiosas e estou a pensar na diversidade e na cumulatividade dos modos de apropriação cultural segundo as diferentes expressões da oferta cultural em causa, podendo, assim, cada um de nós, ser simultaneamente público em relação a algumas delas, não-público em relação a outras ou público potencial para outras ainda, considerando que a configuração das escolhas não é fatalmente fixa ou rigidificada. Para a flexibilidade e alteração dos modos de apropriação, podem concorrer factores como a natureza dos eventos culturais a frequentar, condicionando o volume e a composição dos públicos, ou como a natureza dos espaços em que tem lugar a oferta, reclamando uma ida deliberada ou uma passagem casual (os grandes eventos e a sua voga, de alguns anos para cá, dão conta destes efeitos, como foi possível constatar a partir de alguns dos trabalhos que

realizámos sobre públicos)⁶. Também a relação entre ser público e exercer determinadas práticas culturais expressivas (cantar, fazer teatro, etc.) se repercute nos modos de apropriação cultural ou nos desempenhos enquanto públicos da cultura.

Passando ao terceiro eixo que propus – *promoção da criatividade* – vou deter-me um pouco sobre a questão do emprego cultural. A par das recomendações para a exploração das potencialidades do sector das indústrias culturais e das novas tecnologias e das propostas de criação de novos serviços e de novos empregos, continuam a aparecer, nos debates internacionais, preocupações com as questões de regulação do estatuto profissional e do ensino artístico, preocupações que em Portugal se têm avolumado nos últimos anos. No que se refere às indústrias culturais, só a partir de 90 começaram a ser alvo de atenção por parte das políticas culturais (1990 – Secretariado Nacional para o Audiovisual a que sucede o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, actual Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia – sucessão de nomes que dão conta de uma mudança de olhar). Estas indústrias distribuem-se pelo sector privado e pelo sector público com variações conforme as próprias áreas (edição de livros e indústria fonográfica, por exemplo, aparecem, em regra, completamente privatizadas; todavia, o cinema, enquanto cinema de autor, e a televisão, enquanto serviço público, dificilmente prescindem da intervenção do Estado). Está-se perante mercados diferenciados: o chamado mercado autónomo, o mercado assistido e diferentes combinatórias entre um e outro, conforme as formas de intervenção do Estado, as quais por sua vez, também tendem a variar conforme as conjunturas políticas.

Considerando, na sua generalidade, as condições de trabalho artístico em Portugal – cujas dificuldades já levaram alguns a dizer que têm sido os criadores culturais a subsidiar os governos e não tanto o contrário – são de referir, mesmo assim, de-

6
SANTOS, M.L. Lima dos, e outros (1999), *Impactos da Expo'98*, Coleção OBS-Pesquisas, nº 6; (2002) *Públicos do Porto 2001*, Coleção OBS-Pesquisas, nº 11, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

terminados factores que vêm concorrendo, embora de forma modesta ou ainda incipiente, para atenuar dificuldades. Destaco, algumas tendências que vão no sentido de um aumento de oportunidades no mercado de emprego cultural à medida que vai crescendo a capacidade de atracção das cidades de “média centralidade” e à medida que vão tendo lugar experiências de descentralização que podem propiciar uma regulamentação do mercado. Neste sentido, recorro o estudo atrás referido sobre o Programa PDAE, em que as entidades proponentes e artísticas participantes apontaram as vantagens de uma programação planificada e regular, muito em particular para entidades com uma actividade menos consolidada e fracas dinâmicas promocionais e organizacionais que dificilmente lhes permitiriam ter a visibilidade geográfica alargada que o Programa possibilitava.

Os grandes eventos (Exposição Mundial – Expo’98) e as Capitais Europeias da Cultura (Porto 2001), apesar da sua efemeridade, podem representar também um aumento de oportunidades no mercado de emprego cultural e artístico e ainda com uma importante vertente, a da internacionalização, na medida em que podem viabilizar a inserção de artistas portugueses nos circuitos internacionais através dos contactos com agentes culturais vindos de outros países. De não esquecer o importante papel dos mediadores ou *gatekeepers* nas relações local/nacional/internacional. Entre estes agentes, a figura do programador começou há alguns anos a emergir e a ganhar vulto em Portugal.

São de relevar também determinadas transformações nas condições do mercado de emprego em geral e do emprego cultural ou artístico em particular, onde a multiplicação e a diversificação das actividades requerem, cada vez mais, uma aprendizagem permanente, flexível e inovadora.

É paradoxal que, ao mesmo tempo que se luta pela validação das profissões no sector cultural e artístico, as transformações neste sector tendam a condenar algumas delas à obsolescên-

cia num mercado em que as competências vão sendo, cada vez mais, conquistadas à margem das instâncias de consagração tradicional, num mercado de grande risco, perversamente maleável, onde predominam as formas de emprego atípicas, e uma nova figura de artista aparece com uma aparente autonomia, gerindo os seus próprios projectos, com uma autonomia quantas vezes ilusória.

Cabe aqui falar de um outro tipo de mercado ainda não referido – o mercado “subterrâneo” – como via para criar alternativas. Trata-se de um mundo onde as actividades artísticas ou criativas se situam entre o amadorístico e o quase profissional, onde se interpenetram as relações de convivialidade e as de trabalho, onde se sobrepõem lógicas de informalidade e de formalização (caso, por exemplo, da produção musical pop, sucedânea das chamadas bandas de garagem)⁷. É de ter presente que entre o mercado subterrâneo, o mercado alargado e o mercado assistido não deixam de se estabelecer relações – como nas citadas bandas musicais juvenis que o sector privado edita e promove, e que o sector público apoia através das Câmaras municipais que as acolhem e concorrem para a promoção dos seus concertos.

Próximos destes espaços, a que noutro lugar chamei de espaços compósitos, situam-se também os artistas em princípio de carreira, particularmente em áreas ainda em vias de consagração como a fotografia, a BD⁸, o artesanato artístico, etc. Não estão propriamente no mercado subterrâneo mas movem-se numa situação “vestibular”, à espera de entrar no mercado de emprego artístico. São artistas que se socorrem frequentemente de uma medida de apoio que é a dos concursos de arte jovem, como recurso para tentar rentabilizar um tempo de impasse (não emprego), procurando dar-se a conhecer e ao seu trabalho. Mas para a promoção da criatividade esta é uma medida pontual que, uma vez recebido o prémio e acabada a exposição, dificilmente pode, só por si, proporcionar novos projectos de trabalho.

7
“Estilos de vida e mercados ‘subterrâneos’ das bandas musicais juvenis” – projecto em curso – Coord. M.L. Lima dos Santos. Resp. Executivo Rui Telmo Gomes.

8
Abreviação para “banda desenhada” (história em quadrinhos).

9
SANTOS, M. L. Lima dos (2002), "Amador ou Profissional?... Peças de um puzzle", OBS n° 11, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.

Nota
Uma versão deste texto foi publicada em: Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.) e outros, *As Políticas Culturais em Portugal*, Colecção OBS-Pesquisas, n° 3, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1998.

Por sua vez, a utilização das potencialidades do espaço das novas tecnologias vem possibilitar o exercício da criatividade num novo quadro de relações de produção e de difusão. Estão neste caso, por exemplo, as actividades da chamada cultura digital ou das *new media arts*, onde predomina a falta de transparência do respectivo mercado de trabalho e a falta de formação específica em áreas dificilmente representadas no ensino académico. Por outro lado, as novas tecnologias poderão proporcionar condições capazes de esbater a dualidade amador/profissional e de favorecer uma aproximação entre criador/consumidor e entre criatividade e quotidiano. As políticas culturais, neste campo emergente, apresentam-se ainda bastante expectantes e indeterminadas⁹.

Políticas culturais: discutindo pressupostos

*Isaura Botelho**

Hoje, o debate sobre o foco das políticas culturais – pelo menos em nível federal – se desloca do quase exclusivo universo das artes para a consideração da cultura em sua dimensão mais abrangente, tendo como objetivo a cultura como direito e como cidadania. Vale, portanto, rememorarmos a trajetória de um importante paradigma que norteou a formulação de políticas para a cultura, na maioria dos países ocidentais. Falo aqui da democratização cultural e procuro chegar a um novo modelo, o da democracia cultural.

*
Doutora em Ação Cultural pela USP. Pesquisadora do Centro de Estudos da Metrópole (CEM) onde coordenou a pesquisa sobre “O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo”.

Dentro do quadro ainda dominante, costuma-se tomar a cultura erudita como o paradigma que ilumina a reiterada preocupação em avaliar as desigualdades de acesso à Cultura, aqui com letra maiúscula, e que vem sendo o alvo principal da maioria das políticas culturais engendradas pelos poderes públicos. É ele que dá origem às políticas de democratização cultural que, surgidas nos anos 60/70, mantêm-se até hoje como modelo e têm por objetivo a superação de tais desigualdades de acesso àquela que é considerada a “única” ou a mais “legítima” cultura. O pressuposto é de que existe um legado que tem valor universal e, sem maiores discussões, deveria ser assimilado como repertório de qualquer pessoa “cult”, em oposição às práticas consideradas “locais”, vistas como expressões de saberes particulares, em princípio mais limitados do que os herdados da alta Cultura. Nesta linha, a democratização é entendida como um movimento de cima para baixo capaz de disseminar, a um número cada vez maior de indivíduos, essa herança feita de práticas e representações que, pela sua universalidade, compõem um valor maior em nome do qual se formulam as políticas públicas na área da cultura.

Tais políticas de democratização repousam sobre dois postulados básicos: o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado. Tais políticas levam em conta fundamentalmente os obstáculos materiais às práticas culturais, como a má distribuição ou a ausência de espaços culturais ou os preços elevados dos ingressos. Elas não atentam, no entanto, para outros fatores, tão decisivos quanto os citados e que não se reduzem à dimensão econômica ou “de oferta”. Há distinções de formação e de hábitos no tecido da vida cotidiana que têm grande incidência sobre as práticas culturais – a começar pelo fato

de a cultura erudita, embora dominante no plano oficial por razões históricas, ser apenas uma vertente que convive com outras formas de produção e outras tradições populares, tudo bastante infiltrado pela dimensão “industrial” e mercantil dos processos atuais¹.

Avançar na reflexão sobre o perfil das práticas culturais da população exige que se parta desta dinâmica de pluralidade (no plano da produção e de suas “raízes”) e de unificação (no plano do controle da distribuição e dos circuitos de consumo), condição para que se estabeleça uma política pública articulada que contemple as várias dimensões da vida cultural, sem preconceitos elitistas ou populistas. Hoje parece claro que investir na democratização cultural não é induzir a totalidade da população a fazer determinadas coisas, mas sim oferecer a todos a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas. Isto implica colocar todos os meios à disposição, combater a dificuldade ou impossibilidade de acesso à produção menos “vendável”, e também contrabalançar o excesso de oferta da produção que segue as leis do mercado, procurando o que seria uma efetiva “democracia cultural” – algo distinto da “democratização” unidirecional que até aqui orienta as políticas. Falamos aqui de um novo olhar: o da democracia cultural.

A democracia cultural pressupõe a existência de públicos diversos – não de um público, único e homogêneo. Pressupõe também a inexistência de um paradigma único para a legitimação das práticas culturais. E se apóia nos novos estudos que procuraram ultrapassar a consideração das variáveis como classe, renda, faixa etária e localização domiciliar como as únicas relevantes para um maior ou menor consumo de natureza cultural. Por exemplo, o trabalho recente do sociólogo francês Bernard Lahire², embora não negue o peso dessas variáveis, introduz questões que sugerem uma abordagem mais qualitativa, em busca de esmiuçar os mecanismos de transmissão de gostos e hábitos

¹ Para maior informação sobre a política de democratização cultural na França – modelo que inspirou muitos países, inclusive o Brasil – ver a excelente análise de DONNAT, Olivier. “La question de la démocratisation dans la politique culturelle française” in: *Modern & Contemporary France*. V. 11, n. 1, 2003, p. 9–20.

² LAHIRE, Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La découverte, 2004.



culturais, úteis para formular políticas públicas que atendam à diversidade de públicos que compõem cada sociedade.

A contribuição de Lahire faz parte dos novos aportes dados à Sociologia da Cultura, inaugurada por Pierre Bourdieu em seu estudo sobre os públicos dos museus europeus e, posteriormente, sobre a distinção³. Em Bourdieu, o olhar se dirige principalmente para a distribuição desigual das obras, das competências culturais e das práticas, sempre referidas à cultura erudita dominante. É uma sociologia das desigualdades e das funções sociais desta cultura. Ele chama a atenção, em primeiro lugar, para o desejo de distinção face ao que é considerado “vulgar” (nos dois sentidos do termo: o “comum” e o “grosseiro”), desejo que se faz acompanhar de um outro, o desejo de legitimidade, de excelência. O paradigma da democratização cultural está intimamente ligado ao universo da cultura legitimada socialmente. Como bem lembra Lahire,

³
BOURDIEU, P.;
DARBEL, A. *L'amour de
l'art*. Opus cit. e *La
distinction: une critique
du jugement*. Paris:
Éditions de Minuit,
1979.

⁴
LAHIRE, B. Op. cit. p. 71

“A cultura não foi sempre esse mundo sacralizado, separado da vida ordinária e profana e colocada em tempos e lugares específicos (museus, galerias, salas de teatro etc) cuidadosamente distinta do mundo do entretenimento e do lazer. As oposições simbólicas – entre alta cultura e a sub-cultura, entre o cultural que eleva e o comercial que rebaixa – são o produto de um empenhado trabalho de separação da boa semente cultural e do joio sub-cultural”⁴.

Lahire ainda chama a atenção para o fato de que a noção de cultura “legítima” só pode existir em meio àqueles que acreditam em sua importância, e que acreditam na superioridade de certas atividades e de certos bens culturais com relação a outros. Os indivíduos e grupos sociais mais dependentes dos mercados culturais classicamente legítimos, ou que estão em condição de se avaliar mais freqüentemente face às normas clássicas de legitimidade – essencialmente o que o autor denomina bur-



guesia e pequena burguesia culturais–, são aqueles que mais se ressentem dos efeitos de legitimidade da ordem cultural dominante⁵.

Assim, só se pode falar em desigualdade de acesso quando há um forte desejo alimentado coletivamente. Os desejos cultivados dentro de limites de pequenos grupos ou de pequenas comunidades jamais constroem condições de percepção de desigualdades sociais, pois compõem um repertório compartilhado por todos os membros do grupo. É necessário que estes desejos alcancem populações mais vastas – o que aponta, mais uma vez, para a importância da educação, seja ela formal ou informal, no sistema de constituição dos gostos⁶.

Lahire afirma que a fronteira entre legitimidade cultural (a chamada “alta cultura”) e ilegitimidade cultural (a “baixa cultura”, o “simples divertimento”) não separa simplesmente as classes sociais, mas distingue diferentes práticas e preferências culturais próprias ao mesmo indivíduo. A isso ele chama de dissonâncias – vistas muitas vezes como “ruídos” – no comportamento cultural das pessoas. Isto significa dizer que ninguém tem um comportamento estritamente homogêneo nas preferências culturais. As pessoas transitam por diversos registros e códigos, dependendo da circunstância. Ou seja, em nome da quebra de uma rotina estressante, pessoas com maior nível de renda e de escolaridade se permitem práticas que consideram culturalmente pouco legítimas.

A instituição escolar e as práticas culturais

Como já foi mencionado, desde os primeiros estudos de Pierre Bourdieu sobre os públicos, aponta-se para uma correlação importante entre nível de diploma e a propensão do indivíduo a práticas culturais legitimadas, tendo como terreno fundamental as heranças advindas de um ambiente fa-

5
LAHIRE, B. Op.cit.

6
A importância da educação formal se deve ao fato de a escola ter um público cativo, o que a torna um espaço privilegiado de transmissão de conhecimento. Idem.

miliar culturalmente favorável. Ou seja, os diferentes grupos sociais são dotados de sistemas de valores e de atitudes culturais que lhes são próprios e cuja transmissão entre as gerações é garantida pelo ambiente familiar.

Aprendemos então que o nível do diploma, isoladamente, não é suficiente para a produção do gosto. Além do saber escolar – medido pelo nível do diploma – há a necessidade de uma competência em matéria cultural, que é diretamente ligada a uma exposição constante aos produtos e atividades culturais de maneira a constituir um saber específico sobre a matéria.

A instituição escolar detém um público cativo, dada a sua obrigatoriedade, mas os bens e atividades culturais se desenvolvem, como opção, em uma diversidade de espaços que, conforme a sua natureza, não são de acesso universal, dependendo de condições de classe, família, localização domiciliar, entre outros fatores. A relevância da instituição escolar vem do fato que ela oferece a oportunidade mais sistemática de socialização precoce dos indivíduos no que se refere à arte e à cultura, permitindo, inclusive, compensar ou corrigir as desigualdades advindas de um ambiente familiar pouco afeito a essas práticas. A leitura seria um exemplo nesta direção, pois é uma prática onde a correlação entre a aprendizagem escolar e sua presença na vida adulta do indivíduo pode ser mais bem identificada: o estudo da língua, a leitura e a análise de textos – sem entrar no mérito da qualidade do ensino – faz com que esta seja a única prática cultural na qual o ensino escolar investe explicitamente.

Entretanto, mesmo aí, há a influência do fator familiar, como mostra o estudo de Philippe Coulangeon sobre o papel da escola na democratização do acesso aos equipamentos culturais. Ele chama a atenção para alguns paradoxos desta relação entre a escola e as práticas culturais onde o diploma não pode ser considerado com peso absoluto. Há o capital escolar, mas a maior ou menor propensão a práticas culturais depende de uma variável,

principal e ao mesmo tempo oculta, que é herança familiar. As artes e a formação cultural têm, em verdade, um lugar marginal no sistema escolar. Outro paradoxo, mais sutil, é o fato de que a massificação do ensino não só contribuiu muito pouco para a redução das desigualdades de participação cultural (atestado pelos resultados das sucessivas pesquisas do Ministério da Cultura francês), mas também embaralhou as fronteiras entre os diversos registros culturais (cultura erudita, cultura de massa e cultura popular). Estes, antes mais hierarquizados, fundamentavam a política de democratização cultural francesa hoje em cheque porque o embaralhamento citado não resultou apenas da entrada de novos estratos da população no sistema de ensino, mas também da expansão da cultura industrializada de massa (mais nítida no Brasil, com ensino ainda não universalizado). Esta veio impor novos vetores de legitimação, terreno onde a instituição escolar reinava com primazia.

Assim, mesmo que as fronteiras simbólicas estabelecidas entre os diferentes grupos sociais não desapareçam, elas se transformam, deixando de ter como pressuposto exclusivo a cultura erudita e permitindo a incorporação de novos valores que levam a um ecletismo em matéria de gostos e de práticas⁷. A escola e as elites culturais perdem o monopólio da legitimação de gostos e da produção de normas, e a cultura de massa – e no caso brasileiro a televisão assume um protagonismo que não pode ser ignorado – vai ocupando cada vez mais esse terreno, pluralizando espaços de legitimação, regida por uma lógica de mercado.

A presença da indústria cultural relativiza os parâmetros, mas não devemos cair na ilusão de que ela se identifica com a democratização, permitindo a um consumidor soberano escolher o repertório que lhe interessa a partir de uma oferta plural, pois isto é falso. Pensar que a mídia é uma forma de “democratização” é se ater à questão de acesso, não à de conteúdo, plano em que a demo-

7
COULANGEON, Philippe.
“Quel est le rôle de
l’école dans la
démocratisation de
l’accès aux équipements
culturels ?”.
In : DONNAT, O.; TOLILA,
P. (sous la direction).
*Le(s) public(s) de la
culture*. Paris : Presses
de Sciences Po, 2003.

cratização através da mídia é tão problemática quanto a proposta pela tradição erudita. A programação de TV, por exemplo, é regida por interesses comerciais e por uma escala de valores atrelada a esses interesses (os poderes públicos têm sido extremamente tímidos com relação ao enfrentamento desta questão). Na verdade, a televisão é um equipamento que, potencialmente, pode servir a uma difusão de conteúdos diversificados, não pasteurizados e de qualidade, desde que de forma regulada. Ou seja, ela é um equipamento potencialmente democratizador, não apenas de consumo, como predomina hoje, mas de formação, o que requer uma reformulação das políticas de telecomunicações.

Essa questão que envolve a legitimação – e opõe a tradição das elites culturais à emergência de outras forças como a indústria cultural – era abordada, já em 1933, por Karl Mannheim, em seu ensaio sobre a democratização cultural, que focaliza o modo como as elites buscavam afirmar a separação entre os registros de cultura. Ele aponta uma semelhança: assim como na esfera política a “democratização representa uma perda de homogeneidade na elite governante”, no mundo da cultura haverá transformações na medida em que estratos que dele participam ativamente, como criadores ou receptores, se tornem mais amplos e inclusivos.

Ampliar e incluir significa, entre outras coisas, questionar a idéia do gênio ou do talento no campo das artes, ideal que, considerado de forma irredutível, vem de culturas pré-democráticas e autoritárias, onde a genialidade não é encarada como resultado de fatos ou circunstâncias, mas sim como um “carisma mágico”, e o conteúdo essencial da cultura é dado pelas grandes obras. Ao contrário, Mannheim identifica na “mentalidade democrática” a que enfatiza a plasticidade humana – identificada por ele com o otimismo pedagógico – e que considera a idéia de processo e de gênese, inclinando-se “[...] a explicar fenômenos em termos de contingência antes que de essência”⁸. Assim,

8
MANNHEIM, Karl. “A democratização da cultura”. In: *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1974. p.142-144-150 e 151.

uma abordagem democrática no terreno da educação musical, por exemplo, abandonaria a distinção essencial entre os dotados e os não-dotados musicalmente, pois “[...] toda criança é potencialmente ‘musical’; as diferenças manifestas quanto a dotes musicais são devidas apenas a experiências precoces”⁹.

Considerada essa questão da participação ativa, e também a da relação entre fruição (como público) e fazer (como praticante), entramos num terreno que é um dos maiores desafios para os formuladores de políticas de cultura. Como articular o aspecto da formação de públicos com o apoio aos produtores, criadores? Como fortalecer a interação, no mesmo indivíduo, destes dois aspectos? Em outras palavras, como articular educação e cultura, cidadania e produção cultural?

Sabe-se que uma das mais importantes maneiras de se formar um público é a partir da experiência vivida pelos indivíduos: ou seja, ter a possibilidade de fazer dança, teatro ou música é uma maneira de aprofundar a relação com as artes que incide sobre as formas de fruição de um indivíduo. Se as linguagens artísticas são incluídas na formação de cada um, este é um passo importante para alterar o padrão de relacionamento com as artes; ou seja, sair de uma fruição apenas de entretenimento para uma prática na qual este se desdobra num processo de desenvolvimento pessoal. Isto quer dizer que, para atender tanto a população quanto a comunidade de produtores, as políticas devem levar em consideração a formação no sentido amplo: a formal – mediante o uso da escola – e a informal – pela oferta de oportunidades (programas ou projetos) fora da escola. Nesse último caso, a existência de equipamentos culturais multidisciplinares pode cumprir um importante papel formador.

A opção usual feita pelos poderes públicos – apoio às artes e atenção à população apenas como público consumidor – é limitada. É necessário apoiar o “fazer”, pelo que este traz como benefício por si mesmo, além de auxiliar na formação de públicos.

⁹
Idem. p. 151

Isto não significa menosprezar o consumo das obras e práticas da cultura pretendida como universal – ir a concertos ou museus, por exemplo – mas dar prioridade para a ampliação do repertório de informação cultural das pessoas, permitindo-lhes o conhecimento das diversas linguagens e seus códigos. Assim, o foco se torna o desenvolvimento do indivíduo e não a preocupação com ele enquanto consumidor. Em verdade, uma coisa alimenta a outra, pois a literatura aponta que quem teve a chance de vivenciar os fazeres artísticos é potencialmente o melhor público para as manifestações artísticas e culturais. Além disso, o investimento na formação/informação afasta as políticas públicas das demandas de natureza corporativista dos diversos setores artísticos que monopolizam a atenção dos governos.

O desejo por “cultura” não é nunca uma reivindicação clara e organizada da população (que geralmente reclama mais por equipamentos de lazer). Conforme Lahire, a posição dos produtos da cultura erudita no leque de situações consideradas desejáveis é incerta. Tomando as opções – ganhar dinheiro, obter um diploma mais avançado, aceder às formas de cultura consideradas superiores – vê-se que é mais fácil ficar indiferente às formas culturais do que às duas primeiras, dadas as conseqüências sociais aí implicadas. Mesmo o diploma, dependendo do contexto, pode não ser tão valorizado¹⁰.

Isto, entre outros fatores, explica o caráter mais fluido do debate sobre as prioridades no terreno da cultura, pois quando esta se reduz a fator distintivo, não sendo uma necessidade cercada dos mesmos imperativos que outras formas de ganho na hierarquia social, há uma desvalorização do “fazer” como vivência cultural mais aprofundada e como alavanca na formação global dos indivíduos. A conseqüência é a minimização, nas políticas públicas, do investimento na formação para o “fazer”, mais integrador, permanecendo a mera difusão da cultura erudita uma prioridade orçamentária dos poderes públicos.

10

LAHIRE, B. Op.cit.p.40.

Notas

Este texto é parte de um trabalho mais amplo referente à pesquisa “O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo” (cem-2003/2005) coordenada pela autora.

Públicos da cultura e as artes do espetáculo

*Gisele Marchiori Nussbaumer**

Na Grécia antiga o teatro era um espaço de aprendizagem da democracia, lugar onde os indivíduos livres iam para se cultivar, para aprender a não confundir representação e realidade social. Para os gregos, era fundamental se entregar a um espetáculo, buscar uma visão justa do mundo e, nesse sentido, assistir a uma peça era uma maneira de debater a vida com os outros, de ser cidadão. O objetivo de uma representação teatral era, portanto, contribuir para a educação e a “elevação do espírito” do espectador. Os artistas eram considerados intérpretes de “um estado de espírito coletivo”.

*
Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.
Vice-coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT.

No caso da Roma antiga o teatro já não tinha a mesma função, era reservado a uma elite intelectual e política, “para o povo não se representava mais, se apresentava”. Predominavam nas encenações a sátira e a dimensão superficial da vida, sem se ater a tensões sociais ou políticas. Eram encorajadas as grandes manifestações populares, nas quais era possível se divertir sem sentir a necessidade de exprimir opinião. O público era considerado como uma “massa inculta” em busca de divertimento imediato, tanto que se atribui a Nero a célebre idéia de que “a massa precisa de pão e diversão”.

Partindo dessas considerações, Antigone Mouchtouris¹ questiona até que ponto persiste hoje o espírito romano no que se refere às artes do espetáculo e seus públicos, ou seja, até que ponto aqueles espetáculos baseados na sátira popular e na dimensão superficial da vida continuam sendo encorajados, produzidos e direcionados para o chamado “grande público”, enquanto aqueles que abordam questões sociais mais polêmicas ou de cunho político são reservados a uma pequena elite intelectual.

O termo “público” evoca um coletivo no qual a individualidade desaparece em proveito de certas condutas (públicas) que vão qualificar os indivíduos. Temos “um público” quando as individualidades se fundem em um conjunto e a soma de indivíduos que o constituem cria uma nova unidade, um corpo indivisível embora heterogêneo.

Na sociedade atual, no entanto, o público não pode ser considerado uma entidade ampla e genérica porque, segundo a lógica econômica que prevalece, um objeto ou produto cultural deve atingir o máximo de indivíduos possível e esse corpo indivisível deve ser dividido, esquadrihado em suas expectativas ou demandas. Dessa forma, o público será dividido em categorias, por faixa etária, classe social, gênero, etnia, orientação sexual e até endereço domiciliar. O espectador passa a ser pensado como consumidor, exigindo-se um enquadramento análogo do objeto cultural.

¹ MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris: Harmattan, 2003. p.11–12.

Nesse contexto de crescente aproximação ou indiferenciação entre o campo artístico-cultural e os meios de comunicação de massa é fundamental considerar pelo menos três aspectos: as atividades culturais são cada vez mais influenciadas pela maneira como os meios audiovisuais geram público em massa; a televisão tem fundamental importância no despertar do interesse da classe artística pela questão do público; e a busca por público se dá essencialmente pela divulgação através dos meios de comunicação².

²
Op.cit. p.25.

Entretanto, não é consistente igualar a construção de público para os meios de comunicação de massa e para as seculares “artes do espetáculo”, pois essas duas manifestações não têm a mesma lógica, em que pese a crescente incorporação da cultura midiática no campo das linguagens artísticas mais tradicionais.

Sabe-se hoje, mais do que nunca, que o princípio de escolha por parte do indivíduo é relativo: no caso da televisão a escolha se dá em torno de programas que são propostos em casa; já no caso da frequência ao teatro é necessário um engajamento ativo das pessoas para a sua efetivação, através de um deslocamento físico e de um desembolso financeiro. Essa diferença é capital em termos da conduta adotada pelo público. Afinal, o investimento feito pelos indivíduos que saem de suas casas para assistir a um espetáculo teatral sugere, a priori, que os mesmos são menos vulneráveis aos estereótipos axiológicos comuns, por exemplo, na programação televisiva.

Se os meios de comunicação de massa foram os primeiros a desenvolver pesquisas sobre práticas e consumo culturais para melhor conhecer seus públicos, o objetivo nunca foi o de se ocupar em conhecer o público *strictu sensu*, mas sim com os índices de audiência, o que se tornou permanente. Acontece que essa lógica acaba incentivando os artistas, em diversas linguagens, a terem, muitas vezes, uma maior preocupação com a conquis-

ta do público do que com a questão estética. Nessa perspectiva, também o Estado acaba elaborando políticas que se apresentam, antes de tudo, como uma série de aportes financeiros a produtos culturais orientados para a oferta. Assim, espetáculos são criados, financiados e transformados em mais uma forma de divertimento a ser rapidamente consumida, em vez de constituírem-se em acontecimentos nos quais poderia ser estabelecida uma relação orgânica entre a obra e o espectador.

É preciso ressaltar, em contrapartida e apesar de todas as críticas, a influência dos meios de comunicação de massa no sentido de facilitar e incentivar o acesso do público aos bens e produtos culturais, além de seu protagonismo na diversificação das práticas, influenciando inclusive as relações constituídas entre espectador e objeto proposto.

O papel desempenhado nessas últimas décadas pelos meios de comunicação e pelas tecnologias digitais em nossa sociedade atesta o quanto as relações entre os mesmos e o mundo das artes do espetáculo não podem ser negligenciadas. Não é a toa que pesquisas recentes sinalizam, no que se refere aos hábitos culturais, que os indivíduos que apresentam os índices mais elevados de frequência a atividades culturais habitualmente consideradas mais nobres, como ir ao teatro, são justamente aqueles que apresentam também os maiores índices de consumo cultural doméstico, ou seja, que assistem mais televisão, possuem DVD, tem acesso à internet.

Para que os públicos das artes do espetáculo, alvo deste artigo, possam ser ampliados e preservados do espírito romano e da prevalência da lógica da cultura de massa que o atualizou e ainda vigora, é necessário levar em consideração o tipo de produção cultural a que os indivíduos têm acesso, seus conteúdos e formas de apresentação; a relação que esses indivíduos desenvolvem com a cultura local e global; a inserção e gestão destas nos diversos espaços da cidade; a aceitabilidade dos objetos

culturais propostos segundo critérios financeiros, estéticos ou ideológicos; e, ainda ou sobretudo, a visão que os artistas e produtores culturais têm da sociedade em que vivem e dos públicos que pretendem alcançar.

José Sanchis Sinisterra³, valendo-se de noções originadas no âmbito da estética da recepção literária para avaliar a dramaturgia atual, afirma que o problema consiste em transformar o “espectador empírico” ou real num “receptor implícito” ou ideal, sendo o primeiro assimilável por essa entidade indefinida chamada “o público”, cuja conquista mobiliza todos aqueles que participam dos processos de produção e criação. Como ressalta o autor, paradoxalmente o espectador empírico ou real é uma figura virtual, hipotética, uma vez que, no momento da criação, não se sabe sequer se ele existirá. Já o receptor implícito, ideal, é uma figura presente e atuante nos processos de criação e composição ou montagem, como destinatário potencial. O que ocorre, com frequência, no entanto, é uma confusão entre este espectador ideal e o real, do qual se sabe muito pouco.

O desafio para os encenadores está no trânsito entre esse receptor ideal, implícito, e um hipotético espectador empírico ou real, ou seja, em configurar uma estrutura de efeitos que transforme este último em alguém capaz de apreender os processos de significação que se delineiam durante um espetáculo. Isso porque a recepção de um espetáculo teatral, assim como a leitura de uma romance, é um processo interativo; não se trata de uma emissão unilateral de signos, mas de um processo baseado no princípio da retro-alimentação, em que estruturas indeterminadas de significado são propostas para que o leitor as preencha com sua experiência: o autor produz um texto e o leitor converte esse texto em obra de arte, o autor produz um objeto artístico e o leitor, nessa interação, produz um fenômeno estético.

Sinisterra defende que o trabalho da dramaturgia deveria

3
Cf. SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. n.13, abr-jun 2002. p.68-79.

consistir, justamente, em desenhar esse espectador ideal ou implícito desejável de forma que o hipotético espectador real identifique-se e se deixe levar, aceitando fazer parte do enredo proposto. Para que isso ocorra, acrescenta, é preciso que o pouco que se sabe sobre o espectador real seja levado em conta. Ou seja, deve-se considerar que esse espectador procede do real e deve ingressar no tecido ficcional que constitui a obra artística, ele quer participar de algum modo do coletivo – e o teatro implica, efetivamente, em compartilhar uma experiência e um espaço com outras pessoas. O espectador chega à representação com uma série de expectativas criadas pelos meios de comunicação e talvez saiba algo sobre o autor ou diretor, conheça os atores ou, ainda, tenha interesse na programação de um determinado teatro.

Todas essas considerações evidenciam que o espectador não chega desarmado a um espetáculo teatral, ele tem em mente uma representação que, possivelmente, é diferente daquela que assistirá. Por fim, é indispensável ter em conta que esse espectador pode desertar a qualquer momento, levantando-se e indo embora, dormindo ou se desligando do espetáculo.

Para o autor, é preciso e possível rever o conceito de estrutura dramática, a visão diacrônica da construção do texto e, tendo em vista o processo de recepção, melhor trabalhar essa estrutura a partir de três fases: a “decolagem”, que se refere àqueles dez ou quinze minutos fundamentais do início do espetáculo, nos quais é preciso conseguir que o espectador entre na ficcionalidade, mantenha-se receptivo e crie novas expectativas que substituam aquelas que ele trazia; a “cooperação”, na qual o espectador tem que ir preenchendo os vazios da representação, estabelecendo identificações, dispondo-se a não somente receber informação e energia a partir da cena, mas também enviar a partir da platéia; e, por fim, a “mutação”, na qual se resolveriam as expectativas, preferencialmente provocando

⁴
Op.cit. p.78–79.

no espectador algum tipo de inquietude⁴.

Essa revisão da estrutura dramatúrgica, baseada na estética da recepção, parece bastante útil no sentido de aproximar o público real das artes do espetáculo de modo geral. No entanto, um investimento concreto na sua formação e ampliação – seja por parte de artistas e produtores culturais, seja oriundo do Estado – não pode prescindir de um conhecimento efetivo sobre este público e sobre o contexto no qual ele se insere, quer dizer, de um conhecimento do que é anterior ao processo de recepção.

Os estudos sobre públicos da cultura, especialmente no âmbito das políticas culturais, são ainda bastante incipientes. A principal referência são os estudos desenvolvidos na França, sobretudo os trabalhos inaugurais de Pierre Bourdieu⁵ e as pesquisas desenvolvidas pelo *Département des études et de la Prospective* (DEP) do *Ministère de la Culture et de la Communication*⁶. Também na Europa, Portugal vem investindo no tema através do Observatório das Atividades Culturais (OAC), vinculado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, que tem diversas publicações, dentre elas o livro *Públicos da Cultura*⁷.

No Brasil, entre os poucos estudos existentes, destacam-se dois trabalhos: o 1º *Diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte*, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura e Vox Mercado entre 1995 e 1996 e *O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo*, realizado por Isaura Botelho e Maurício Fiori através do Centro de Estudos da Metrópole (CEBRAP), cujos resultados foram publicados em um relatório da primeira etapa de investigação⁸.

No 1º *Diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte*, no qual foram feitas 720 entrevistas com a população dessa cidade, um traço que se destaca é a percepção corrente de “cultura”, entre os entrevistados, como o equivalente à informação e conhecimento e, conseqüentemente, a de “pessoa culta” como alguém

5
BOURDIEU, Pierre;
DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo, Editora Zouk, 2003.

6
No final de 2002 o DEP organizou um importante colóquio cujos resultados foram registrados em:
DONNAT, Olivier;
TOLILA, Paul. *Le(s) public(s) de la culture: politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003.

7
Públicos da cultura. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 2003.

8
BOTELHO; Isaura; FIORE, Maurício. *O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo*. Relatório da Primeira Etapa da Pesquisa. Centro de Estudos da Metrópole (CEBRAP). Abril de 2005. Disponível em: www.cebrap.org.br

que recebeu uma educação formal de qualidade, que lê muito, ouve música, freqüenta teatros e cinemas, viaja e domina línguas estrangeiras. Nessa perspectiva, a cultura aparece como mais uma forma de marcar as diferenças sociais. Os “cidadãos comuns” sentem-se inferiorizados e o ingresso no mundo da cultura, para eles, é marcado pela tensão, pelo receio de não possuir os atributos necessários para tanto. Além disso, prazer e cultura são entendidos como opostos: “estar preparado para a cultura implica um grande esforço, deixar de viver ou curtir a vida para acumular informações”⁹.

O diagnóstico aponta também que o fator financeiro não é o principal empecilho para o consumo cultural, pois mesmo aqueles que dispõem de recursos não o fazem apresentando como justificativa a falta de tempo; paralelamente evidencia-se também que quanto mais elevada a renda individual e o nível de instrução, mais freqüente é o hábito de consumo de bens culturais e, ainda, que os entrevistados que freqüentaram escolas privadas possuem hábitos de consumo mais freqüentes do que os oriundos de escolas públicas.

Os resultados da pesquisa *O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo*, feita a partir de uma sondagem com 2002 pessoas residentes na grande São Paulo, destacam uma enorme desigualdade de acesso à cultura tradicional e o peso de variáveis sociodemográficas como faixa etária, escolaridade, renda e localização domiciliar nas práticas culturais dos entrevistados. Pela relevância do estudo, retomamos aqui algumas de suas constatações. Em primeiro lugar, destaca-se a influência da localização domiciliar em relação às práticas culturais: quem mora em áreas com concentração de equipamentos culturais e melhor sistema de transporte, entre outras vantagens, tem quase três vezes mais chances de ser um praticante cultural, em relação a quem reside em outras regiões. Em segundo, está o predomínio das práticas domiciliares,

fenômeno considerado em escala internacional e conhecido como “cultura de apartamento” – entre as razões apontadas para a constituição deste cenário está a disseminação e o barateamento dos equipamentos eletrônicos. A terceira conclusão relevante é sobre o destaque do cinema entre as práticas não domésticas como a mais popularizada, dados indicam que cerca de 35% dos entrevistados freqüentaram as salas de exibição pelo menos uma vez no ano anterior a pesquisa e 19, 4% foram de uma a quatro vezes por mês.

A pesquisa que estamos desenvolvendo no Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA tem como objetivo, além de mapear e descrever os teatros de Salvador, traçar o perfil de seus freqüentadores¹⁰. As primeiras sondagens nesse sentido foram feitas junto aos públicos de três teatros da cidade: o Teatro Vila Velha, o Theatro XVIII e o Teatro SESI — Rio Vermelho, que foram selecionados considerando-se a sua programação, capacidade de público, localização, dentre outros aspectos atinentes a viabilidade da investigação.

Para o desenvolvimento da pesquisa de públicos nesses teatros foram realizadas entrevistas com seus gestores, identificados os meios utilizados pelos mesmos para conhecer e estabelecer contato com seus públicos (cadastros, pesquisas de opinião, malas-diretas, informativos, sites), assim como as ações por eles desenvolvidas com vista à formação, ampliação e fidelização de públicos (projetos, parcerias, promoções, convênios, etc). Em seguida foi analisada a programação e partiu-se para as entrevistas com os seus públicos, feitas a partir de um roteiro com 26 questões que consideravam, por um lado, aspectos objetivos (faixa etária, raça, profissão, localização domiciliar e freqüência a equipamentos culturais) e, por outro, aspectos indispensáveis, embora usualmente preteridos, para delinear-se o espectador empírico ou real, tais como motivações e impedimentos para uma maior freqüência, familia-

10
A pesquisa foi realizada pela equipe do projeto Equipamentos Culturais de Salvador: Públicos, Políticas e Mercados, que coordeno, com a participação dos estudantes matriculados na disciplina Oficina de Análise de Públicos e Mercados Culturais, ministrada na Faculdade de Comunicação da UFBA.

ridade com diferentes linguagens estéticas, opções de lazer, práticas domiciliares, dentre outras.

Foram realizadas um total de 1.013 entrevistas: 129 no Teatro SESI, que é um teatro de pauta com capacidade para 100 espectadores; 241 no Teatro XVIII, que prioriza produções próprias em sua programação e possui capacidade para 130 espectadores; e 643 no Teatro Vila Velha, que possui 350 lugares e tem como principal diferencial o fato de abrigar seis grupos residentes, não apenas de teatro mas também de dança e música.

A pesquisa constatou que, majoritariamente, os públicos desses teatros encontram-se em uma faixa etária que vai dos 18 aos 35 anos, possuem uma renda individual de até quatro salários mínimos e nível superior completo ou em andamento. Trata-se de um público jovem, de classe média e escolarizado. Grande parte dos entrevistados está ligada à área de educação, são professores ou estudantes. A principal motivação para atividades culturais é a programação e o maior impedimento declarado é a falta de tempo. Quem mais motiva o público entrevistado a sair para uma atividade cultural são os amigos e o boca-a-boca é a principal forma como ficam sabendo da programação, o que demonstra a importância da sociabilidade como fator de influência nas práticas culturais.

O cinema aparece como a principal opção cultural dos entrevistados também em nossa pesquisa – é o grande concorrente do teatro na preferência dos entrevistados. Vale registrar, nesse sentido, que a maioria dos entrevistados tem o hábito de assistir filmes em casa e que quase a totalidade tem DVD, ou seja, possui um índice elevado de consumo cultural doméstico. Embora possa parecer um paradoxo para algumas avaliações apocalípticas da concorrência entre literatura e linguagens audiovisuais em nossos dias, trata-se também de um público leitor, pois quase um terço dos entrevistados afirmaram ler um ou mais livros por mês.

Em relação à localização domiciliar, na sondagem realizada no Teatro Vila Velha e no Theatro XVIII – instalados na área mais central da cidade – foram citados como endereço bairros de praticamente todas as regiões administrativas da cidade, o que significa que as pessoas atravessam Salvador para assistir um espetáculo nesses teatros, boa parte de ônibus. Este não é o caso do Teatro SESI, situado numa zona ainda predominantemente residencial e de classe média, e cuja maioria do público reside no próprio bairro ou em bairros vizinhos e costuma ir ao teatro de carro. A conclusão mais relevante que a pesquisa oferece, no entanto, em relação ao Teatro SESI, é que ele não atinge o seu público prioritário: mesmo tratando-se de um espaço mantido pelo Serviço Social da Indústria, entidade cujas ações culturais são norteadas por políticas e diretrizes de responsabilidade social e focadas no aproveitamento adequado do tempo livre e sua relação com o desenvolvimento individual, apenas 7% entrevistados são industriários e 5% dependentes, mesmo tendo esse público acesso gratuito aos espetáculos através do “convite industriário”.

Embora o Teatro SESI não seja exclusivo da classe industrial, ele tem como público “implícito” ou ideal os trabalhadores da indústria e seus dependentes, um universo extenso e de difícil alcance, uma vez que inclui desde os que trabalham no “chão de fábrica” até os diretores. Uma pesquisa interna realizada em 2004, com alunos do programa de educação de adultos do Núcleo de Ensino do Trabalhador da Indústria, apontou que 93% dos entrevistados nunca entrou num teatro, embora todos tenham expressado interesse em conhecer esse equipamento. Os motivos para nunca terem ido ao teatro vão do desconhecimento à falta de recursos ou vergonha, o que reitera a introjeção da cultura como fator de diferenciação social.

No caso do Teatro Vila Velha, se analisados separadamente os perfis dos públicos dos seus grupos residentes e projetos,

percebe-se que, em alguns aspectos, os mesmos diferenciam-se consideravelmente entre si. O público do Viladança, grupo de dança do Teatro, por exemplo, possui um nível de escolaridade mais elevado em relação aos públicos dos demais grupos (90% tem nível superior concluído ou em andamento) e é o único cuja maioria dos entrevistados se identificou como de cor branca (44%). O público do Bando de Teatro Olodum, formado somente por atores negros, é o que apresenta maior percentual de espectadores autodeclarados pretos ou pardos (73%). Merece destaque, neste aspecto, as diferenças entre os entrevistados desse público que se declararam pretos e os que se declaram brancos, pois reforçam os indicadores das desigualdades sócio-raciais na cidade: enquanto 48% dos que se dizem brancos possuem curso superior concluído, somente 24% dos que se dizem pretos o têm; enquanto apenas 10% dos que se dizem brancos não chegaram à universidade, entre os que se dizem pretos esse percentual chega a 30%. Já o público do projeto Roda de Choro, que acontece nesse mesmo teatro, diferencia-se por ser o único formado majoritariamente por pessoas com mais de 50 anos, muitas delas são aposentadas e moram nas redondezas do Teatro Vila Velha. Além disso, diferente de todos os demais públicos pesquisados, que têm o cinema como principal atividade de lazer, os frequentadores do projeto Roda de Choro preferem escutar música no seu tempo livre. Trata-se de um público cativo deste projeto e não do Teatro.

A pluralidade de espectadores do Teatro Vila Velha é fruto não somente da diversidade de propostas de seus grupos residentes em termos de linguagens (teatro, dança e música), mas também das políticas por ele adotada em direção ao seu público “empírico” ou real. Exemplo disso é o fato de ter um grupo formado por atores negros em uma cidade predominantemente negra, mas na qual a negritude não se evidencia como política no âmbito teatral.

Não basta que parte do público empírico ou real identifique-se e se deixe levar por um enredo proposto, como acontece em espetáculos apresentados em teatros como o Vila Velha e o XVIII. É preciso que o público empírico ou real tenha maior acesso à cultura – e as artes do espetáculo em particular – e que a percepção corrente e inquestionável de cultura como mais uma forma de distinguir classes sociais dê lugar a uma percepção da cultura como forma de exercício ou experiência de cidadania.

Dos 186 milhões de brasileiros, 55 milhões têm relação, enquanto alunos ou professores, com a educação e nem mesmo esses usufruem da produção artística. A tiragem média de um romance no Brasil é de apenas 3.000 exemplares, a ocupação média dos teatros de 18% e a média de espectadores de filmes brasileiros foi de 180 mil em 2006¹¹.

Reverter tal quadro não é responsabilidade apenas dos artistas e produtores culturais, embora seu papel seja determinante, sobretudo se pensarmos no plano da estética da recepção. É primordialmente um dever do Estado formular políticas públicas para a cultura que estejam articuladas com cada um dos níveis da realidade social, “o dos coletivos e o dos indivíduos, e o das relações complexas entre eles”¹². Daí ser legítimo usar e pensar o plural “públicos”, obedecendo a uma lógica de heterogeneidade. Passa-se assim de uma perspectiva exclusivista para uma perspectiva de ecletismo das práticas culturais.

A noção de público deve ser pensada em termos de experiência cultural e conseqüentemente histórica, isto é, coloca-se e age por acumulação e sedimentação, configurando uma espécie de tradição na qual se articulam espaços e modalidades de consumo, gêneros, expectativas. Como escreve Maria Cristina Mata, “ser público no es una mera actividade; es una condición, un modo de existencia de los sujetos o, si se prefiere, un modo específico em el que se expresa su socialidad”¹³.

Em versões naturalizadas, o público é um conjunto de indi-

¹¹ ARAÚJO, Alcione. Esquizofrenia na educação e cultura. *Folha de São Paulo*. Tendências/Debates, p.3, 04/08/2006.

¹² COSTA, Firmino. Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura. In: *Públicos da cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2003. p.130.

¹³ MATA, Maria Cristina. Interrogaciones sobre el público. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; NAVARRO, Raul Fuentes (Orgs). *Comunicacion, campo y objeto de estudio*. México: ITESO, 2001. p.187.

¹⁴
Op.cit. p.191.

víduos em condições de receber, utilizar e consumir o que lhe propõem certos produtores. Mas a articulação com os produtos culturais é parte constitutiva da noção de público. Assim, é próprio do público ser um coletivo cambiante, determinado pelos modos que socialmente se legitimam e cristalizam as posições no campo da produção da cultura, modos que se transformam em função das tecnologias, dos dispositivos econômicos que regulam essa produção, das condições políticas que abrem ou fecham este campo, da aparição de movimentos sociais e culturais inovadores, entre outros¹⁴.

Autorias, autorias

*Heloísa Buarque de Hollanda**

A questão da autoria, valor central na arte do século xx parece que começa a apresentar certos sinais de desgaste. Vou mais além: os atuais debates na área da cultura sinalizam que a arte, a literatura e a cultura do século xxi serão definitivamente marcadas por novos temas que são as transformações nos paradigmas de autoria e propriedade intelectual e seus efeitos nas áreas da produção cultural.

*
Professora titular de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ).
Coordenadora da Biblioteca Virtual de Estudos Culturais (Prossiga/CNPq).

É importante sinalizar para que possamos avançar numa reflexão sobre autoria, algumas características contextuais desta noção. Estas anotações portanto girarão em torno de duas preocupações. A primeira delas é a revisão da história de quando e como o autor surgiu tal como é hoje na história cultural e a formalização da proteção jurídica sobre o valor artístico ou patrimonial de sua marca numa obra de arte. A segunda são as transformações que se anunciam, nesse campo desde as últimas décadas do século xx. Uma primeira observação nesse sentido, é a de que a figura do autor e a discussão de seus direitos patrimoniais não surgem no mesmo momento histórico. Surpreendentemente, a questão dos direitos antecede, em muito, o surgimento da noção de autoria nas letras e nas artes.

O que é importante ter em mente é o fato de que as noções de autor e autoria não são nem universais nem atemporais. Qualquer exame das culturas da antiguidade, mostra que os textos épicos, líricos ou dramáticos de então, eram simplesmente postos em circulação sem que se encontre qualquer menção à autoria. É ainda fato notório que, naqueles tempos, a garantia do valor ou da veracidade de um texto era sua antiguidade e não sua autoria. Nas artes, os escritores, pintores e escultores quando não eram escravos dos nobres e governantes eram considerados prestadores de serviços. Nos ofícios, qualquer tipo de invenção era automaticamente considerada parte do patrimônio do patrão do inventor. Nesse quadro, um escriba poderia até receber por seu trabalho ou um autor poderia ser premiado por sua obra, mas nunca eram reconhecidos como autores ou inventores. A explicação mais provável para isso é a de que, sendo a criação um dom de Deus, este, naturalmente, deveria ser compartilhado de graça.

Outras civilizações antigas como a Chinesa, Islâmica, Judaica e Cristã, revelam também uma ausência total de qualquer noção de propriedade em relação a idéias ou expressões artís-

tas. A transmissão oral, nestes casos, era mais valorizada do que sua transcrição, vista apenas como um mero instrumento para facilitar a memória. A própria palavra Korão, no Islã, significa “recitar”. A tradição judaico-cristã também não foge à regra em sua visão da transmissão do conhecimento. Moisés recebe as tábuas da lei de Jeová e as transmite graciosamente. Os exemplos são infinitos e só reforçam o fato de que na antiguidade, a autoria não era considerada uma variável suficientemente importante para ser registrada.

Do ponto de vista jurídico, farei um rápido panorama só para mostrar como o embate entre o direito privado e o interesse público esteve presente, de forma central e dominante, desde os primeiros momentos de definição das leis de copyright ou de seu outro pólo, o *droit d’auteur*.

Já vimos que a linguagem da doação de conhecimento permeou todo o período pré-moderno e que os autores procuravam patronagem em recompensa à distribuição de seu trabalho. Entretanto, é importante lembrar que a ausência da propriedade de idéias no mundo pré-moderno, não significou que as idéias circulassem livremente. Elas eram claramente controladas, e para a efetivação desse controle, a classe de administradores estabeleceu alianças com autoridades religiosas para regular a produção e circulação de idéias e de informação nos seus domínios. No mundo todo, o momento do nascente período moderno testemunhou a emergência de elaborados sistemas de censura prévia para as publicações e a criação de monopólios licenciados pelo Estado com o intuito de controlar o comércio de publicações e o uso da letra real de patentes e privilégios. Mas não convém esquecer que o privilégio era considerado um dom e, portanto, revogável a qualquer momento.

A coisa vai esquentar apenas no século XVIII, quando a leitura torna-se um hábito da classe média e o aumento de público promove a pirataria no comércio de impressos (como se vê a pi-

ratária não é bem uma invenção atual e nem nasce por conta da reprodução digital). O aumento da produção e a inflação nos preços dos livros levam os editores a driblar o pagamento de autores, enquanto cópias baratas impressas fora das fronteiras nacionais ou em pequenas cidades do interior começam a inundar o mercado europeu. Esses editores piratas se apresentavam como representantes autênticos do interesse público contra o monopólio pretendido pelas associações de escritores. Em meados do século XVIII, o mercado de livros estava totalmente desregulado. Os autores reclamavam seus direitos e os editores se justificavam em nome de leitores que reivindicavam livros baratos.

O que me parece ter sido importante nesse embate é que as bases e propósitos do conhecimento e das idéias tiveram que ser repensados. O resultado foi uma intensa secularização na teoria do conhecimento. Não havia mais lugar para a revelação divina. A personalidade individual havia suplantado Deus como a fonte divina do conhecimento. Na mesma trilha, o direito do Rei sobre os impressos começa a ser dissolvido e o direito natural de propriedade garantido pelo trabalho do autor é confirmado. Paralelamente, o filósofo Marquês de Condorcet defende uma posição que eu diria atualíssima: o de que a propriedade literária não vem de uma “ordem natural”, mas, ao contrário, é fundada na sociedade, é portanto intrinsecamente social, fruto de um processo coletivo de experiências. A propriedade literária não seria portanto um direito verdadeiro, mas um privilégio. Condorcet, assim, oferecia um modelo alternativo para a noção moderna de propriedade intelectual: sua utilidade social. Duas vertentes de interpretação legal estavam criadas. A que entende o interesse público como o maior objetivo da lei e a que defende o direito do autor como o maior objetivo da lei. Portanto, o tema central desse encontro, na realidade, vem de longa data.

A longevidade dessas duas vertentes não me chamam tanto a atenção assim. O que me atrai é saber como esse debate sumiu

por tanto tempo da arena política e cultural. Entretanto, sinaliza-se aqui apenas a formalização jurídica dos direitos de autor.

O primeiro passo nessa direção foi o chamado Estatuto de Anne na Inglaterra em 1710, concedido por decreto real, que reconheceu aos artistas e literatos o direito de serem remunerados sobre a renda de suas obras pelo período de 7 anos renováveis por mais 7 em vida. A isso se deu o nome de *copyright*. E os pagamentos dele originários chamaram-se *royalties*¹. Depois deste período, foi acordado que as obras se tornariam domínio público. Esse estatuto havia tirado o monopólio da mão dos editores e apresentado uma solução entre o direito natural do autores de um lado e o interesse público de outro. Como nenhum dos dois lados ficou satisfeito, inúmeros casos recorreram na justiça e conseguiu-se que os direitos do autor fossem perpétuos. Um desses casos conhecido como Donaldson x Beckett, de 1774, marcou época por ter revertido essa situação. Donaldson, livreiro escocês, que fazia reimpressões baratas dos clássicos, foi acusado de pirataria por Beckett, livreiro inglês, que declarava ter os direitos sobre a obra *The seasons*, cujo autor era James Thomson. Donaldson ganha a causa e a partir daí, a lei inglesa define-se como “direitos limitados de propriedade” e passa a ser regulada por legislação governamental.

Com a Revolução Francesa em 1789, novas mudanças surgem. A constituição francesa de 1791 cria o *droit d’auteur* diferente do *copyright* inglês, porque como era considerado uma extensão do autor, perduraria por toda a sua vida e mais um tempo adicional após sua morte, beneficiando seus herdeiros. Em 1773, esta proposta passou em nome dos direitos individuais e da propriedade proclamados pela Revolução. A expressão propriedade intelectual, segundo o dicionário Oxford, surge quase 100 anos mais tarde, em 1845.

No Brasil, desde a Constituição Republicana de 1891, encontramos a proteção tanto à propriedade industrial quanto

¹ GANDELMAN, Silvia. Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural Imaterial – uma visão jurídica In: *Doutrina Adcoas*, p. 339–343.

ao direito autoral. Mas nossa lei tem um aspecto curioso que raramente é mencionado. As patentes e registros na Lei de Propriedade Industrial têm caráter atributivo de direitos, enquanto o registro previsto na legislação autoral é facultativo e tem caráter meramente declaratório, ou seja, a nossa lei apresenta uma flexibilidade que abre uma gama razoável de opções. Silvia Gandelman, com quem me consultei sobre isso, garante que temos uma lógica de *creative commons* nunca usada mas real em nossa legislação. Esse é outro ponto interessante para ser conferido e examinado.

Nesse vôo meio irresponsável sobre uma história, na realidade, cheia de nuances, vou marcar mais um ponto que me chamou atenção. Momentos de acordos internacionais são coincidentemente os momentos que mais explicitam os violentos jogos de poder na arena das legislações sobre a propriedade intelectual. Cito aqui dois momentos apenas, sabendo que não são os únicos.

A Revolução Industrial criou um mercado internacional de livros e portanto novos ajustes na lei. Esses ajustes, ao longo da história mostram que a intensificação da internacionalização leva a uma significativa ênfase na propriedade intelectual em detrimento do interesse público. Por quê?

No século XIX, o jogo já estava claro: as nações que exportavam propriedade intelectual como França, Inglaterra e Alemanha, eram os países que defendiam acirradamente o controle dos autores sobre suas criações e invenções. Ao contrário, as nações em desenvolvimento, que eram as importadoras de idéias e invenções, como usa e Rússia, defendiam o interesse público e se recusavam a assinar tratados internacionais de *copyrights*.

O caso dos USA é exemplar. No século XIX, quando ainda era um país em desenvolvimento, defendia o interesse público. No século XX, quando se torna grande exportador de idéias e invenções, torna-se defensor ferrenho da propriedade intelectual.

As revoluções comunistas do século XIX e XX também denunciam um viés político claro na formulação do *copyright*. Na teoria marxista, a noção de produção intelectual foi associada à noção de valor do trabalho. Marx defendia que o trabalho era inerentemente social e não de natureza individual. O povo, na forma do povo do estado revolucionário, podia portanto reivindicar o direito de uso das criações e invenções individuais.

Na Revolução Cultural Chinesa, o *copyright* volta a ser considerado privilégio, não mais divino ou imperial, mas uma doação social. A história dos direitos autorais na Rússia e na China foi a história de um processo de transferência do monopólio das idéias e invenções dos regimes teocráticos ao estado comunista.

No final do século XX, surgem sérios conflitos sobre propriedade intelectual na arena internacional. A partir dos anos 70, os USA e a Europa ocidental tornaram-se progressivamente mais e mais agressivos no uso das sanções comerciais e nos acordos comerciais internacionais intensificando a coerção aos países em desenvolvimento na questão do respeito à questão a propriedade intelectual. O Consenso de Washington em 1980, acordo que regula as normas atuais das políticas financeiras na globalização, acirra ainda mais essas sanções e legislações. Na arena global, as patentes de medicamentos para aids, células tronco e práticas etnobotânicas ganharam urgência em suas definições. A apropriação dos saberes locais para lucro internacional torna-se comum, revelando o poder monopolista das nações exportadoras e colocando em risco o equilíbrio buscado entre o ganho individual e o bem público, que era o objetivo fundador das leis de propriedade intelectual nas democracias ocidentais. A luta torna-se violenta e desigual. No campo de experimentações sociais que começam a proliferar contra a globalização hegemônica, várias iniciativas surgem e conquistam parceiros, especialmente nos países em desenvolvimento. Entre elas, a questão crucial da flexibilização das leis de pro-

priedade intelectual como a proposta do *creative commons* e a guerrilha do *copyleft*. É claro que a produção cultural tende a se colocar neste quadro de disputa.

O levantamento destas manifestações ainda está muito precário no conjunto da pesquisa que pretendo realizar, mas como venho fazendo aqui desde o início dessa apresentação, vou mostrar alguns pequenos sinais sintomas de como a cultura anda falando sobre autoria. Dito isto, vou mostrar algumas experiências em novos formatos de criação nas formas colaborativas de escrita, composição ou criação hospedadas na Internet e dependentes de softwares ou tecnologias. Vou mencionar apenas 3 exemplos arbitrários, a título de ilustração.

No sentido que nos interessa aqui, temos basicamente duas frentes de atuação cultural na *web*. Uma mais agressiva e de conteúdo claramente contestatório e outra de proposição de formas coletivas experimentais de criação. No Brasil, um exemplo explícito do primeiro modelo é o grupo Sabotagem e o coletivo de artistas multimídia Media Sana.²

Na área da criação cultural aberta, a experiência mais notória e pioneira é inegavelmente o Re:Combo também de Recife. O Re:Combo³ é um coletivo formado por músicos, artistas plásticos, engenheiros de software, DJs, professores e pesquisadores que trabalham em projetos de arte digital de forma descentralizada e colaborativa. Assim como a criação colaborativa, seus produtos também podem ser reutilizados nos moldes mais rigorosos do *copyleft*.

Na área literária, de forma geral, temos também algumas experiências. No geral, o uso intensivo de *blogs* para a criação autoral ou coletiva já batizou a novíssima geração de autores como a geração oo. A este produto final, chamam de *Blooks*, um mix de blogs & books).

Outro tipo de experiência bem sucedida e bastante particular de literatura na rede é o Projeto Luther Blisset, criado em

2
<http://www.mediasana.org>.

3
Sua url é <http://www.recombo.art.br>

1994 para durar 5 anos. Luther Blisset, segundo o site é uma “reputação em aberto” ou um “pseudônimo multi-uso”, adotado informalmente por centenas de ativistas, *hackers* e ativistas sociais desde 1994. O Projeto é um network organizado compartilhado por quem queira usar a “identidade Luther Blisset”. O projeto tornou-se popularíssimo na Europa criando um herói folclórico, tipo um Robin Hood da informação, que espalha notícias falsas na mídia, organiza campanhas etc. Formalmente, terminaria conforme previsto, em 1999, com um ritual samurai de suicídio coletivo. Entretanto o nome Luther Blisset continua sendo usado na *web*. Em 2000, remanescentes do Projeto Luther Blisset mais um novo autor, formam o coletivo Wu Ming⁴ que se define como “uma banda de rock que não faz música, mas literatura”. Em Mandarim, Wu Ming significa anônimo, mas o grupo é bastante famoso por textos políticos críticos, pela militância contra a idéia de um criador superior aos homens comuns e pelos trotes aplicados à imprensa europeia. Todos os livros da “banda de autores” estão disponíveis na Internet para reprodução não comercial. O sucesso dos livros de Wu Ming em todo mundo põe abaixo um tabu da indústria cultural: o de que tornar gratuito o acesso a uma obra intelectual provoca queda de vendas.

No Brasil, a editora Conrad publicou três de seus títulos: *Q*, *O Caçador de Hereges* (um triller que conta a história de um sobrevivente de muitos nomes e o seu inimigo, *Q*, que disputam uma partida de xadrez onde vale todo tipo de jogada), *Guerrilha Psíquica* (que conta as idas e vindas da guerrilha tecnológica promovida pelo Projeto Luther Blisset) e *54* (cujos personagens são atores famosos (Cary Grant), líderes políticos, conspirações, KGB, misturando história e ficção e que se tornou rapidamente um dos livros mais comentados da Europa).

Eu poderia que nem Sherazzade prosseguir infinitamente com histórias de intervenções similares nas diversas áreas da

⁴ <http://www.wumingfoundation.com>

produção cultural. Mas sinto que já me excedi e fecho nossa conversa observando que se sintonizarmos, com uma escuta fina, o *zeitgeist* do momento vamos perceber que, para surpresa e alegria nossa, essa briga está bem mais avançada do que pensamos.

Cultura & Identidades: teorias do passado e perguntas para o presente

*Liv Sovik**

Há uma década, a periferia urbana, pobre e negra emergiu como espaço cultural e politicamente importante para a sociedade brasileira. Essa novidade é marcada pelo esforço em reinterpretar o Brasil que, hoje, se polariza em torno de dois grandes espetáculos na TV Globo: o documentário semi-amador, com alguns elementos de cinema-verdade, sobre a vida dura e violenta dos meninos do tráfico, *Falcão*, de MV Bill e Celso Athayde, transmitido no programa Fantástico de 19 de março de 2006; e *Central da Periferia*, de Regina Casé, uma série de programas que cruzam o formato auditório com entrevistas e defende a produtividade cultural dos pobres, cujo primeiro episódio foi ao ar em 9 de abril de 2006.

*
Professora Adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do Programa de Pós Graduação, Escola de Comunicação – UFRJ.

1
Videoclipe vencedor do Prêmio de Audiência da MTV em 1998; faixa do CD *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

2
VARELA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

A dicotomia que os dois representam retoma polarizações estabelecidas, por exemplo, entre o subúrbio carioca no filme *Cidade de Deus* (2002) e o Rio de Janeiro do documentário *Vinicius* (2005); o Carandiru do rap *Diário de um detento*¹, dos Racionais MCs, e de *Estação Carandiru*², do médico-autor Drauzio Varela; do funk proibidão que faz apologia do tráfico e o samba de raiz carioca. A questão de cultura e identidades que proponho examinar, então, se coloca assim: o que podemos aproveitar da herança do pensamento acumulado, em uma conjuntura em que as histórias contadas pela cultura de massa se bifurcam drasticamente, uma apontando para uma opressão abismal, outra para a celebração de um popular resistente e que alterna entre o trágico e o cômico, mas nunca deixa de fazer sentido? Como manter o compromisso com um olhar delicado que a academia nos possibilita e, ao mesmo tempo, trabalhar as questões materiais prementes, presentes nas imagens?

No Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, o tema “Cultura e Identidades” vem emoldurado por “Políticas da Diversidade Cultural” e “Cultura e Desenvolvimento”. A diversidade cultural é objeto de uma Declaração Universal da Unesco, de 2001, e de uma convenção internacional da Unesco, de 2005. É tema privilegiado pela gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, que procura estimular a produção cultural da periferia urbana. Substituiu uma política que fazia uma combinação paradoxal de *laissez-faire* com subvenções estatais e que realizava ocasionalmente homenagens a culturas entendidas como minoritárias no Brasil. O tema da diversidade é fruto da discussão de identidades culturais.

Com diferentes nomes, o tema “Cultura e Desenvolvimento” ocupa a cena da discussão internacional de políticas sócio-econômicas desde o fim da Segunda Guerra Mundial, o processo de independência das ex-colônias de países europeus e a instalação da concorrência entre as duas grandes potências

da Guerra Fria e o Movimento dos Não Alinhados. A questão cultural atraía atenção, em meio à discussão focada no aspecto sócio-econômico do desenvolvimento, porque a integração ao sistema capitalista dos países subdesenvolvidos presumia a transformação de sociedades rurais e tradicionais. O que interessava era abrir o caminho, via rádio, imprensa, cinema e eventualmente televisão, para o desenvolvimento econômico e a superação de valores arcaicos que o impediavam. Wilbur Schramm foi o proponente mais destacado dessa visão, exercendo uma grande influência através de seu livro *Mass Media and National Development*³ e em toda uma discussão da difusão de inovações, em que a cultura favorecia ou freava as forças do desenvolvimento.

Nos anos 70 essa posição funcionalista foi superada, no âmbito da Unesco e de agências de cooperação, com a adesão à “comunicação horizontal”, formulação de Luis Ramiro Beltrán. Dentro do espírito da época e com forte influência da pedagogia de Paulo Freire, a comunicação foi redefinida: ela só existiria quando os valores de acesso, diálogo e participação existissem, junto com a busca do direito a se comunicar em condições de relativa liberdade e igualdade⁴. O ponto alto desse intervalo relativamente breve de aposta dos órgãos internacionais na democracia de base foi a proposta de comunicação horizontal Sul-Sul de produção de notícias, a Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação, apresentada no *Relatório McBride*⁵. A NOMIC defendia o estabelecimento de fluxos alternativos aos que concentravam a informação em Nova York, Londres e as poucas outras capitais da notícia. Foi derrotada pela pressão do governo dos Estados Unidos contra a direção da Unesco, mas sua concepção talvez tenha sido falha também.

Marcada pelo problema político das ditaduras militares da época, combinava o funcionalismo, de acordo com o qual o acesso à informação é determinante de processos de desen-

3
SCHRAMM, Wilbur.
Mass Media and National Development.
Califórnia: Stanford
University Press; Paris:
Unesco, 1964.

4
BELTRÁN, Luis Ramiro.
Adeus a Aristóteles:
comunicação
horizontal.
Comunicação e sociedade. São Paulo,
n.6, 1981, p.535.

5
Unesco. *Un solo mundo, voces múltiples*. Paris:
Unesco, 1980. (http://
www.unesco.org)

volvimento, com uma valorização de processos democráticos, sem teorizar hierarquias e instituições sociais. Esse pensamento fazia parte de seu tempo: nos anos 60 e 70 a razão instrumental ainda tomava a forma de metáforas militares e de avanços em frentes, como a Aliança Para o Progresso e o Corpo da Paz; ou aquelas que partiam para a catálise, como o foquismo revolucionário de Che Guevara e o ativismo proletário da UNE dos Centros Populares de Cultura. Era generalizada a idéia das forças contidas que podiam ser deslanchadas. Diante do fracasso das políticas de catálise e frentes de progresso, consolidou-se, nos anos 80, um pensamento pós-utópico. O romantismo acerca do povo sujeito da transformação social cedeu lugar a um reconhecimento dos “novos movimentos sociais” fragmentários: ecológicos, de mulheres, de minorias étnicas, raciais, sexuais.

6
HUYSSSEN, Andreas.
Mapeando o pós-
moderno. In: Heloisa
Buarque de Hollanda
(Org.). *Pós-modernismo
e política*. Rio de
Janeiro: Rocco, 1991.

A derrota da razão instrumental na discussão da comunicação e da cultura, seja ela funcionalista, desenvolvimentista, revolucionária ou democratizante, cedeu lugar, no âmbito acadêmico, ao debate em torno da tecnologia da comunicação em tempo real e da pós-modernidade. É esta que nos interessa aqui, pois é nesse debate que a identidade se destaca. Em um texto chave da época, Andréas Huyssen afirma que a resistência pós-moderna ao poder toma a forma de movimentos que fundem o político e o estético⁶. Mas talvez nenhum texto tenha sido mais importante do que *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson⁷. Angela McRobbie, falando da importância do texto para estudiosos e também para jornalistas, comenta sua contribuição a uma nova percepção da cultura:

7
JAMESON, Fredric.
*Pós-modernismo:
a lógica cultural do
capitalismo tardio*.
São Paulo: Ática, 1996.

Para Jameson, a cultura domina hoje em dois sentidos: não só se expandiu em termos de volume; mais importante, cumpre um papel mais crítico na economia, enquanto um “modo de produção” inteiramente novo⁸. (tradução nossa).

A esfera da cultura, do simbólico, se expande, na visão de Jameson, de tal forma que não há mais nada fora dela. Com essa expansão perde-se a referência a um padrão temporal, de passado-presente-futuro, espacial, de um centro irradiador de poder, e estética, diante do que o pastiche – que ele chamou de “estátua de olhos cegos” – assume o lugar antes ocupado pela paródia, com sua ridicularização de padrões sociais consagrados. Abordando a questão do novo estatuto da cultura a partir da história do pensamento, Gerhart Schröder afirma

La cultura se há convertido, en la discusión actual, en un medium necesario para la totalidad del pensar y actuar humanos. Esto significa que las oposiciones naturaleza-cultura (Rousseau), cultura-civilização (O. Spengler), cultura-técnica, mediante las cuales fue definido el concepto de cultura, quedan absorbidas por un concepto abarcador de cultura como medium⁹.

O pensamento atual presume uma visão da cultura em que não há “lado de fora”, em que a produção cultural não é instrumento com uma finalidade certa (modernização, libertação, desenvolvimento), embora afete e seja afetada por condições econômicas, políticas, sociais. É nesse contexto que a identidade cultural assume destaque na discussão contemporânea: como nome de forças simbólicas, concebidas como articuladas a forças sociais, políticas, econômicas.

Várias críticas foram feitas a essa nova perspectiva político-cultural. Desistir da instrumentalização da cultura parecia apontar para a administração conservadora de diferenças, uma convivência pluralista e inócua entre diversos setores sociais. Se dizia que o novo pensamento decolava do chão do real, pois as identidades culturais seriam tão superestruturais quanto superfluas. Essa crítica talvez soe ultrapassada. Mas o economicismo ainda existe e continua ignorando a cultura em sua dimensão mais complexa.

8

MCROBBIE, Angela. *The Uses of Cultural Studies*. London: Sage, 2005, p.155.

9

BOLZ, Norbert. Más allá de las grandes teorías: el *happy end* de la historia. In: Gerhard Schröder e Helga Breuninger (Orgs.). *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p.8–9. (2001)

Um bom exemplo é o cantor de rock Bono Vox, da banda U2, que produz manchetes sobre o endividamento externo africano e vê na resistência de governantes ou na indiferença de populações dos países ricos o obstáculo ao crescimento, que deslançaria com o cancelamento da dívida externa africana. O cancelamento defendido seria unilateral, pois é questão de dinheiro. Bono não enfrenta muita oposição: parece que em matéria do subdesenvolvimento africano a opinião pública internacional presente na imprensa acha que o que não mata, engorda. No entanto há quem discorde. O escritor Paul Theroux publicou no *New York Times* dezembro passado, uma crítica à eficácia do discurso Bono:

10
Paul Theroux. *The Rock Star's Burden*. *New York Times*,
15 Dec. 2005.

Provavelmente haja algo mais irritante do que ser acossado sobre o desenvolvimento da África por uma rica estrela de rock irlandês em um chapéu de caubói, mas no momento não consigo pensar em uma outra coisa.

Se Malawi tem nível de instrução menor, é mais afetado pela doença e serviços de baixa qualidade e é mais pobre do que quando vivi lá no início dos 60, não é por falta de ajuda externa ou dinheiro de cooperação. Malawi foi beneficiário de milhares de professores, médicos e enfermeiros estrangeiros e grandes quantias de ajuda externa e, mesmo assim, decaiu de um país promissor para um estado fracassado [...].

Os simplificadores dos problemas da África ficavam pedindo cancelamento da dívida e mais ajuda externa. Fui mal recebido quando dei uma palestra na Fundação Bill e Melinda Gates em que apontei para o sucesso de políticas responsáveis em Botswana, em contraste com a roubalheira de seus vizinhos. Os financiadores facilitam o estelionato ao fazer vista grossa à má governança, eleições fraudadas e os motivos mais profundos pelos quais esses países estão fracassando¹⁰. (tradução nossa).

Theroux argumenta em termos de políticas públicas e lembra que o subdesenvolvimento não é um estado de falta, mas de complexas relações entre populações e poderes, relações

em que as identidades são importantes. Argumentos como o de Bono significam o retorno do reprimido, constituem um novo convite à ação econômica exercida de cima para baixo e a renovação da fé no efeito positivo do crescimento do bolo ou do *trickle-down effect* do aumento do acúmulo de capital. Ao mesmo tempo, a proposta de Bono traz uma novidade no discurso economicista: o enorme destaque “pop” desse argumento acerca do subdesenvolvimento torna mais evidente sua dimensão publicitária. Todos, o projeto de modernização desenvolvimentista, o funcionalismo, o economicismo e o discurso publicitário, afirmam que a transformação de corações e mentes tem efeito material.

E tem. Não há dúvida de que a formulação de imagem e auto-imagem, a visibilidade de uma identidade, tem efeitos. A exposição na Feira de São Joaquim realizada em 2006, em Salvador, de fotografias feitas nela e em uma feira parecida em Angola, “Lá e cá”, de Sergio Guerra¹¹, aumentou a auto-estima dos feirantes da São Joaquim, que se mobilizaram em seguida para melhorar o acesso à escola para seus filhos e a infra-estrutura da feira. Por outro lado, a pesquisa do impacto do financiamento de pequenos projetos na Região do Sisal, no interior da Bahia, feita pela Coordenadoria Ecumênica de Serviço (CESE) em 2004¹², mostrou que o intenso apoio a atividades de mobilização e campanhas, com mais de um terço dos recursos alocados, levou à organização de cooperativas e associações que desenvolveram a região economicamente. Em trinta anos, essa região do semi-árido, pobre e sujeita ao coronelismo, se tornou exportadora de produtos manufaturados de sisal. Mas existe uma diferença, aqui, do projeto de Bono. Não é a transformação da consciência das elites e o dinheiro, mas o dinheiro e o ímpeto da organização popular que traz o desenvolvimento econômico.

Quero agora lembrar por que fiz esse longo desvio pelos pre-

¹¹ Algumas fotos estão disponíveis em <http://www.maianga.com.br/livros/laeca-intro.htm>.

¹² PADRÃO, Luciano Nunes; PINHEIRO, Maria Lúcia Bellicanta. *Estudo sobre o impacto do Programa de Pequenos Projetos da CESE na Região do Sisal no Estado da Bahia*. Salvador: CESE, setembro 2004. Disponível em: <http://www.cese.org.br>.

cursores do pensamento sobre a cultura e o desenvolvimento e, depois, por um dos atuais porta-vozes do economicismo. É porque muitas vezes parece, mesmo, que é só reiterar o que faltava dizer: *black is beautiful*, homossexualidade também é amor, as mulheres também são capazes, para se chegar a um final feliz no jogo de discursos identitários. Transformar corações e mentes seria suficiente. Em outras palavras, se observarmos com cuidado as representações da desgraça produzida pelo tráfico, em *Falcão* ou *Cidade de Deus*, chegaremos a uma nova compreensão da sociedade, uma compreensão eficaz. A reiteração da surpresa ou do choque ao assistir imagens do que é mais do que conhecido é a tradução dessa visão. “Só agora estou sabendo”, dizem alguns comentaristas e parte do público. Significa que o choque possa ser catártico ou profilático e o mundo “da paz”, imaginário, tenha uma sobrevida na memória, é um ponto de partida para onde ainda é possível recuar, na imaginação. Da mesma forma, a crítica feita a MV Bill ou a Fernando Meirelles, (curiosamente, menos a Drauzio Varela) ou ainda a Regina Casé por ter interesses comerciais em fazer cinema ou televisão aposta que, sem esses interesses, as imagens seriam mais verdadeiras, mais eficazes. Alternativamente, se diz que os produtos são imperfeitos, mas é melhor que existam do que não existam. Em todos os casos, o mundo das imagens, do discurso, é entendido como algo que, em si, faz diferença e pode deslanchar mudanças. Daí suspendemos o juízo estético: os críticos culturais podem não consumir o rap e ainda gostar dele porque os novos discursos, ou pelo menos seu destaque recente, são algo que faz bem à sociedade. E, como evidências de transformações de corações e mentes, fazem bem, sim.

Em alguns casos, projetos culturais representam uma alternativa de sobrevivência para um punhado dos jovens criativos e capazes que vivem na periferia. Certamente, eles aumentam sua auto-estima e o senso comum dita que o saldo é positivo:

embora não resolva o problema da desigualdade, “não faz mal e talvez faça bem”, da mesma forma que as imagens televisivas da periferia fazem bem, ou pelo menos não fazem mal. Mas o que nós, que pensamos sobre cultura dentro da academia, em que o senso comum é só mais um dado, podemos dizer das transmutações identitárias em evidência na mídia? Como podemos entendê-las não só como o reconhecimento de um processo social injusto, mas como novos pontos de partida para uma compreensão materialista da cultura, herdeira no melhor sentido das ânsias por um desenvolvimento social justo? Temos, como estudiosos da cultura e do poder, de cultura e identidades, algo a dizer a partir da discussão teórica dos anos 80 e 90? Temos algo a dizer sem partir para um discurso publicitário, na qual a divulgação e o desenvolvimento do setor cultural são começo, meio e fim?

Quero sugerir aqui algumas idéias e perguntas que podem nos ajudar a pensar fora do padrão *Falcão* ou *Central da Periferia*, *Cidade de Deus* ou *Vinícius*, o Carandiru de “Diário de um detento” e dos Racionais MCS ou o de Dráuzio Varela, superando a torcida por um lado ou outro que vem antes da leitura, e em que a leitura acaba sendo um fim em si mesmo. São algumas perguntas, a partir de alguns autores ligados aos Estudos Culturais, cujas respostas complexas podem contribuir para uma reflexão mais consistente sobre a transformação simbólica e social em curso.

Stuart Hall

Estamos diante de uma alteração no discurso hegemônico: qual é a unidade complexa dos valores que giram em torno da emergência, à luz da grande mídia e particularmente da Rede Globo, da periferia urbana? A partir de Stuart Hall e seu recurso constante a Bakhtin, surge a pergunta: quais são as palavras-chave

que estão sendo disputadas, por aqueles que falam a partir dos interesses da população da periferia e do controle sobre ela?

13
MCROBBIE, Angela. *The Uses of Cultural Studies*. London: Sage, 2005, p.68.

Judith Butler

Esta autora, Angela McRobbie informa, está preocupada com as normas de gênero que são reforçadas nas práticas cotidianas e “cria problemas para o feminismo, questionando a existência de seus fundamentos e interrogando suas diversas afirmações”¹³. O que é ser uma verdadeira menina, um verdadeiro rapaz na sociedade contemporânea? Pouco se comenta das identidades de gênero representadas na cultura da periferia do rap e do funk. Como o surgimento desses novos “outros” na identidade nacional reforça – ou expõe à crítica – as normas de desempenho de papéis de gênero e, já que elas vão juntas, as normas do lugar designado a homens e mulheres negros? Se fizéssemos essas perguntas, talvez tivéssemos que explicitar os critérios de avaliação, voltar o olhar para a sociedade dominante, fazer novas perguntas sobre as normas de gênero operantes nos espaços mais familiares, e não só entre esses “outros”.

Silviano Santiago

O que podemos pensar da recente afirmação por Silviano Santiago de que “Um escritor desprovido de uma interpretação do Brasil pessoal e original nunca chegou (nunca chegará) a produzir uma grande obra literária¹⁴.” Não vamos discutir se a atual produção televisiva e cinematográfica é ou não uma grande obra. Se os produtos em pauta têm valor cultural no sentido de induzir um juízo mais sofisticado e animar a vida e se um criador cultural tem que ter uma interpretação do Brasil, qual é a interpretação do Brasil presente nesses produtos e como podemos dialogar com ela, comentá-la, aprimorá-la? Isso leva a

14
SANTIAGO, Silvano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *Revista Alceu*. v.5, n.10, jan–jun 2005, p.7.

questões estéticas em suas dimensões políticas, questões pós-modernas, diria Huyssen, que talvez a partir do ambiente televisivo levem a respostas novas.

As respostas podem vir de fora da academia: o Canal Futura procura, com dificuldade, transformar o processo de produção industrial da televisão e conciliá-lo com processos de construção cooperativa, de acordo com sua gerente geral Lúcia Araújo, em maio de 2005 em evento sobre a “Estética da Periferia Urbana” na UFRJ. Essa “marcenaria estética”, ela disse, vale a pena “porque a beleza é inseparável do ser humano”. Imersos como estamos na nossa experiência do horror e admiração diante do sofrimento alheio, talvez seja mesmo interessante voltar o olhar para a beleza do popular. Se assim correremos o risco do populismo, do contrário correremos o da certeza da barbárie alheia.

É necessário ter uma visão materialista da cultura e das identidades, uma visão em que a herança ética dos esforços pela igualdade social é lembrada e não nos esquecemos das reflexões sutis e precisas feitas no debate sobre o pós-moderno, sobre identidades e a nova articulação entre o social e o simbólico, entre cultura e política. Se não, a teoria e a crítica sobre a produção cultural da periferia urbana produzida na academia corre o risco de adotar estratégias de representação que Mary Louise Pratt chama de “anticonquista”. Elas têm um horizonte europeu de discurso – aquele cujos olhos imperiais passivamente vêem e possuem, horizonte reconhecível nas atitudes de Bono. Por essa via, “os agentes burgueses europeus procuram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que asseguram a hegemonia européia”¹⁵. Para evitar esse destino, vamos deixar de lado o Fla-Flu de *Falcão X Central da Periferia* e assumir ao mesmo tempo a ambição de transformação, de algumas visões utópicas e românticas dos anos 60 e 70, e a herança da reflexão pós-moderna, dos anos 80 e 90, para ir pensando de forma delicada, pensando duas vezes, pensando bem.

15
PRATT, Mary Louise.
Os olhos do império:
relatos de viagem e
transculturização.
Bauru: Edusc, 1999,
p.32-33.



Arte afro-descendente: um olhar em desafio

*Maria Cândida Ferreira de Almeida**

Escrever sobre arte de afro-descendentes é uma provocação, primeiro, porque significa ter que lidar com uma representação estritamente “afro” que, nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho, implica em manipular “a imagem de uma imutável e inapreensível autenticidade que reenvia os africanos para o passado perdido de uma pureza étnica e cultural...”¹ Nesta perspectiva a arte africana fica encapsulada na cultura tribal que se apresenta de forma anacrônica, atemporal, como uma essência que orienta toda uma história que é milenar e é também contemporânea.

*
Pesquisadora da Universidade Federal da Bahia/Bolsa Fapesb DTR1. Pesquisadora associada do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA (CULT).

¹
Ver: MUNANGA (2004), SALUM (2004) OU CALAÇA (2006).

Eneida Leal Cunha (2006) tratando de fotografias que constroem um olhar mais presente sobre a África, afirma:

2
CUNHA, Eneida Leal. *A África que não vemos*. In: Anais do II ENECULT (ed. digital). Salvador: UFBA/Facom/Cult, 2006.

constituído ao longo do último século pelo fascínio que o continente exerce sobre uma infinidade de fotógrafos, movidos por demandas várias, que vão do trabalho etnográfico à sedução turística, o estoque de visões da África se caracteriza pelo registro da sua radical diferença, como entidade geográfica e coletividade racial marcadas pela sujeição².

Falar de “arte africana”, segundo Ruy Duarte, significa lidar com:

3
CARVALHO, Ruy Duarte de. *Aguarelas*. In: Réplica e rebeldia: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2006, p.25.

bem intencionados projectos para salvar os africanos que vêm a África como uma reserva de artistas prontos a venderem-se para conseguir pagar o preço de sua presença no mundo da arte internacional e a subscrever, para receber apoio, a ideologia imposta pela máquina etno-estética europeia, gaguejava o artista... e que a única identidade a que a cultura de mercado lhe queria dar acesso era à de excluído extra-europeu e achava que os artista africanos podiam muito bem aspirar a uma definição menos estreita da sua arte³.

4
VIEIRA, Ana Luísa. *Os traços do curador*. In: Plural. São Paulo: Carta Capital, 21 de março de 2007, ano XIII n. 436, p. 72.

Sobre esta questão Emanuel Araújo, em matéria na revista Carta Capital, pacientemente explica: “A gente pensa numa estética africana ou afro-brasileira de uma maneira sempre enviesada, talvez preconceituosa”; e acrescenta: “É preciso lembrar que há uma estética negra tão poderosa quanto a estética branca”⁴. O que significa esta “estética negra”?

5
SALUM, Marta H. L. *Cem anos de arte afro-brasileira*. In: AGUILAR, Nelson (Org). Mostra do Descobrimento: Arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 112–121.

As possibilidades estéticas dadas às artes excêntricas pelo discurso crítico terminam por exigir delas um compromisso político com a situação sócio-econômica de sua geografia ou a uma expressão sociológica em sua experimentação plástica, como resume Marta Salum, curadora da parte relativa à arte afro-brasileira da exposição “Mostra do Redescobrimento”⁵:

vemos que a “arte afro-brasileira” é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil.

Ao nos propormos este tema, estamos participando do embate dessas representações e devemos considerar também o cenário atual que as envolve. Liv Sovik, em conferência proferida em 2006 durante o II ENECULT, sugere uma aproximação a Stuart Hall para pensarmos questões como esta: “Estamos diante de uma alteração no discurso hegemônico: qual é a unidade complexa dos valores que giram em torno da emergência (...) da periferia urbana?” Gostaria de alterar alguns termos da colocação para introduzir meu tema: a arte visual de afro-descendentes. A pergunta deve então ser reconfigurada: qual é a unidade complexa dos valores que são acionados pela presença, em espaços institucionais do sistema de arte, da obra criada por afro-descendentes? Serão apenas estas colocadas por Salum, ou os artistas afro-descendentes podem recorrer a outros haveres e mesmo assim se identificarem como tal?

A retomada de questões colocadas pelos estudos europeus de arte, mesmo que seja para dizer que eles não servem para estudar a arte africana – tradicional ou não – e a arte da diáspora, ainda é comum; são reflexões calcadas nos estudos estéticos e críticos de matriz platônica, aristotélica e kantiana, principalmente, tomados como paradigma para construir e desconstruir uma história da arte não-ocidental. Contudo, avizinham-se outras posições críticas. Stuart Hall, ao perguntar-se “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” (2003) descreve uma conjuntura de deslocamentos que está propiciando um espaço global para a presença do negro no sistema de arte. Este movimento é consequência da ruptura com o lugar-padrão do “sujeito universal”

dos modelos europeus de alta cultura, paralelo ao surgimento do império norte-americano como produtor de um outro modelo de distribuição de artes visuais, e por fim, da “descolonização do Terceiro Mundo”, favorecida, entre outros fatores, pela “descolonização das mentes dos povos da diáspora negra”. (HALL, 2003, p. 335-344)

No espaço erudito das artes contemporâneas, além de criação de um mercado em proporções até então inimaginadas, este deslocamento pode ser mensurado pelo impacto da arte moderna norte-americana, que provocou a irrupção do abstracionismo radical de Pollock, expressão que impôs, por primeira vez, uma corrente estética à velha Europa. Esse abalo foi resumido por Giulio Carlo Argan ao descrever o “o debate artístico” ou “a crise da arte como componente do sistema cultural *europeu*”⁶ como causada pelo “reconhecimento da hegemonia cultural americana e a inserção da operação estética na teoria e técnica da informação e cultura de massa” (1993, p. 534).

Deslocado o eixo discursivo do universalismo, o próximo passo histórico foi a expansão da reflexão pós-moderna e suas contribuições para a formulação estética por meio dos Estudos Culturais, por exemplo, quando a partir do feminismo, atribuiu ao corpo o lugar de articulação do político, revelando as implicações das relações de poder, deslocados do espaço público para o estudo do âmbito do privado. Esse movimento, conjugado com a institucionalização das “questões críticas de raça, a política racial e a resistência ao racismo, questões críticas da política cultural” (HALL, 2003, p.208), permite-nos pensar de outra perspectiva a arte afro-descendente, agora sim, conjugando corpo e identidade étnico-racial como valor estético. Na apresentação à exposição “Réplica e Rebeldia: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique”, invocando as instituições que referendam seu “poder de nomear”, António Pinto Ribeiro aponta os Estudos Culturais como “aparelho teórico

6

Apesar do livro chamar-se “Arte moderna”, estas colocações ao longo do texto demonstram o interesse do crítico em descrever apenas a arte na Europa. (grifo nosso)

subjacente à investigação que dará origem a esta Exposição”⁷, principalmente porque esta forma de investigação admite a subjetividade implícita à biografia do autor/curador e que, ainda segundo o curador não exclui nem “racionalidade” nem “disciplina metódica”.

O impacto das reivindicações dos movimentos políticos de recorte étnico que, denunciando a desigualdade social produzida sobre uma diferença étnico-racial, redundou em um profundo questionamento dos estados nacionais fundados na anulação desta diferença em busca de uma hegemonia ideal. Por conseguinte, o sistema de arte, mais especificamente os museus e exposições institucionais, tem que ser reformulado em seu papel de preservação da memória e criação de uma imaginária homogeneidade. No entanto, nas artes visuais, isso não ocorre no Brasil na proporção que já alcançou nos estudos literários, na música e na comunicação, apesar de eventos sazonais como os Festivais de Arte Negra (FAN I e II) acontecidos em Belo Horizonte, algumas poucas exposições de arte criadas por afro-descendentes e a fundação em São Paulo, do Museu Afro Brasil, não houve uma grande produção que impactasse o sistema de artes, questionando sua participação na permanente desigualdade social causada pelas relações étnico-raciais assimétricas.

A efervescência desta discussão no âmbito dos estudos da música, da literatura e da comunicação não atingiu ainda o sistema de artes. A própria criação do Museu Afro Brasil é uma mostra de que existem ações nesse sentido, mas a reflexão ainda está nos seus primórdios. Serão os estudos sobre artes visuais e as próprias produções plásticas os últimos redutos do eurocentrismo como valor?

A presença de artistas afro-descendentes na Bienal de São Paulo, o espaço mais importante das artes visuais no Brasil, é sintomaticamente pequena e não se destaca pela questão diferencial que coloca. Heitor dos Prazeres, sempre mais conhe-

7
RIBEIRO, António Pinto. *Exposição como representação*. In: *Réplica e Rebelião: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*. Catálogo. Lisboa: Instituto Camões – Portugal, 2006.

cido como sambista, mesmo tendo sido premiado pela I Bienal Internacional de São Paulo, permanece pouco lembrado como pintor afro-descendente, ressurgindo no cenário crítico em publicações como *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro* (2005) em uma automática aproximação do afro-descendente com a concepção de “povo”, designação que oculta a adjetivação mais recorrente de “popular”, e sua arte é então aproximada ao folclórico ou ao *naïf*.

O sistema de artes visuais, cujo consumo é prioritariamente organizado pelo Estado, uma vez que o mercado é pequeno, muito menor que o da música ou o do futebol (arte também dicionarizada por Lélia Frota), exclui os artistas afro-descendentes que estão à margem por seu pertencimento a uma classe social de menor poder econômico e, portanto, com menor expressão política.

De posse destas questões abordaremos primeiro a obra de Mestre Didi, o “sacerdote-artista”, membro destacado do culto dos ancestrais, com trânsito acadêmico e também conhecido por sua obra literária, através da qual recupera a narrativa oral mantida na memória afro-descendente no Brasil. Com a obra de Mestre Didi, nos colocamos frente ao primeiro ponto aqui destacado, a partir de Hall – a arte excêntrica como ruptura do valor europeu lido como universal –, podemos começar afirmando que as esculturas didianas participam e rompem com a história da arte ocidental; participam porque foram canonizadas no espaço da Bienal Internacional de São Paulo, lugar de reconhecido prestígio. No catálogo da 23ª Bienal, a referência a Mestre Didi aparece, na pretensa neutralidade da ordem alfabética, entre Louise Bourgeois e Picasso. As esculturas também compõem o repertório artístico ocidental porque recorrem a alguns dos recursos paradigmáticos para a linguagem estética europeia, facilitando sua assimilação internacional. Por outro lado, a obra de Mestre Didi rompe com esta linhagem que lhe

serve de entorno, porque sua construção formal não é tributária da tradição da arte ocidental, tomada como um fluxo de diferentes formas que se reproduzem e se transformam ao longo da construção cultural do Ocidente, que iria, em uma perspectiva modelar, desde o antigo Egito até a Bienal de Veneza⁸.

Posto ao lado de Picasso e outros “monstros” da arte ocidental, as formas de Mestre Didi estão em diálogo com essa produção, mas compõem uma dissonância. O diálogo funciona como meio de validação da continuidade do próprio Picasso, que se renovou, enquanto artista, através da apropriação da arte de tradição não-ocidental, como as famosas máscaras africanas; com uma sala especial, as esculturas didianas atuam, no espaço canônico das bienais, no papel de difusão das correntes modernistas do século XX.

O próprio conceito de bienal é um fruto das articulações modernas da virada do século XIX; criada em Veneza em 1895, o paradigma de bienal se confunde com esta cidade e tem na curadoria e na concepção de “representação nacional” seus fundamentos. Na escola acadêmica francesa, as artes pictóricas tomadas como uma parte de uma produção simbólica ligada a valores nacionais foram divididas em oito gêneros – paisagem, costumes, natureza-morta, retrato, alegoria, pintura histórica, emblema e religiosidade – hierarquicamente organizados. Segundo o curador Felipe Chaimovich, que estudou esse sistema estrutural e abordou a problemática do nacional como uma construção política, questionando qualquer tipo de essencialismo, “estes oito gêneros são frutos de uma aplicação do método cartesiano no pensamento sobre a arte, a partir do século XVII, quando Luis XIV fundou a academia de arte francesa”.

Apesar de curadores como Chaimovich perseguirem esses gêneros na organização de suas exposições, essa divisão não prevalece no nível da superfície, perdendo força no mundo globalizado em favor de uma proposta na organização de bie-

8
Gombrich em *A História da Arte* (1972) lembra que os artistas ocidentais não estão isentos da influência da estética egípcia via gregos, como estão fora desta tradição os artistas da América pré-colombiana, portanto, sob este paradigma de linhagem estética, a arte produzida no Egito, no tempo dos faraós, participa da arte ocidental como precursora, como referência originária.

9
<http://www.bienalmercosul.com.br/site/index.jsp?s=cura>

10
HERNANDEZ, Carmen.
Más Allá de la
exotización y la
sociologización del arte
latinoamericano. In:
MATO, Daniel (Org.)
*Estudios y otras
prácticas intelectuales
Latinoamericanas en
Cultura y Poder.*
Colección Grupos de
Trabajo de CLACSO.
Buenos Aires: CLACSO,
2002, 169.

nais mais temáticas ou metafóricas, como preferem alguns. Por exemplo, a 6ª edição da Bienal do Mercosul abolirá a “tradicional seleção por países”, “em que curadores das nações participantes apontam os artistas que irão representá-las”, apresentando um modelo que, segundo os organizadores seria “mais livre” e “acima das geografias políticas”. A proposta de Gabriel Pérez-Barreiro, primeiro estrangeiro a assumir a curadoria geral da Bienal do Mercosul, divulgada no site do evento⁹, baseia-se não em um “tema”, mas na “metáfora” da “terceira margem do rio”, retirada de João Guimarães Rosa. Ao pretender indicar a possibilidade da cultura criar “um terceiro espaço”, fora das oposições binárias, a concepção de “Terceira Margem” termina por recolocar as geografias regionais e globais como referência. Este modelo de proposta coloca visíveis os questionamentos de gênero e etnia que têm impactado as discussões políticas e intelectuais contemporâneas. O viés de uma especificidade imposta pela autoria que se apresenta como uma perspectiva feminina ou étnico-racial, por exemplo, não encontrou lugar no circuito artístico mais amplo, mas somente em exposições de menor monta ou promovidas em um cenário de mobilização política. Embora, o sistema mude sua configuração:

atomizando em núcleos diversificados segundo tendências ou forças que criam cortes como arte de mulheres, arte gay, arte étnica ou política, entre outros, sempre sob impulso de privilegiar um olhar dominante que adjetiva as experiências para diferenciar o “universal” do “local.”¹⁰

Configurado segundo este pensamento pós-moderno, o Museu Afro Brasil propõe sua divisão do acervo nos seguintes termos: África; Trabalho e Escravidão; O Sagrado e o Profano; Religiosidade Afro-brasileira; História e Memória; e Arte. No museu, uma caixa retangular que contém em seu interior as curvas de arquitetura de Niemeyer, o visitante passeia em um vai-e-vem

entre estes paradigmas, ora aproximando-se ora observando à distância imagens que compõem a existência dos afro-descendentes no Brasil. Boa parte do acervo corresponde à expectativa de africanidade como a descreveu acima Eneida Leal Cunha. Os termos escolhidos por Emanuel Araújo refletem desde a perspectiva da África “reconhecível” imposta pela vertente que constituiu a identidade afro-brasileira sobre a matriz religiosa até o distanciamento maior propiciado pela experiência diaspórica e por fim a informação contemporânea do fazer artístico. Por isso, escolhi repisar as sugestões de Araújo para enfrentar tal desafio de escrever sobre arte negra brasileira: a Religiosidade Afro-brasileira e História — Memória, buscando focar a Arte.

Mestre Didi: a poética da ambivalência

Para introduzir o primeiro viés, voltamos à outra Bienal, a 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em que o objetivo era apresentar a “desmaterialização da obra de arte”, buscando “o nada, o vazio”, e apresentou “mestres” – que “mais do que reduzir o supérfluo, mantêm o espaço aberto, escancarado” – foram escolhidos por apresentarem, ante o impossível de lidar com arte sem obra, sem matéria, obras nas quais “a cifra do imaterial estava presente de maneira única e diversa” (AGUILAR, 1996, 25). Nessa Bienal, expôs Mestre Didi, que, em outra taxionomia que não a da ordem alfabética, foi colocado ao lado de Wilfredo Lam, Rubem Valetim e Arnulfo Rainer unidos no “diálogo com o divino”, segundo o curador Nelson Aguilar. Em uma publicação de história da arte, este mesmo grupo de artistas aparece como participantes de uma arte afro-descendente, envolvida com a identidade étnica, segundo Dawn Ades¹¹. Percebemos, de modo reiterado, que uma sobredeterminação religiosa imposta à arte de afro-descendentes encontra nos estudiosos do tema sua explicação e sua perpetuidade.

¹¹ ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

12

In: *Réplica e Rebelião*,
2006, p. 56.

13

A religião, herética para
a arte moderna. In:
Fundação Bienal de São
Paulo. XXIV *Bienal de
São Paulo Núcleo
histórico*: Antropofagia
e Histórias de
Canibalismo. v.1 São
Paulo: A Fundação,
1998, p. 523.

14

SODRÉ, Jaime. A
*influência da religião
afro-brasileira na obra
escultórica do Mestre
Didi*. Salvador: Edufba,
2006.

Mestre Didi, pseudônimo de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, nasceu em Salvador em 1917 e foi “iniciado aos 8 anos de idade no culto dos ancestrais Egun, no Ilê Olukotun, Tuntun. Construiu toda sua história de vida e criou suas obras esculturais ligando os mundo Ayê e Orum.”¹²

Mais conhecido como divulgador de contos tradicionais de matriz africana, a obra plástica de Mestre Didi continua conhecida apenas por “iniciados” do sistema de artes e foi excluído dos “círculos mais importantes”, segundo Jean-Hubert Martin, “não só porque o conteúdo religioso dificilmente poderia ser compreendido pelos estrangeiros, mas, sobretudo em virtude deste mesmo conteúdo”, e explicando esta exclusão: “Se ele tivesse dito que elas eram fruto de alguma fantasia pessoal e escapavam de qualquer fenômeno social ou religioso, sem dúvida seu reconhecimento pelo meio artístico teria chegado mais cedo”.¹³ Nas notas biográficas da exposição “Réplica e Rebelião”, a atuação sacerdotal do artista não é citada, o que reflete a tentativa do curador de separar arte e religiosidade. Mas na maioria dos textos mestre Didi é apresentado como sendo alapini ou sacerdote do Culto dos Ancestrais e esta é a vertente principal de análise Jaime Sodré em seu livro *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*¹⁴, publicado em 2006.

Exposta em uma Bienal, deslocada de sua inserção cultural, a obra de Mestre Didi pode ser lida em sua plasticidade e em abstração do real, como querem os defensores de uma arte pela arte. No espaço da instituição estética, a obra perde sua vocação orgânica e capta outra recepção, pois o reconhecimento do referente - a simbologia da religião do Axé - requer uma iniciação que é dificultada pelo próprio lugar de marginalidade frente à cultura hegemônica e pela tradição do segredo da religião dos afro-descendentes, que impedem uma recepção mais extensa da obra. Sem os conhecimentos iniciáticos, a re-

cepção da obra de Mestre Didi se restringe ao campo da forma, “da arte pela arte”.¹⁵

George Nelson Preston¹⁶ alerta para que a poderia levar a obra de Mestre Didi ser classificada anacronicamente como “folclórica”, por sua contigüidade com a religião e por seu uso de “matérias primas despreziosas” próximas àquelas usadas pelo artesanato. Destacando os materiais usados na confecção de sua obra conquistamos uma porta de entrada para seu universo mitológico. Maria Celeste Wanner (1998) lembra que os artistas e movimentos buscaram neles “uma maneira própria para expressar seu conteúdo psicológico, ritualístico, mágico, emocional, histórico e político.” Para abordar a obra de Mestre Didi é, portanto, pertinente refazer o projeto de Wanner que propõe uma reflexão sobre o material usado no registro visual, ligado à “interpretação individual” do artista e também, que esta ponderação seja embasada “no contexto cultural” no qual ele está inscrito. Outro aspecto metodológico diz respeito à compreensão da arte baseada no “conhecimento do material” e no “desejo de comunicação visual”, pois o conceito só existe na materialidade do objeto. Ao focar a matéria, devemos buscar sua “arqueologia”, pois cada elemento destes está vinculado às tradições culturais e à hierarquia dos materiais, apesar de sua homogeneização nas culturas ocidentais, os materiais são vinculados aos costumes, representações, técnicas de manuseio e divisão social do trabalho.

Cada material chega até nós impregnado de histórias e de um sistema sógnico que ilustram partes da vida de cada artista, parte de sua personalidade, cultura e identidade, parte de si. Variando do natural ao sintético, os materiais também revelam o mundo em que esses artistas viveram, e neles estão presentes o rural, o urbano, o “primitivo”, o industrial, o tecnológico, a paz e a guerra, além da relação existente entre as forças naturais e sobrenaturais.¹⁷

¹⁵ O desconhecimento da histórica biográfica de Louise Bourgeois, apresentada pela crítica como uma artista cuja obra aborda conflitos familiares, em especial com o pai, também nos impõe uma leitura estética; a salvaguarda dos textos do catálogo, que franqueiam a introdução necessária para sair da superfície da obra, não é acessível antes da exposição, o movimento é adquirir o livro, ao final da visita, e ele torna-se veículo de uma releitura, neste segundo momento, esta leitura é mediada por uma interpretação elaborada pelo curador e pelos organizadores da mostra. Outra estratégia utilizada pelos curadores com o apoio da mídia é a veiculação de informação crítica nos diferentes meios de comunicação, o que facilita o “reconhecimento” do receptor da obra quando visita a exposição ou vê os catálogos.

¹⁶ PRESTON, George Nelson. Tradição e contemporaneidade na obra escultórica de Mestre Didi. In: SANTOS, Juana E. *Ancestralidade africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos*. Salvador: Secneb, 1997

17

WANNER, Maria Celeste de Almeida. A questão do simbólico na linguagem dos materiais. In: *Cultura Visual*. Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Salvador: Universidade Federal da Bahia. v. 1, n. 1. Janeiro/Julho de 1998, p.60.

18

Apud: WANNER, 1998, p. 60

Os materiais utilizados por Mestre Didi, como a palha, as conchas, os búzios, o tecido, o couro e, sobretudo, como destaca Wanner, as fibras, foram considerados por muito tempo “não-artísticos” e são frequentemente associados pejorativamente ao artesanato. Esta questão não passou despercebida aos movimentos estéticos da segunda metade do século XX, como a *Fiber Art*, que produziram uma obra “híbrida” umas vez que estas produções estavam pautadas pelos “valores e critérios das artes plásticas”, como também, buscavam referências no artesanato “em suas raízes históricas”.

As fibras, segundo Wanner, estão profundamente associadas à constituição simbólica das culturas, e essa dimensão propicia a abordagem antropológica da obra, pois a significação foi construída na relação material com o mundo. Como matéria da montagem de objetos de culto, também com lugar de importância e referencialidade estão os “pelos /peles /conchas /areia /madeira /metais /chifres e dentes de animais /marfim /pedras/óleos e gorduras /pigmentos /mel /sangue /aromas e muitos outros”. O uso destes materiais e a ressignificação de sua simbologia, levou ao artista e antropólogo Joseph Kosuth a comparar “a posição do artista com a do antropólogo, chamando a atenção para o diálogo aberto, vivo e constante que o artista mantém, não apenas com a arte, mas também com seu grupo social, transformando a atividade artística em influência cultural: o artista como transmissor de sua sociedade.”¹⁸

Mestre Didi condensa estes papéis, ressignifica os materiais e a própria função dos objetos que cria e é ao mesmo tempo um sustentáculo da cultura afro-brasileira em sua transversalidade religiosa. Partindo do elemento fundador do desenho, a linha, Mestre Didi expande o objeto que se desmaterializa como referencial transcendente e na ampliação dos espaços que domina. Mesmo quando dobrada em círculo, a linha-fibra não fecha, ela acrescenta, nesse movimento expandido, a cobra

e o pássaro, antagônicos na natureza, mas harmonizados em uma constelação sígnica que exclui o observador leigo, enquanto simbologia, mas o subjuga enquanto forma icônica e promove uma tensão com o linear que indicia volumetrias impalpáveis. As formas que Mestre Didi compõe circunscrevem o imaterial e tornam presença nas finuras fibráteis, que são, simultaneamente, ligamentos, músculos, nervos, um humano ausente, corporificado naquilo que permite seu movimento.

Como obra religiosa não decifrável, os cetros de Mestre Didi mantêm o segredo – fundamento de sua religião – e, ainda assim, são arte religiosa, porque deste modo são insistentemente apresentados pelos curadores, pelo discurso crítico que o envolve, e pelo lugar proeminente que essa produção ocupa no imaginário sobre arte africana.



Opá Osanyin Gbegà
1995, Magnífica Cetro
da vegetação com
serpentes.
0,91 x 0,43 x 0,12 cm

Rosana Paulino: as suturas da memória

Seguindo a taxonomia com a qual Emanuel Araújo organizou o Museu Afro Brasil, abordarei o tópico da Memória pensado visualmente a partir da obra de Rosana Paulino, cuja criação está calcada em uma representação memorial e em uma perspectiva de gênero. Inserida no sistema da arte brasileira, a artista plástica paulistana já tem uma carreira com participação em espaços importantes dos circuitos contemporâneos. Rosana Paulino nasceu em 1967; na década de 90 frequentou o curso livre de gravura no ateliê do Museu Lasar Segall, graduou-se em gravura pela Universidade de São Paulo e fez também estágio no *London Print Workshop*; neste processo de institucionalização, apresentou na Galeria Adriana Penteadado duas mostras: *A New Face in Hell* e *Rosana Paulino: álbum de desenho*. Em 2000, participou da *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*, na Fundação Bienal de São Paulo. Possui obras nos acervos do MAM-SP, da Pinacoteca Municipal/

Centro Cultural São Paulo e da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, de São José dos Campos.

Quanto a sua feitura, a obra de Rosana corresponde plenamente à descrição do atual cenário das artes no Brasil, feito por Tadeu Chiarelli: “Em vez de enrolar, vincar, torcer, cortar, esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional das últimas décadas”¹⁹. Costurando a imagem do passado como patuás ou breves, na obra “Parede da Memória” (1994), Rosana monta uma espécie de árvore genealógica através da qual mostra sua família afro-descendente, homens e mulheres adultos, combinados com crianças juntas, sozinhas... A memória é um jogo de combinatórias reguladas, as imagens fotográficas, impressas sobre um tecido e costuradas como um escapulário, estão organizadas em fileiras, em uma “parede”. Imóvel, o jogo de escolha e montagem das efígies perde sua vitalidade e adquire o caráter solene de rememoração e de relicário. Paulino comenta o processo:

19

Apud: FARIAS, Aguinaldo (Org). *Icleia Cattani: pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 61.

20

PAULINO, Rosana. *Revue Noire. Brésil-Brazil Afro-brasileiro. Art contemporain africain*. Nov, 1996, p.50.

Fazer uma pequena retrospectiva das mulheres da família através de antigos retratos é tarefa difícil e gratificante ao mesmo tempo. Difícil porque fortes emoções estão envolvidas no processo criativo, principalmente quando o objeto de tal processo é o relacionamento familiar, visto sob a ótica feminina. Gratificante, porque é entrar em um mundo que, se não é desconhecido, esconde pequenos segredos dentro de suas poses, seus rostos sorridentes, sempre passíveis de uma nova leitura conforme o ângulo em que os olhamos. Este trabalho é o primeiro passo no mergulho profundo na intimidade dormente de meu universo feminino, universo negro que se faz sentir em pequenos pedaços de papel, de panos, fitas... Lembranças, enfim.²⁰

Rosana Paulino vai costurando a imagem do passado e o resultado é a preservação da própria imagem como resíduos que a

artista quer resguardados de um todo desaparecido. Normalmente, organizamos os vestígios em porta-retratos, em álbuns, esquecidos na gaveta, enquanto Paulino os coloca em movimento, em interação com um observador que não aciona automaticamente os segredos e emoções aos quais ela alude. Ao mesmo tempo em que são jogo de memória e relíquias as peças que Rosana sacraliza são restos imateriais que apontam para um caminho que desvela a ela própria: mulher e afro-descendente. Sobre sua obra, sua linha costura, Rosana infere uma verdade que narra a ela e aos seus:

Traçar uma ponte entre passado e presente através do trabalho, pensar a inserção de um grupo social historicamente marginalizado, uma ponte entre mundos e pessoas diferentes. Unir. Construir um elo entre os excluídos e marginalizados.²¹

Mas esta não é uma história que ordena fatos, é uma história de denúncia, é uma memória, na qual a suavidade da reminiscência é aturdida pela sutileza da sobreposição de elementos que tomados em si indiciam status social, ofícios, costumes; ao serem acumulados narram biografias não contadas, ignoradas pelos construtores de hegemonias. Um passado de consternações, fruto de uma opressão sistematizada, poderá ser purgado pela memória plástica?

Em outra série “Bastidores” (1997), Rosana imprime em tecidos expostos em bastidores – caixilhos que prendem o pano para bordar – imagens antigas de mulheres negras com bocas e os olhos cerzidos. Os bastidores expandem uma representação de um feminino que não vê, não fala, mas que ouve, diferentemente da representação chinesa dos três macacos que propõe um ser autista. Cerzir é coser sem deixar sinal da costura, o excesso de pontos reconstrói o tecido tornando – o resistente outra vez. Como profissão, o cerzir está destinado às mulheres

21
Citado por GÍAVINA-BIANCHI, Daniella. A força de Rosana. Disponível em <http://revistatpm.uol.com.br/37/editoras/bianchi.htm>

– as cerzideiras – mais uma das atividades daquelas que são, na maioria das casas afro-brasileiras, chefes de família.

Muitos críticos destacam a influência da mãe, de profissão bordadeira, na obra de Rosana Paulino, que aparece ressignificada na série “Tecelãs”, desenvolvida entre 1997 e 2005. Dela destacamos a obra “Operária” (2005) na qual uma figura de terracota, com quatro seios e sem braço que emite de protuberâncias do seu corpo linhas de poliéster, algodão e papel japonês. A série das tecelãs retoma tanto a dádiosa natureza – princípio e a totalidade das coisas nas quais se produzem as mudanças e mutações –, conforme é descrita por Cesare Ripa em sua *Iconologia* (1593), quanto o mito de Aracne, condenada a retirar moradia, sustento e proteção de seu próprio corpo, de seu ventre.

Não é outro o papel das mulheres na sociedade brasileira. Os dados do IBGE sobre a condição de trabalho feminino analisado através da Pesquisa Mensal de Emprego, divulgados em 2006, demonstram que apenas 44,3% dos trabalhadores são mulheres; mas, quando são trabalhadoras – 55,7% da população feminina –, elas são a “principal responsável no domicílio” (29,3%). Nas regiões de maior presença afro-descendente esta porcentagem é ainda maior, como em Salvador, onde 80,1% das mulheres “principais responsáveis pelo domicílio” se declararam “pretas/ pardas”, em Recife, 62,0% ou em Belo Horizonte, 55,8%.²²

Atualizando mitos, Rosana representa em sua escultura a “condenação” das mulheres afro-descendentes a serem supermulheres, cujos corpos tornados máquina pela expropriação capitalista e re-naturalizado como mutação da natureza, seus olhos vítreos e azuis buscam assustados uma esperança fruto das mutações propiciadas pelos casulos, que não são de seda, brandura e luxo, mas de algodão e poliéster, simplicidade e modernidade. Esta é a história que Rosana Paulino conta, uma história mítica, repleta de uma simbologia de transformação, na qual a mulher é princípio e finalidade.



Operária – 38 x 18 x 13
cm – 2005
terracota, linha de
poliéster algodão e
papel japonês.

A materialidade da Vênus de Milus, eleita como perfeição e eternizada em mármore, é desmanchada nas tecelãs que também sem braços e ainda “imperfeitas” estão em movimento de mutação, de recriação de si mesmas, de construção de seu ser e de sua história.

Toda história é sempre
sua invenção.

Qualquer memória é sempre
uma invasão do vazio.

O desafio de pensar uma história da arte afro-brasileira se impõe como o processo de definição de como queremos inventar esta história da qual há apenas fragmentos. Manteremos os paradigmas que foram instituídos para o lugar do afro-descendente nas culturas hegemônicas ocidentalizadas, tais como religião, música, esporte, cultura popular, escravidão? Não, confio que buscaremos novos modelos de construção histórica que impedirão o domínio do vazio.

E os subúrbios da noite tecem-se no
intervalo dos becos
nas relíquias e ruínas do futuro
nos edifícios da desmemórias
que produzem sombras
sob as luminárias.
Solstício.

Leda Martins



Número 1 com casulos,
2003, terracota,
algodão, linha de
poliéster e pigmento
vermelho
Número 1 – 13 x 13,5 x 7
cm • casulos –
dimensões variáveis



Cultura & Identidade

*Ruben George Oliven**

Até há pouco tempo as identidades sociais eram normalmente associadas a grupos que ocupavam um espaço – um país, uma cidade ou um bairro – e nele projetavam valores, memórias e tradições. A preocupação em demarcar fronteiras era fundamental nesse processo. O que vinha de fora era geralmente visto como impuro e, portanto, perigoso. Em tudo isto estava presente a idéia que uma cultura sempre pode ser delimitada e que ela é definida pelas suas fronteiras. Ou seja, tradicionalmente, definir uma cultura seria um exercício de afirmar quais eram seus limites e o que caberia e não caberia nela.

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

1
O galetto, um prato muito difundido no estado do Rio Grande do Sul, consiste de carne de galinha jovem, polenta (feita de farinha de milho) e uma verdura chamada de *radicci*. O prato, em geral vem acompanhado de massas e saladas.

2
Ver FRY, Peter. Feijoada e *Soul Food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: *Para Inglês Ver. Identidade e Política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Para uma revisão desse artigo, feita pelo próprio autor vinte e cinco anos depois de sua publicação, ver FRY, Peter. Feijoada e *soul food* 25 anos depois. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter & GOLDENBERG, Mirian (orgs). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

Para tanto, era fundamental delimitar o território em que habitavam os portadores desta cultura, estabelecer sua língua, seus símbolos, seus costumes, etc.

Mas as pessoas viajam. E com elas viajam suas roupas, suas línguas, seus costumes e suas idéias. Estas – as idéias –, muitas vezes viajam sozinhas através de livros, filmes, programas de televisão e, agora, da Internet. Ao chegarem a outros solos as pessoas se adaptam. Conservam sua cultura, mas entram em contato com novos costumes e valores. A influência é recíproca. O viajante – ou o imigrante – acaba apreendendo a língua do novo país e aceitando parte de seus hábitos, ao mesmo tempo que influencia as pessoas com quem se relaciona.

A culinária é uma área em que isto se verifica com muita nitidez. Existem pratos que foram transplantados de um país para outro e acabaram sendo socializados através de restaurantes que foram abertos pelos imigrantes como forma de sobreviver. A pizza é uma comida tão difundida que deixou de simbolizar a Itália. Mas as massas continuam sendo fortemente associadas à italianidade. Já o galetto¹, apesar de ter sido criado pelos colonos italianos que migraram para o Brasil, onde foram proibidos de abater passarinhos, não existe na Itália, sendo um prato característico do estado do Rio Grande do Sul. Há outros pratos que têm uma trajetória mais complexa. A feijoada é frequentemente apontada como sendo o prato típico do Brasil. Mas antes de se tornar um prato nacional, ela era a comida dos escravos que utilizavam as partes menos nobres do porco desprezadas pelos seus senhores². No Brasil é muito forte a tendência de se apropriar de manifestações culturais originalmente restritas a um grupo social determinado, reelaborá-las e transformá-las em símbolos de identidade nacional. Esta aquisição de um novo significado cultural aconteceu não somente com a feijoada, mas também com o samba, a malandragem, o futebol e o carnaval – as três primeiras manifestações se originaram nas

classes populares, as últimas duas nas classes altas³.

Não é só a comida que viaja. As idéias também o fazem. O Espiritismo kardecista, criado por Alan Kardec, surgiu na segunda metade do século passado na França, onde esteve mais restrito às classes populares. Naquele País, ele teve um crescimento forte em seu começo, declinando no final do século passado e começo deste. No Brasil, ao contrário, o Espiritismo não declinou e desde o seu começo esteve fortemente ligado às classes médias, inclusive aos médicos, e acabou sendo muito mais influente e difundido aqui que na França. Recentemente, brasileiros que se estabeleceram naquele País criaram centros espíritas, num exemplo em que o filho pródigo ao lar retorna.

Foi também na França que surgiu o Positivismo. Mas ele foi muito mais importante no Brasil. Exerceu grande influência entre nossos intelectuais, políticos e militares na segunda metade do século passado e primeiro metade deste. Foi uma das forças ligadas à Proclamação da República e deixou sua marca em nossa bandeira. No Rio Grande do Sul, o Estado mais meridional do Brasil, o Positivismo foi a ideologia oficial do Partido Republicano Rio-Grandense que dominou o Estado desde o começo da República até a Revolução de 1930. O grupo que tomou o poder era formado por jovens com instrução universitária obtida no centro do País e tinha um projeto modernizador e autoritário baseado numa leitura do Positivismo traduzido na idéia de uma ditadura esclarecida como a melhor estratégia de organizar a sociedade. Comte era favorável a existência de “pequenas pátrias” com população não superior a três milhões de habitantes – o Rio Grande do Sul, por ocasião da proclamação da República, tinha aproximadamente um milhão de habitantes –, o que era interpretado pelos positivistas brasileiros através da defesa de um federalismo radical com muito poder para as províncias, uma vez que naquele momento elas não teriam como se independentizar. A concepção de um governo forte e a

3- Ver OLIVEN, Ruben George. As Metamorfoses da Cultura Brasileira. In: *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

idéia de um federalismo radical estavam diretamente ligadas ao pensamento de Comte. Coerente com a idéia do positivismo de que o progresso só pode ser obtido mantendo-se a ordem, Júlio de Castilhos, o fundador e ideólogo do Partido Republicano Rio-Grandense, tinha como lema “conservar melhorando”.

A arquitetura que os republicanos criaram no Rio Grande do Sul é chamada de positivista e está presente em vários lugares da capital do estado, Porto Alegre, como a Biblioteca Pública, a antiga agência de Correios e Telégrafos, a sede do atual Museu de Artes do Rio Grande do Sul, a Escola Militar e em outros prédios imponentes. Isto sem falar no Templo Positivista que ainda pode ser visitado. Tão grande era a admiração dos brasileiros por Auguste Comte, que atrás de sua lápide no cemitério do Père-Lachaise em Paris consta que seu túmulo foi mandado construir por brasileiros. A presença de admiradores brasileiros também está presente na restauração da casa em que Comte viveu em Paris e naquela em que viveu Clotilde de Vaux, mulher que teve uma grande influência emocional e espiritual em sua vida, inspirando-o a criar a Religião da Humanidade. Esta última casa foi transformada na Capela da Humanidade, sendo mantida pela Sociedade Positivista Brasileira.

Não se pode falar no estado do Rio Grande do Sul, sem citar os Centros de Tradições Gaúchas (CTG's)⁴. Quando se mencionam as coisas gaúchas pensa-se sempre num passado que teria existido na região pastoril da Campanha no sudoeste do Rio Grande do Sul e na figura real ou idealizada do gaúcho. Ocorre que esta tradição se espalhou para todo o estado, cujos habitantes são agora designados pelo termo gaúcho. Os imigrantes alemães e italianos que foram para regiões onde não se praticava a pecuária extensiva também aderiram ao churrasco e ao mate. Adotar os costumes gaúchos significou para os colonos alemães e italianos, em primeiro lugar, uma forma de afirmar que pertenciam ao Rio Grande do Sul e ao Brasil. Em segundo

4
Ver OLIVEN, Ruben. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

lugar, significou uma forma de modificar sua imagem. Ao passo que o termo colono tinha e ainda tem uma conotação pejorativa, o termo gaúcho designava um tipo socialmente superior. Para isto contribuiu não somente o fato de os fazendeiros formarem a camada social mais poderosa do Estado, mas também de o símbolo principal do gaúcho ser o cavalo. Na Europa, esse animal era apanágio e marca de distinção da aristocracia rural. Uma das primeiras providências dos colonos ao chegarem ao Brasil era adquirir essa montaria, tão logo tivessem condições de fazê-lo. A identificação do colono com o gaúcho significava, portanto, uma forma simbólica de ascensão social.

A adoção da tradição originária da região da Campanha por habitantes de outras áreas do Rio Grande do Sul significou um primeiro processo de desterritorialização⁵ da cultura gaúcha, que saiu de sua origem e adquiriu novos significados em novos contextos. Hoje há CTG's em todas as regiões do Rio Grande do Sul. Como se sabe, os gaúchos, em geral os descendentes dos colonos que não conseguem terras no Rio Grande do Sul, têm migrado para outros Estados em busca de terras. Isto ocorreu com Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso, Rondônia, etc. E onde há gaúchos há CTG's. Hoje há quase tantos CTG's fora quanto dentro do Rio Grande do Sul. A manutenção da cultura gaúcha por parte dos rio-grandenses que migraram para outros Estados representa um novo processo de desterritorialização que é importante porque a cultura gaúcha continua com seus descendentes que muitas vezes nunca estiveram no Rio Grande do Sul.

Um terceiro processo de desterritorialização está se passando com os gaúchos que estão emigrando para o exterior. Isto ocorre não somente com os que vão cultivar terras em países vizinhos como o Paraguai e a Bolívia, mas também com os que vão para países do Primeiro Mundo. Estima-se que atualmente haja aproximadamente um milhão de brasileiros vivendo nos

⁵ Sobre o conceito de desterritorialização, ver DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. New York, Viking Press, 1977 e CANCLINI; Néstor García. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.

Estados Unidos, Europa e Japão. E onde há gaúchos há CTG's. Assim, em 1992 foi criado um CTG em Los Angeles e um outro em Osaka, Japão. Este último tem o sugestivo nome de CTG Sol Nascente numa prova de que as culturas viajam com seus portadores e se aclimatam em outros solos.

Sabemos que os escravos trouxeram suas religiões da África para o Brasil. Assim, o Candomblé, o Xangô, a Macumba e o Batuque sempre foram maneiras de manter viva a memória coletiva africana. Mas como havia repressão aos cultos, as divindades africanas freqüentemente tinham de ser escondidas atrás de santos católicos. Já a Umbanda, que surge a partir da década de vinte com uma liderança de classe média, é uma religião que faz uma síntese do pensamento social brasileiro, combinando elementos africanos, kardecistas e católicos. Esses elementos que vêm todos de fora, são juntados formando uma nova religião, a rigor a única criada no Brasil. É interessante que as religiões afro-brasileiras se transformaram hoje em religiões multi-étnicas professadas freqüentemente por brancos criados como católicos. É também impressionante a penetração da Umbanda e do Batuque no Uruguai e na Argentina, países que em geral se vêem como europeus e com pouca influência africana⁶. Igualmente, cabe ressaltar que a Igreja Universal do Reino de Deus tem filiais em quase quarenta países. Hoje, o Brasil não só importa, mas também exporta!

Atualmente, cada vez mais os fenômenos culturais viajam. O rock surge nos Estados Unidos na década de cinquenta, mas acaba sendo adotado nos mais diferentes países e culturas. De certo modo, ele se tornou um gênero musical internacional, mas produzido localmente. Quando a música brasileira Rita Lee começou a compor seus rocks, muitos críticos musicais disseram que eles não faziam parte da música popular brasileira. Mas hoje temos um rock que é feito no Brasil, por compositores brasileiros falando freqüentemente do Brasil de uma forma po-

6. Ver ORO, Ari. A Desterritorialização das Religiões Afro-Brasileiras. *Horizontes Antropológicas*, n. 3, 1995.

litizada e crítica. Para tornar as coisas mais complexas, a banda brasileira Sepultura compõe músicas em inglês que fazem sucesso nos Estados Unidos e na Europa. Este grupo lançou disco chamado *Roots*. Para buscar suas raízes eles se embrenharam numa aldeia xavante localizada no estado do Mato Grosso. Em apenas quinze dias, *Roots* estava entre os discos mais vendidos na Europa, superando Michael Jackson e Madonna na Inglaterra, e vendendo mais de quinhentas mil cópias nos meses de fevereiro e março. Quem importa o quê?

Os jeans surgiram na Califórnia em meados do século passado como uma roupa para garimpeiros em busca de ouro, e acabaram virando uma vestimenta utilizada em todo o mundo principalmente por jovens que não exercem atividades manuais. Eles fazem parte de um estilo que é mundializado. Fenômenos mais recentes incluiriam os *fast foods*, a MTV e seu estilo videoclip, os grandes festivais de rock, etc. Os exemplos se multiplicam num mundo em que a cultura está cada vez mais mundializada⁷. As manifestações culturais que antes eram vistas como claramente delimitadas, agora seguem em parte a lógica da globalização e não respeitam mais as antigas fronteiras nacionais ou regionais.

Durante a fase populista de nossa história, o que vinha de fora era freqüentemente visto como impuro e, portanto, perigoso. Assim, a Coca-Cola e o Cinema de Hollywood eram muitas vezes satanizados como exemplos do imperialismo cultural norte-americano, ao passo que o samba e o Cinema Novo eram vistos como exemplos do que havia de mais autenticamente nacional. Hoje a situação se tornou mais complexa: o logotipo da Coca-Cola está na camiseta de nossos principais times de futebol e Sting, roqueiro inglês, patrocinado por essa companhia de refrigerantes diz defender os índios do Brasil. A *Grande Arte*, filme feito por um brasileiro, apesar de rodado no Brasil, é falado em inglês. *O Quatrilho*, ao contrário da tradição

7
Ver ORTIZ, Renato.
*Mundialização e
Cultura*. São Paulo:
Brasiliense, 1994.

do Cinema Novo não escolheu a figura do nordestino, mas a do colono italiano para retratar o Brasil. O filme é tecnicamente bem feito e foi estrelado por artistas da Rede Globo. Foi organizado um *lobby* profissional para que o filme fosse premiado em Hollywood, o que significaria sua consagração na Meca do cinema comercial. E falando na Rede Globo, ela exporta suas telenovelas para países como Portugal e China.

Países que têm um grande número de emigrados e que dependem de suas remessas de dinheiro, como Portugal e Haiti, estão atualmente cada vez mais definindo sua nacionalidade não somente a partir de seu território geográfico, mas também a partir do lugar onde vivem seus cidadãos ou os filhos deles. Assim, Portugal se vê como uma nação no mundo e o Presidente Aristide, do Haiti, considera que a Décima Província daquele País é formada pelos emigrados – e frequentemente os filhos destes que já têm outra cidadania – que vivem em outros países como os Estados Unidos. O Haiti, a exemplo de outros países, seria um País sem fronteiras. Com isto, o critério da nacionalidade passa a ser não só o território, mas também a ascendência comum.

Mas em alguns casos definir a ascendência e o território é extremamente complexo. Por exemplo, os *chicanos*, os descendentes de mexicanos nascidos nos Estados Unidos têm a nacionalidade norte-americana e não a mexicana. Alguns deles querem recuperar a metade do território que foi conquistado do México durante a guerra com seu grande país vizinho do Norte. Anualmente, eles celebram a festa de Cinco de Maio, que comemora a expulsão dos invasores franceses pelo exército mexicano no século passado. Isto é complicado porque eles estão em lugares como a Califórnia e o Texas, que pertenciam ao México e que em decorrência da anexação de grande parte de seu território pelos norte-americanos em, 1848, atualmente faz parte dos Estados Unidos⁸. Como celebrar a preservação do

8
Ver RODRIGUEZ,
Mariángela. *Mito,
Identidad y Rito:
Mexicanos y Chicanos
en California*. México:
CIESAS & Miguel Angel
Porrúa, 1998.

País em que nossos antepassados nasceram quando eles migraram para um território que fazia parte dele, mas que agora pertence a outra nação?

O embaralhamento das fronteiras, longe de fazer o sentido de nacionalidade diminuir, o faz crescer. Há uma série de conflitos étnicos e nacionais que mostram como o território continua sendo uma força mobilizadora de sentimentos muito intensos. Os exemplos da ex-Iugoslávia e a ex-União Soviética estão mostrando o esfacelamento de países e o ressurgimento de nacionalismos exacerbados, que causam guerras fratricidas. A criação de manifestações culturais mundializadas absolutamente não significa que as questões locais estão desaparecendo. Ao contrário, a globalização torna o local mais importante do que nunca. Como podemos nos situar no mundo, a não ser a partir de nosso próprio território, por mais difícil que seja defini-lo?



Cultura, turismo e identidade

*Zeny Rosendahl**

A preocupação com a diversidade da ação humana na geografia pode oferecer inúmeras pesquisas. Assim, todas as áreas da Geografia Humana, e não apenas a Geografia Cultural, enfatizam questões sobre a identidade humana. Este texto se propõe a refletir os elos que ligam a cultura, o turismo, a identidade e o lugar. Representa uma tentativa de compreensão, na Geografia Cultural, de como são construídas a identidade de lugares e a identidade das pessoas como membros de grupos e como indivíduos e da relação entre estas identidades.

*
Professora da Universidade
Estadual do Rio de Janeiro.
Coordenadora do NEPEC.

Comungando com a idéia de que a cultura é um elemento de diferença e, simultaneamente, de enriquecimento da Geografia pós 1970, esta será então considerada como um legado social herdado pelo indivíduo, “um conjunto de técnicas, atitude, idéias e valores de componentes transmitidos e inventados” (CLAVAL, 1992, p.4) pela sociedade. Geertz, ao defender o conceito de cultura, considera o homem como “ser animal amarrado a teias de significado que ele mesmo criou”. É justamente nesta afirmativa o interesse pelo lugar representa um acréscimo substancial aos conceitos de Geografia Cultural, no sentido de que “ninguém vive no mundo em geral” (GERTTZ, 1989, p.15).

A criação de lugares é um ato social e, portanto, os lugares diferem porque as pessoas assim os construíram (NORTON 2000). Reinterpretando a compreensão do conceito de lugar elaborado por Relph (1985) e Tuan (1978, 1980), o geógrafo Norton (2000) dá ênfase a este conceito para referir-se como fenômeno inter-relativo, isto é, partilhado na intenção de que o sentido do lugar pode ser comunicado para os outros. Sendo assim, os lugares fornecem modelos de sentido de pertencimento nas conexões que abordam as relações entre o social e o individual. Em outros termos, as pessoas se interpretam e são interpretadas de acordo com o lugar onde moram, ao qual pertencem, ou de onde se originam (NORTON, 2000, p.263).

A partir desses propósitos alguns geógrafos elaboraram, como hipótese, a maneira como se constrói a identidade coletiva. Baseados nos estudos de Castells, William Norton oferece a concepção, em Geografia Cultural, de três formas e origens da construção da identidade humana: a identidade legitimadora, a identidade de resistência e a identidade projeto.

A primeira representa uma identidade introduzida pelas instituições dominantes da sociedade. Sua gênese tem a função de racionalizar a dominação de um grupo sobre os outros originando, em muitos casos, a criação de sociedade civil.

Já a segunda é introduzida por aqueles que estão de alguma maneira excluídos e/ou em posição de inferioridade, e leva à formação de comunidades. Esta forma de identidade reflete a tendência de grupos de pessoas, associados ou não a um lugar específico, em envolverem-se em uma luta para estabelecer para si mesmos uma identidade distinta, que está em oposição a alguma identidade dominante. Alguns autores discutem a identidade de resistência como política de identidade. Para estes autores, é um fenômeno relativamente recente que reflete a globalização em geral e, mais especificamente, um enfraquecimento de bases mais estabelecidas da identidade, como, por exemplo, o parentesco e/ou a religião. As conseqüências advindas podem ser interpretadas com instâncias de novos movimentos culturais denominados, na maioria das vezes, de culturas alternativas emergentes. Assim, novas identidades são formadas, novas maneiras de vida são testadas, novos moldes de comunicação são prefigurados. A religião, a etnicidade e o sexo são variáveis apontadas nas análises dessa nova política de identidade.

A terceira forma de construção de identidade, na concepção de alguns autores como Norton (2000), trata-se de uma forma criada por um determinado grupo qualificando-a como nova identidade com o objetivo de redefinir sua posição na sociedade maior, com a função última de transformar esta mesma sociedade. Entretanto, um ponto que certamente merece maior atenção dos geógrafos culturais refere-se ao entendimento entre formas de cultura dominante, residual e emergente. As distinções feitas por Cosgrove (1998) são úteis também para se entender a política de identidade e suas marcas de paisagem.

Pensando nas questões sobre a identidade humana e o lugar, deve-se insistir em apenas dois pontos: o significado do lugar não pode ser compreendido sem que haja consciência da identidade ou identidades daqueles que ocupam o lugar; as recentes

interpretações de lugar que são concebidas de acordo com a maneira de como os lugares são controlados por aqueles com autoridade, além das maneiras como esta autoridade é desafiada.

Estas duas interpretações fazem com que em determinado lugar tenha um maior significado simbólico que outro. Acredita-se, assim, que existem lugares adequados e, paralelamente, lugares inadequados para cada comportamento ou atividade. Dentre os lugares adequados destacam-se os criados como recursos culturais e como sítios de consumo, isto é, o consumo de lugares e de outras culturas como parte da atividade de turismo. O turista, de acordo com alguns autores, é um espectador, um consumista no lugar. Ele consome outros lugares, outras culturas. Reforça a noção do outro cultural. Dando continuidade ao nosso tema da relação cultura, turismo, identidade e lugar destaca-se o consumo da dimensão do sagrado no lugar.

A cultura de consumo deve ser entendida em referência a lugares de consumo como festivais temáticos, hotéis, shopping, resorts, parques temáticos e outros lugares. Consumir pode ser interpretado como uma prática social simbólica, o consumo material e imaterial impregnado nos objetos, coisas e pessoas. O consumo é então uma prática simbólica que pode ser interpretada em suas formas espaciais relacionadas com aquilo que é experienciado e imaginado por peregrino e por turista religioso no lugar. Os exemplos selecionados refletem atividades religiosas e práticas turísticas que têm significado porque refletem valores culturais preservados para criar ou manter uma identidade nacional e um sentido de lugar.

Reconhece-se que diferentes lugares significam diferentes coisas para diferentes pessoas. Deseja-se exemplificar diferenças de identidade baseadas na etnicidade e sua religião que podem coexistir confortavelmente no lugar enquanto outras podem resultar em confronto. O sítio histórico do Álamo, em San Antonio, EUA; lugar sagrado em Medjugorje, Bósnia e a identi-

dade ortodoxa-russa em Cristo Salvador em Moscou, Rússia.

- No exemplo do sítio histórico do Álamo, em San Antonio, o santuário cívico fundado em 1905, havia sido culturalmente remodelado como lugar em que se enfatizava o comportamento heróico de soldados americanos, e não como santuário de uma missão espanhola. Reafirmou assim uma identidade anglo-americana dominante e uma identidade espanhola subordinada (OLIVER, 1996).

O espaço socializado não expõe qualquer objeto de origem espanhola ou indígena, e sua forma e função adquirem novos símbolos anglo-americanos. O ritual de peregrinação cívica ao Forte Álamo pelos texanos reflete os valores quase sagrados de amor à pátria, à liberdade e aos direitos dos norte-americanos ao lugar. A criação de uma forma simbólica socializada – Forte Álamo – garante a manutenção da identidade anglo-americana no presente, como também a reprodução no futuro da identidade cultural desse mesmo grupo social.

- No caso da Catedral de Medjugorje, a identidade católica foi enfatizada por meio da hicrofania, ocorrida há 24 anos na colina do Podbido. A vidente Ivanka, em 25 de junho de 1981, teria recebido da Virgem Maria a mensagem “Queridos filhos, amai-vos uns aos outros com amor de Meu Filho. Paz, paz, paz”. Esta aparição não foi a única: há a aparição anual da Rainha da Paz à vidente Ivanka no dia 25 de junho. Além de Ivanka, há os também videntes Mirjana, Jabov, Vicka, Ivan e Marija. Ali, a experiência religiosa é real e imanente para o adepto religioso individual. Os devotos encontram “paz no centro de conflito”, na Bósnia arrasada pela guerra. A prática religiosa de peregrinação, originalmente bucólica, em área rural, de religião conservadora em meio a dificuldades políticas, se transforma frente às necessidades e demandas religiosas. A colina das aparições, o Podbido, e a Colina da Cruz, o Križevac, recebem o devoto, o peregrino e o turista religioso. A

identidade étnico-religiosa permanece a identidade cultural dos bósnios no contexto atual (ROSENDAHL, 2003).

A construção de espaços que refletem valores e tradições religiosas fica, muitas vezes, dependente do poder político de controle dos santuários. O desmoronamento do sistema soviético e a falta de ideologia materialista nas sociedades secularizadas, notadamente na Europa Oriental após 1990, deixaram uma abertura espiritual que as igrejas foram as primeiras a tentar preencher. Em alguns casos, sua presença permanecia, apesar das perseguições e conflitos. O recrudescimento do cristianismo romano munido de um poder cultural e religioso com a finalidade de conciliar pressões político-religiosas no território intensifica a identidade nacional na Bósnia-Herzegovina.

- De modo similar, estudos recentes têm interpretado o renascer da Igreja Ortodoxa Russa depois do comunismo. Sidorov (2000) argumenta que a restauração da Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, representa uma forma espacial simbólica bastante popular na Rússia e sua história está relacionada às vitórias militares obtidas contra a França em 1812. O recrudescimento da Igreja Ortodoxa Russa e a reconstrução da Igreja de Cristo Salvador, em 1993, reúnem cultura à fé no lugar, elementos materiais e imateriais fortemente impregnados de valor simbólico. A catedral é um símbolo poderoso do rompimento com o passado soviético e o começo de uma nova era político-religiosa da sociedade russa. A consciência nacional russa e a religião ortodoxa enfatizam os elos entre cultura, identidade, comunidade e lugar.

Relatos sobre cultura, turismo e identidade enfatizam a criação de formas simbólicas sacralizadas ou sagrados, o turismo religioso e/ou peregrinação e a construção de identidade nacional no contexto político-religioso da sociedade. Entretanto, certamente merece atenção maior dos geógrafos culturais a vivência e percepção do peregrino e o turista religioso no lugar

simbólico. Os estudos empíricos realizados nas peregrinações católicas, nacionais e internacionais, em diferentes culturas vêm qualificando comportamentos e práticas distintas de ambos os consumidores (ROSENDAHL, 1997).

A primeira distinção entre peregrinação e turismo ressalta que a viagem de peregrinação introduz dificuldades físicas ou sacrifícios que envolvem a separação da moradia, a liturgia no percurso da viagem e a chegada ao lugar sagrado. A viagem representa um ato religioso realizado por dever ou devoção e que assume um propósito espiritual. A viagem turística, por outro lado, sugere um ato de lazer, com a ausência de trabalho. E como tal, apresenta o desejo da fuga do cotidiano, a *transição*, indicada pelo percurso da viagem, e a chegada ao lugar ou lugares. O turista, motivado pelo prazer, e não por sua obrigação, busca locais que despertam interesse de acordo com sua bagagem cultural e história de vida. A viagem representa “[...] a concretização de fantasias, a aventura e o inusitado e quanto mais exótica for a paisagem, mais atrativa será para o turista” (RODRIGUES, 1997, p.48).

O motivo da viagem é diferenciado para ambos que deixam seus lares, a vida cotidiana, pelo prazer de chegar a um lugar. O conceito de prazer, tomando num sentido genérico, relaciona-se às coisas que causam sensações agradáveis. O peregrino associa a saída à busca de satisfação e conforto espiritual acompanhada, na maioria das vezes, de sofrimento físico. Já o turista não considera o prazer espiritual associado ao sofrimento. É o bem estar, a preguiça, a satisfação de lazer que prevalecem. A motivação, para o grupo religioso, recai na esperança de aumentar a santidade pessoal, obter benção e curas especiais. Ao outro grupo, a motivação recai no desejo de escapar, temporariamente, das pressões da sociedade em que vive.

A paisagem religiosa pode influenciar bastante o fluxo de ambos: peregrinos e turistas. A cidade de Lourdes, no sudo-

este da França, aos pés dos Pirineus, próximo da fronteira espanhola, é um centro de peregrinação católico bem conhecido na Europa. É, sem dúvida, um grande centro turístico francês. A organização espacial do sagrado, em Lourdes, apresenta formas espaciais criadas pela demanda dos peregrinos, bem como atende às exigências dos turistas. A convergência de fluxos ocorre entre os meses de abril a outubro. Os peregrinos procuram a cura milagrosa na gruta onde se diz que a Virgem Maria apareceu, em 1858.

A maioria dos peregrinos viaja ao santuário sozinho e permanece apenas um dia na cidade de Lourdes. Os outros vão em grupos organizados por agência de viagem e por diversas instituições religiosas. A cidade-santuário de Lourdes representa um padrão de turismo religioso notável. O lugar reúne a veneração à natureza, na crença de que o mundo natural é a moradia da divindade, tendo a beleza da vegetação como a prova material desta concepção. A gruta e o simbolismo da água permitem ao devoto realizar rituais religiosos no lugar. Enfim, o turista e o peregrino (re)organizam espaços cada vez mais significativos. De forma espontânea ou planejada, as instituições religiosas e as políticas públicas se adaptam para fornecer infra-estrutura aos peregrinos e turistas religiosos. A cidade-santuário de Lourdes permanece, nos dias atuais, como um perfeito exemplo do complexo turístico-religioso.

A segunda distinção entre peregrinação e turismo diz respeito à vivência e à percepção do sagrado no santuário.

Nos espaços sagrados, a disposição e distribuição das imagens correspondem às necessidades do culto, ao mesmo tempo em que desempenham um papel importante na memória coletiva do grupo envolvido. Para outros grupos religiosos, como os ortodoxos gregos, a identificação do lugar em si é amplamente irrelevante e os ícones em exposição é que são os principais focos de atenção (PARK, 1994). Já para outros grupos religiosos, a

determinação do lugar sagrado é de fundamental importância. Pela idéia de Halbwachs (1950) seria bastante difícil evocar o acontecimento se não houvesse o lugar do ocorrido. Sendo assim, os peregrinos (re)elaboram novas tradições e apreendem as especificidades espaciais existentes nos centros de peregrinação.

O comportamento do peregrino difere do turista nos lugares sagrados. O ritual religioso e o percurso do roteiro devocional possuem símbolos, em sua maioria não codificados pelo turista. Cada aspecto, cada detalhe do rito, possui um sentido que só é inteligível para o grupo religioso envolvido. O turista “apesar de buscar o desconhecido, não se preocupa com a essência, bastam-lhe as aparências” (RODRIGUES, 1996, p.19). É possível reconhecer o peregrino como o agente consumidor do sagrado e o turista um cliente usuário da religião.

Justifica-se o peregrino como consumidor do sagrado no santuário porque o seu comportamento revela a prática de atividades religiosas como a de assistir missa e receber os sacramentos – atividades que são diretamente dependentes do trabalho religioso especializado nos profissionais do sagrado: os padres, os pastores e outros. Acrescenta-se às atividades religiosas os atos religiosos, ambos possuem rituais de fortíssimo teor sagrado. Os atos praticados envolvem uma relação direta do homem com o divino por meio de rezas, orações e devoção. O turista pode ter o desejo de vivência do espaço, mas sua prática comportamental está direcionada para o geral. Ele desfruta da arquitetura do lugar, tem a necessidade de documentar, tirar fotos, filmar ou documentar as formas espaciais religiosas. O consumo do sagrado não é meta fundamental da viagem.

O peregrino e o turista não só se diferenciam quanto aos propósitos da visita, mas também quanto a espacialidade: tanto as que eles criam, quanto as que foram criadas para eles. O espaço social é preparado diferencialmente para atender o turista e o

peregrino. A peregrinação organizada possui roteiro devocional e a especialidade do comércio de bens simbólicos atende a demanda a cada tempo sagrado. Já a trajetória dos turistas é distinta e a área de comércio de bens não sagrados apresenta acessibilidade ao grupo e aos atos envolvidos. O *Mont Saint Michel* e a *Catedral de Chartres* são exemplos de centros de peregrinação eminentemente turísticos em sua maior parte do tempo. Os santuários recebem a visita de dois milhões de turistas por ano e cem mil devotos durante os festejos religiosos. No Brasil, os santuários recebem milhares de romeiros em suas práticas devocionais. O fluxo de turistas é bem menor ou não ocorre nas principais hierópolis como Muquém, Juazeiro do Norte e outras localidades no Nordeste brasileiro.

Comentários Finais

Relacionando o tema da cultura, turismo e identidade temos o conceito de lugar. Na interpretação humanística, o significado de um lugar não pode ser compreendido sem que haja consciência da identidade ou identidades dos que ocupam o lugar, além da construção e controle dos lugares pelos que detém o poder, como já foi abordado. É cada vez mais comum os geógrafos culturais estudarem a sacralização de normas, valores e idéias que simbolizam o poder político maioria-minoria do lugar.

Finalizando, deseja-se colocar em confronto as concepções tradicionais e pós-modernas de peregrinações aos lugares sagrados. Do ponto de vista tradicional, a força milagrosa do lugar decorre de sua capacidade inerente de exercer um poder devocional sobre os peregrinos e transmitir, por si mesmo, forte significado para seus adoradores. Sua força é gerada internamente e seus significados são predeterminados.

Na concepção Pós-Moderna, o significado religioso é/ está intrínseco ao lugar aparente. Na verdade, o santuário fornece

um espaço ritualístico para os significados que os fiéis já trazem para o lugar. Os peregrinos, na concepção Pós-Moderna, impõem ao santuário o poder milagroso que trazem dentro de si mesmos. O peregrino recorre ao lugar na busca do ambiente adequado à manifestação do sagrado.

Referências

CLAVAL, P. L'Ê Thème de la Religion dans l'Ê Études Géographiques. *Geographie et Cultures*. Paris, n. 2, 1992, p. 85–111.

COSGROVE, D. A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R; ROSENDAHL, Z (Orgs). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC—Livros Técnicos e Científicos, 1989.

NORTON, W. *Cultural geography: themes, concepts, analyses*. Oxford University Press, 2000.

RELPH, E. *Place and Placeness*. London: Pion. 1980

RODRIGUES, A. A. B. Desafios para os estudiosos do turismo. In: RODRIGUES, A. A. B. (Org.) *Turismo e Geografia: Reflexões Teóricas e Enfoque Regionais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

ROSENDAHL, Z. O Sagrado e o Espaço. In: CASTRO, P. E. GOMES; R. L. CORRÊA. *Explorações Geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

———. Espaço, Cultura e Religião: dimensão de análise. In: CORREA, R L. e Rosendahl, Z. (Orgs). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SIDOROV, D. “National Monumentalization and the Politics of Scale: The Resurrections of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow”. *Annals of the Association of American Geographers*,

V. 90, n. 3, 2000, p. 548–572,

TUAN, Y. F. Sacred Space. Exploration of an Idea. In: *Dimension of Human Geography*, BUTZER, K. (Org) Chicago: Department of Geography / The University of Chicago, 1978, p. 615–632.

———. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980

———. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Difel, 1980



Este livro foi composto no Estúdio Quimera por Iansã Negrão com o auxílio de Inara Negrão para a Edufba, em Salvador. Sua impressão foi feita no setor de Reprografia da Edufba. A capa e o acabamento foram feitos na Cartograf, em Salvador.

A fonte de texto é DTL Documenta. As legendas foram compostas em DTL Documenta Sans, família tipográfica projetada por Frank Blokland.

O papel é Alcalino 75 g/m².

