Sumário
Índice dos Verbetes
Índice Remissivo
Introdução
Capa
Contra-capa
Foto do Autor

CULTURA E IMAGINÁRIO
Dicionário crítico
DE POLÍTICA
CULTURAL
Teixeira Coelho
FAPESP
ILUMINURAS

Dicionário Crítico de Política Cultural

Do mesmo autor:

Moderno pós moderno (Iluminuras)

Arte e utopia (Brasiliense)

Usos da cultura: políticas de ação cultural (Paz e Terra)

Uma outra cena (Pólis)

Em cena, o sentido (Duas Cidades)

A construção do sentido na arquitetura (Perspectiva)

Artaud.- posição da carne (Brasiliense) O sonho de Havana (Max Limonad)

Dicionário do brasileiro de bolso (Siciliano)

Semiótica, informação, comunicação (Perspectiva)

O que é indústria cultural (Brasiliense)

O que é utopia (Brasiliense) O que é ação cultural (Brasiliense)

Fliperama sem creme (romance, Brasiliense)

Niemeyer, um romance (romance, Geração Editorial)

Os histéricos (com J.C. Bernardet; romance, Cia. das Letras)

Céus derretidos (com J.C. Bernardet; romance, Ateliê Editorial)

Teixeira Coelho

DICIONÁRIO CRITICO DE POLÍTICA CULTURAL

Cultura e Imaginário

Copyright 1997:
Teixeira Coelho

Copyright desta edição:
Editora Iluminuras Ltda.

Capa:
Isabel Carballo
sobre imagem real e virtual da nova biblioteca de Paris, última grande obra cultural francesa deste século (foto de Teixeira Coelho) e La danza, de Jean-Baptiste Carpeaux, 1869, escultura em pedra, 420 x 298 em,
Museu d'Orsay.

Revisão:
Ana Paula Cardoso

Composição:
Iluminuras

ISBN: 85-7321-047-8

1997
EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Oscar Freire, 1233
01426-001 - São Paulo - SP
Tel.: (011) 852-8284
Fax: (011) 282-5317

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO
1. Um domínio para a Política Cultural, Teixeira Coelho., ... 9
2. Estrutura e operação do Dicionário, Maria de Fátima G. M. Tálamo 17
3. Colaboradores 21

DICIONÁRIO CRÍTICO DE POLÍTICA CULTURAL
Índice dos verbetes 25
Verbetes 31
Índice remissivo de termos e não-termos 367

Voltar

INTRODUÇÃO

1. Um domínio para a Política Cultural

Teixeira Coelho

A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso. Tão velha, em outras palavras, quanto a Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura. No mínimo, tão antiga quanto a Renascença italiana e o dinheiro dos Medici, sem o qual um estoque majestoso de obras-primas não teria emergido para os olhos admirados de sucessivos séculos. Ou, ainda, antiga como a Revolução Francesa, que abre "ao público" as portas das bibliotecas e dos museus e faz surgira política cultural como um projeto verdadeiramente social. Em última instância, a política cultural tem no mínimo a idade das iniciativas do escritor e militante André Malraux, no final dos anos 50 deste século que se encerra, das quais resultou a criação do ministério da cultura na França e a implantação de uma sólida malha cultural que irriga aquele país de uma maneira, se não única, sem dúvida notável.

E no entanto, apesar do assentamento conceitual que todo esse amplo intervalo poderia ter provocado, a terminologia da política cultural tem flutuado, acaso excessivamente, por cima de uma rede teórica cujas malhas se mostram abertas demais e à deriva de empréstimos ocasionais obtidos junto a diferentes disciplinas, como sociologia, economia, história, psicologia, antropologia. Essa composição heteróclita tem aspectos e conseqüências produtivos. Por outro lado, as ambivalências e hesitações semânticas provocam, às vezes, não tanto a errância criativa, mas o impasse ou o retardamento teórico. Esta situação mostrou contornos mais nítidos à medida que a política cultural começou a forçaras portas não raro aferrolhadas da universidade e a surgir de maneira insistente em congressos, simpósios e seminários. Os anos 80, particularmente, viram multiplicar-se, um pouco por toda parte, os cursos superiores (de graduação, pós-graduação e extensão) voltados especificamente à formação de recursos humanos para a área da mediação cultural, entendida como o domínio das ações entre a obra de cultura, seu produtor e seu público, em substituição ou complementação aos antigos cursos mais ou apenas preocupados com a obra, sua produção, intelecção e conservação (como cursos de artes plásticas, cinema, teatro, museologia, biblioteconomia). Nesse momento, os problemas terminológicos passaram para o primeiro plano. Quando se fala em cultura, em

política cultural, de que exatamente se está falando? O modo como os artistas entendem a arte é o mesmo com o qual trabalham os programas de política cultural? E um termo como público, por exemplo, tem em política cultural o mesmo sentido que assume nos estudos de história ou nos cálculos probabilísticos dos produtores cinematográficos? O sistema de produção cultural guarda exatamente quais parentescos com o sistema de produção tal como a economia e a economia política o vêem? As discordâncias - e, antes mesmo, as hesitações - proliferaram. Tanto mais quando o vocabulário da política cultural recorre a termos aparentemente comuns, desses usados cotidianamente e que surgem como cristalinos... para a leitura apressada e desatenta.

O circuito universitário exige, para reconhecer a condição científica de uma disciplina, uma certa convergência de miradas: o que estou vendo é a mesma coisa que você está vendo, ainda que discordemos quanto a sua origem, constituição ou finalidade? Chamamos essa coisa pelo mesmo nome ou estaremos recorrendo a um único nome para designar coisas distintas? Alguma ancoragem nacional é requerida. A massa teórica que na sua tarefa de mapeamento circula pelas diferentes vias culturais, vias líquidas, quase etéreas, não precisa estar solidamente amarrada a um cais. Pelo contrário: é melhor que gire ao largo. Mas não à matroca: uma âncora única que seja, à proa ou à popa, basta para que a massa fique sempre à vista e é a condição necessária para que não passe seu tempo a procurar o próprio rumo em vez de perseguir seus objetos últimos.

Uma âncora assim pode assumir diferentes formas - como a de um dicionário. Se um campo de estudos pode ser dicionarizado é porque já se constitui num domínio de direito próprio: essa é a crença que circula nos meios especializados. Crença controvertida. Uma época que sai à cata de dicionários - e hoje mais que nunca os dicionários proliferam em todos os setores - pode ser uma época redutora em busca de pílulas imediatamente utilizáveis, solúveis ao menor toque. É possível. Mas pode ser também uma época que procura reorganizar seu elenco de conhecimentos para dar um passo à frente. Ou uma época que está criando as condições para que os assuntos do conhecimento sejam acessíveis por várias entradas, como num dicionário, em vez de insistir em explanações lineares que procedem por uma argumentação supostamente encadeada, com base na causalidade, como nos livros de ensaio e nas teses totalizantes (para não sugerir totalitárias). A modernidade começou com uma Enciclopédia; a pós-modernidade pode estar reencontrando, no formato fragmentado do dicionário, uma maneira contemporânea de reordenar o conhecimento.

Elaborar um dicionário de políticas culturais e propor, se não um sentido único de leitura para seus termos e conceitos, pelo menos uma constelação privilegiada de noções balizadas, foi o desafio enfrentado por este dicionário. Para fazer esta espécie de primeira consolidação conceitual da área, e que cria as condições para falar-se da política cultural como uma ciência da organização das estruturas culturais, era necessário percorrer a bibliografia especializada e localizar termos e conceitos recorrentes. Tarefa não tão simples quanto parece: não raro, os termos estão lá

mas os conceitos, não. Assume-se, com grande freqüência, que os conceitos são auto-evidentes, autênticos dados, praticamente postulados - quando de fato deveriam ser demonstrados. Se por vezes é possível encontrar aqui e ali, intacta e inteiriça, a definição de um termo, num número maior de ocasiões é preciso reconstruir a idéia por trás dele, montá-la peça por peça mediante uma ação de arqueologia, eventualmente detetivesca. E, não raro, construir uma definição ali onde nenhuma parece ter sido claramente dada antes.

Para fazê-lo, percorreu-se três universos bibliográficos distintos: primeiro, o da literatura que trata especificamente do tema (relatórios técnicos de organismos culturais, leis, atas de congressos, ensaios e teses de especialistas); depois, a esfera de uma literatura imediatamente conexa (ensaios de sociologia da cultura, tratados de antropologia cultural, compêndios de história da cultura); e, finalmente, um último círculo mais vasto que poderia ser denominado "de irrigação" (tratados de semiótica, filosofia, psicanálise).

O trajeto pelo primeiro universo garante um acompanhamento próximo do domínio concreto e palpável (para não dizer objetivo) da política cultural. Mas está claro que a partir do segundo círculo tratou-se de uma opção cada vez mais singular, menos evidente, à medida que se caminha para a esfera exterior Não é possível ser de outro modo, neste campo. Possível talvez seja, ao preço porém de ocultar-se a particularidade do enfoque ou de deixar-se obnubilar por uma falsa consciência. Preferiu-se adotar aqui, explicitamente, o viés inevitável em política cultural que é tomar partido.

Mas a singularidade deste dicionário tem outro aspecto. Até recentemente, a política cultural vinha sendo abordada segundo um enfoque eminentemente sociológico. O fato cultural era visto unicamente como resultante do comportamento humano em contextos culturais específicos, que podia ser traduzido simbolicamente (i. e., no sentido peirceano do termo: convencionalmente, artificialmente) e explicado por argumentos do tipo causa-efeito linear orientados, de modo particular, pela idéia da divisão da coletividade em classes antagônicas. Prevalecia, em outras palavras, uma abordagem da questão cultural, e de seu tratamento pelas políticas culturais, a partir de um enfoque materialista e histórico-social. Esta concepção foi responsável por análises externas do fato cultural e do fato político-cultural das quais resultaram propostas e programas não menos externos, não raro formulados fora (e acima) dos contextos aos quais se aplicariam e em nome de princípios considerados científicos (objetivos e universais). Aquilo que o 'grupo receptor" (muitas vezes, de maneira extremamente significativa, como num ato falho, também chamado de "grupo alvo') dessa política cultural fazia com essa programação, suas motivações arcaicas ou contextualizadas, seus desejos e aspirações, poucas vezes foram levados em consideração. Essa orientação foi responsável por bom número de preconceitos, juízos apressados e redutores sobre a dinâmica cultural - de modo especial, sobre a cultura dita popular e de massa - e pela formulação de programas de caráter fortemente normativo ou, sem eufemismos, autoritário. Quando baixou o furor

sociologizante, ao longo dos anos 70, foi possível distinguir a emergência de um feixe de estudos que se abriam para o reconhecimento de uma outra dimensão do fato cultural, constituída pelos domínios arquetipal e biológico, com seus elementos invariantes e universais, que, em conjugação com as variantes e modulações do comportamento humano em contextos culturais históricos, permitiam falar num conjunto psicocultural ou psicossocial e não mal . s, apenas, numa unidade sociocultural ou simbólico-social - no limite, redutoramente, sociossociaL Estes estudos derivam do que agora se denomina uma análise antropológica do imaginário, capaz de oferecer uma abordagem interna do fato cultural ao permitir que se conheçam as fantasias e fantasmas do grupo objeto de uma política (e que se toma imediatamente grupo sujeito-objeto) - em outras palavras, capaz de permitir o acesso àquilo que, no comportamento humano, não é convencional e episódico mas simbólico no sentido de motivado diretamente (não codificadamente, arbitrariamente) pela esfera do biológico e do pulsional. O reconhecimento dessa dimensão do imaginário permitiu um diálogo com as camadas mais profundas do fato cultural (sob o ângulo da produção e da recepção), ao lado da possibilidade de formular programas de ação cultural que deixavam de provir de fora e de cima para serem co-formulados a partir de dentro e do mesmo nível. Políticas culturais serão, quase sempre, intervencionistas (provirão do lado de fora, do exterior do grupo ou indivíduo receptor) enquanto persistir a prática da delegação e representação que marcam a organização política moderna. Mas, se antes essa intervenção era justificada (quando o era) com a ausência de instrumentos capazes de possibilitar uma outra espécie de operação, agora, com os estudos do imaginário, a intervenção pode ser delimitada, se não eliminada, pela conversa que se abre entre propositores e receptores de políticas culturais. A singularidade deste dicionário consiste, assim, em abrir-se para estes novos estudos do imaginário e propor uma estrutura de análise biorientada para o fato cultural e o fato político-cultural: de um lado, o pólo sociológico (tradicional, pode-se dizer), de outro o pólo imaginal ou da grandeza complexa formada por conteúdos inconscientes de variada procedência e ancorados num substrato afetual e biológico. Deste modo, ao lado dos termos e conceitos a que habitualmente se recorre na sociologia da cultura, este dicionário arrola termos e conceitos extraídos da teoria do imaginário que se propõem como necessariamente complementares dos primeiros, se a intenção fora elaboração de políticas culturais plenas, capazes de criar as condições para que as pessoas inventem seus próprios fins, ou, segundo o lema algo romântico e indefinido da Unesco, mas nem por isso menos atual neste ano em que a organização completa 50 anos, políticas culturais capazes de construir a paz nos corações humanos.

Vale insistir: este dicionário não substituí o esquema sociológico-materialista racionalista pelo esquema imaginário-imaterial (por muitos confundido como irracionalista). Coloca-os lado a lado e procura extrair dos dois o que podem oferecer de pertinente e sugestivo para a interpretação do fato cultural. Ambos os esquemas são entendidos aqui como as estruturas que garantem um funcionamento harmônico

às relações entre os termos selecionados, sem as quais o dicionário seria mera lista invertebrada. A primeira estrutura, de natureza sociológica, adota o modelo do sistema de produção genericamente concebido (tal como analisado por Karl Marx em A relação geral da produção com a distribuição, a troca e o consumo", publicado nos Grundisse), da qual o sistema de produção cultural, com as fases da produção propriamente dita, da distribuição, da troca e do uso ou consumo - cada uma com seu feixe de políticas e seu corpo de ações -, é uma versão. Sem uma estrutura desse tipo, nenhuma política cultural é mais que um aglomerado relativamente inócuo de medidas soltas e imediatistas. E esta estrutura é de adoção pertinente uma vez que, embora isto desagrade a fundamentalistas ou integristas culturais, a cultura é hoje claramente um produto a que se chega mediante um complexo de operações bem definidas pelo sistema de produção econômica em geral. É o que acontece com o cinema e também com a literatura e a música ou, numa escala às vezes menor mas não diversa, com as artes plásticas e o teatro. Um filme e um livro podem ter um valor próprio e se apresentarem como signos nobres de um grupo; nem por isso deixam de ser produtos econômicos oriundos de um sistema de produção materialmente bem definido.

Mas é inegável que esse esquema produtivista tem seus limites bem marcados, passíveis de serem superados apenas pelo recurso a um outro esquema mais maleável, o esquema do imaginário, que fica aqui incorporado. Uma política cultural erguida apenas sobre dados empíricos imediatamente visíveis - centros de cultura, leis de incentivo, cotas de exibição - quase nada deixa atrás de si. Exige ser precedida, acompanhada e seguida por uma culturanálise não exclusivamente sociológica ou econômica mas capaz de incorporaras múltiplas dimensões complexas, erráticas, contraditórias - do fato cultural. A construção erguida sobre esses dois pilares não é nenhum Frankenstein teórico: pelo contrário, responde à própria necessidade do imaginário de elaborar o pólo sociológico e o pólo psico-biológico. Talvez seja uma construção que frustre o tradicional esquema sociológico, não raro intolerante com outras abordagens mas que doravante terá de ceder expressiva parcela do terreno antes por ele ocupado hegemonicamente.

Nessa área aberta agora a estudos como o do imaginário, uma motivação central do impulso cultural pode ressurgir e expandir-se: o desejo. A sociologia da cultura, assim como antes dela a filosofia da cultura, operou incessantemente com a noção de necessidade da cultura, e de necessidade da arte. Mas a idéia de necessidade não é uma constante cultural incontornável na história do homem. Necessidade e desejo se alternaram nos diferentes momentos históricos, conforme a natureza dos sistemas políticos e sociais que ora faziam de um sua pedra de toque, ora se mostravam mais permeáveis ao outro. O início da modernidade pode ter sido simultaneamente o início do mais recente período de asfixia induzida do desejo. A escolha da razão como instrumento privilegiado de mediação entre o homem e a natureza e entre um homem e outro, figurada pelo Iluminismo, a ética da Revolução de 1789 e a ideologia do capitalismo embrionário

do século XIX deram-se as mãos para reduzir a busca da felicidade à procura do bem-estar, o prazer à comodidade (assim como o luxo ao conforto - e luxo e luxúria têm a mesma raiz ...) e, enfim, o desejo à necessidade. A razão acomoda-se muito mal ao desejo, assim como a Revolução precisava defender apenas aquilo que era necessário não o que era desejável - e a ética da modernidade, que se encontrou aqui com as águas do moralismo (de fachada) do período pré-moderno imediato, reprimiu, ela também, o desejo. Freud recolocou o desejo em cena mas a sociologia estava firmemente plantada e tanto ela como a política que nela se amparava viam no desejo um componente supérfluo e, pior, incômodo. Não faltam, na história da cultura, advertências contra a ascendência que, o tempo todo, se quer dar à idéia de necessidade. "Não fale em necessidade. 1 Reduza a natureza às necessidades naturais e o homem não passa de um animal Entende que precisamos de algo mais para continuar vivendo?" - Shakespeare, Rei Lear, século XVII. 'A natureza já nos sobrecarrega de necessidades, é no mínimo uma enorme imprudência multiplicá-las sem maior exigência e com isso aumentar a dependência do espírito" - J. J. Rousseau, última resposta a Chalés Bordes, século XVIII Mesmo assim, a política, e a política cultural, apega-se à necessidade. Alega ser esse o denominador comum de que deve ocupar-se; não confessa que fazê-lo é a facilidade pela qual opta... Houve esforços para unir o desejo à sociologia e à política, como o de L. Althusser. Mas foi a sublevação estudantil do final da década de 60, há trinta anos, que convocou definitivamente a imaginação e o desejo para a cena política. Essa brecha aberta para os estudos do imaginário, e que estes ajudaram a abrir, cria as condições para que o desejo retome à esfera da vida coletiva e abra um espaço nas políticas culturais. Esta é a política cultural da contemporaneidade, uma política que contemple o desejo, que não se esconda atrás do discurso facilitador e demagógico da necessidade, que deixe de traçar suas pequenas táticas para o bem-estar e as mesquinhas satisfações comedidas e se abra para o prazer e, no limite, para isso que se tomou, tragicamente, uma impropriedade lingüística e filosófica: a felicidade.

Esse aumento do espaço aberto ao desejo, conquistado ao terreno da necessidade, tem uma contrapartida passível de afetar de modo mais sensível um dos pólos de atenção da política cultural, o dos criadores - em particular, os artistas. Se a cultura for antes de mais nada, ou se ela for também, uma questão de desejo, mingua-se o discurso que, com base na idéia da necessidade da cultura e da arte, reivindicava a todo título um apoio constante, e sempre maior, para a produção cultural. Se o comando for do desejo, o que era procurado num momento pode deixar de prender as atenções num segundo instante, o que interessa agora pode não interessar depois. O que for considerado uma necessidade (por exemplo, a construção cultural de uma identidade nacional) pode não ser tema de um desejo coletivo e o que motivar o desejo coletivo pode querer propor-se como necessidade... Os dados, no novo contexto, mostram-se consideravelmente mais embaralhados; os pressupostos, menos evidentes; as propostas de atendimento, mais trabalhosas. Mas foi apenas em virtude de um

reducionismo insuportável que a política cultural pôde apresentar-se, como sob todo o nazismo e durante quase toda a existência do comunismo na URSS com exceção dos primeiros anos culturalmente libertários, sob a aparência de uma engenharia social. Cultura e arte não são isto - e portanto a política cultural jamais será um exercício controlável... A política cultural terá de admitir o fato de que seu objeto é, quase sempre, o supérfluo, aquele algo mais shakespeariano, e não o necessário. E ela será convocada a encontrar modos criativos de defender o supérfluo como supérfluo e de abrir-lhe os espaços dos quais depende a construção daquelas consciências "suscetíveis às Idéias" mencionadas por Kant.

Um terceiro aspecto particular deste dicionário diz respeito ao formato dos verbetes. Este é um dicionário terminológico mas é, antes, um dicionário crítico, razão pela qual a ampla maioria dos verbetes foi redigida sob a forma de uma problematização. Esta foi a maneira de estabelecer-se uma homologia e uma aproximação, necessárias e sugestivas, entre o dicionário e seu objeto. De fato, antes de apresentar soluções, a política cultural trata de construir problemas. As soluções devem ser buscadas pelos recipientes-sujeitos das políticas culturais, que têm seu papel a representar também no equacionamento do problema. A construção do problema é o passo necessário para resolvê-lo, e esse passo cabe à política cultural. Nada além disso. A política cultural assume sua expressão máxima na figura da ação cultural, entendida como a criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins. Um dicionário que problematize seus verbetes, em vez de defini-los categoricamente, é um dicionário que é uma ação cultural.

Com esses objetivos foram elaborados os 205 verbetes deste dicionário, implicando 661 termos e não-termos com maior recorrência nas obras, textos e práticas da política cultural, tratados aqui sob o ângulo que interessa à política cultural. Esses verbetes compõem uma rede significativa mínima. Outros lhe podem ser acrescentados em caráter subsidiário segundo as modalidades dos campos (inúmeros) a serem cobertos pelas políticas culturais. Mas os termos selecionados por este dicionário surgem como nucleares. A partir do quadro que propõem, é possível divisar uma Política Cultural que, formada obrigatoriamente na intersecção de diferentes especialidades, mostra-se, ela mesma, como disciplina própria, quer dizer, dotada de um sistema central, com termos agrupados em classes de termos e apresentando relações estáveis entre si. Isto implicaria dizer que a Política Cultural é uma epistemologia, o que pode ser discutido. O que não é possível negar é a dimensão heurística de uma disciplina como a Política Cultural, o que significa dizer que suas abordagens e análises propiciam enfoques novos ou esclarecedores de questões antigas já tratadas por outras disciplinas. Embora nada, no campo do conhecimento, baste em si e por si mesmo, não é inadequado dizer que é satisfatório que a Política Cultural seja pelo menos uma heurística porque as heurísticas talvez se apresentem como o correspondente pós-moderno, menos arrogante, menos estático, das epistemologias.

Este é, ainda, um dicionário relacional na medida em que, praticamente, cada um de seus verbetes remete a um outro ou outros que, por sua vez, reverberam em outros ainda, de tal modo que ao final todos se ligam a todos. Há, por certo, verbetes que atuam como pivôs, verbetes centrais ao redor dos quais giram outros, verbetes que distribuem significados para outros que os levam adiante. O verbete sistema da produção cultural é pivô no esquema da produção cultural assim como o verbete imaginário é pivô no esquema proveniente da teoria do imaginário. Ao redor destes, outros orbitam de modo imediato, como os verbetes ação cultural, valor cultural e política cultural, de um lado, e imagem e culturanálise, de outro. Talvez baste apontar este fato para os que gostariam de ter uma orientação inicial de leitura; como cada verbete remete a termos imediatamente relacionados, o percurso da leitura forma-se na seqüência dos encadeamentos. Seria supérfluo traçar uma árvore de ramificações ou identificar cada verbete como pertencendo ao primeiro ou ao segundo esquema: esta filiação ficará evidente na leitura. Por outro lado, cada verbete arrola pequenas bibliografias, umas mais, outras menos extensas (como cada verbete remete a outro, também as referências se complementam por acréscimos sucessivos). As obras nelas indicadas são aquelas onde os termos aparecem, direta ou indiretamente, ou aquelas nas quais os conceitos vêm expressos ou estão implicados, ou a partir das quais os conceitos foram construídos para este dicionário. Podem ser, ainda, as obras cujos conceitos o verbete questiona. Como praticamente inexistem verbetes, portanto conceitos, que não tenham passado por uma elaboração especial para este dicionário, as obras listadas nas referências devem ser entendidas mais como caixas de ressonância semântica do que como fontes soberanas.

Dirá também algo sobre a gênese deste dicionário o fato de sua proposição imediata não ter nascido entre os especialistas em Política Cultural que compõem o Observatório de Políticas Culturais da ECA-USP e, sim, ter surgido como um convite-desafio formulado por colega de outra área, Maria de Fátima G. M. Tálamo, lingüista da linha de ensino e pesquisa em Análise Documentária e pesquisadora interessada em descobrir até que ponto a Política Cultural era, de fato, um domínio do conhecimento. Um desafio como este só pode receber respostas sucessivas, das quais esta é a primeira.

Menção especial deve ser feita ao colega José Carlos de Paula Carvalho, da Faculdade de Educação da USP, que, com sua insistência em privilegiar entre nós os estudos do imaginário como caminho alternativo para a compreensão do presente, colaborou para que a Política Cultural entrasse pelo novo canal.

Destacando a colaboração atenciosa de colegas, do Brasil e do exterior, que redigiram verbetes relativos a suas especialidades (por vezes inovando no âmbito de seu próprio país de origem, como no caso de Robert J. Saunders em sua entrada sobre Arte-educação) registro, ainda, um agradecimento ao CNPq, financiador desta pesquisa, e ao Programa USP-BID, que, no período entre 1989-1992, subvencionou os primeiros estudos dos quais resultaria, indiretamente, este trabalho.

2. Estrutura e operação do Dicionário

Maria de Fátima G. M. Tálamo

O Dicionário crítico de Política Cultural, (Cultura e Imaginário) é resultado de um projeto de pesquisa integrado desenvolvido no Observatório de Políticas Culturais da ECA-USP, com apoio do CNPq, cujo objetivo geral é apresentar uma sistematização conceitual da área para um público amplo, que poderá valer-se destas informações no desenvolvimento de trabalhos práticos (em museus, centros de cultura, órgãos governamentais, entidades públicas) e de investigações teóricas ou teórico-práticas. Sob este aspecto, o Dicionário propõe-se simultaneamente como instrumento de conhecimento e de comunicação: organizando o conjunto de noções que caracteriza o domínio da Política Cultural, apresenta-o de modo a viabilizar a efetiva transferência do conhecimento.

É fato reconhecido que as denominações servem de referência para a determinação do vocabulário de uma especialidade, isto é, do conjunto de formas significantes que respondem pelos conceitos particulares a partir dos quais se constituem as áreas do conhecimento. Deste modo, integram o vocabulário de especialidade os conceitos relativos aos objetos, processos e métodos que permitem o desenvolvimento da investigação e a produção do conhecimento. Como os conceitos não resultam de convenções arbitrárias ou de preferências individuais mas de relações entre suas características constitutivas, passíveis de serem objetivadas e confirmadas, o reconhecimento de uma denominação como conceito é tarefa que exige análise da pertinência dessas características ou traços em relação ao domínio do conhecimento considerado. Em si mesmas, as denominações podem ser fruto da germinação de idéias, do desenvolvimento efetivo do conhecimento da área ou de mera confusão, seja por ausência de rigor metodológico, seja por modismo. A primeira etapa, portanto, da elaboração de um dicionário de área consiste na identificação dos limites dessa área e do conjunto de denominações que se encontram em seu interior, como se fez no presente caso.

O objetivo de um trabalho desse tipo não é apenas a criação de sentidos, tampouco o de identificar um conjunto de termos e decidir quais deles participam do vocabulário, atribuindo-lhes uma definição. Antes disso, trata-se de constituir o vocabulário, neste caso o vocabulário de Política Cultural, a partir do que é dado materialmente nos textos produzidos na área e reconhecidos por aqueles que dela participam.

A documentação básica para o desenvolvimento da etapa inicial do trabalho foi uma bibliografia da área, pesquisada e formatada pelo Observatório, Ia a disposição dos interessados sob o título "Bibliografia Localizada de Políticas Culturais". A partir dela foi possível determinar que o domínio da Política Cultural não se constitui apenas pelos referentes dos quais se ocupa, genérica e abstratamente, o estudo da cultura, mas, principalmente, pelos enfoques e instrumentos que associam esses referentes a situações que determinam o campo

da produção e circulação de bens e serviços culturais. Os limites desse domínio são dados por aquilo que o homem cria a partir de suas capacidades cognitivas, de sua ideologia e prática econômica e que é passível de integração num processo de produção e circulação que termina por alterar, num segundo momento, esse mesmo conhecimento, essa ideologia e essa prática econômica. Sendo assim, a área não se propõe, aqui, como uma totalidade intuitiva, proveniente de uma experiência da vida cultural, por mais ampla e bem fundamentada que seja, nem como um instituto fundado em ciências parciais desconectadas umas das outras. Tampouco apresenta como disciplina compartimentada, mas também não se mostra como constelação errática de conceitos, pois, embora se organize inicialmente por meio de um quadro de conceitos ligados a distintos domínios como o das ciências sociais, psicologia, antropologia etc., a área ganha especificidade de disciplina situacional quando se propõe não apenas a conhecer o mundo (reconhecendo as múltiplas facetas do fato cultural), mas nele intervir com instrumentos determinados. Ao contrário de outros campos do conhecimento, que, para preservar sua identidade, desenvolveram-se sob a condição de ignorar áreas conexas, o campo da Política Cultural afirma-se como de natureza situacional, relacional (para entendê-lo nessa dimensão recomenda-se a leitura dos verbetes Política cultural e Ação cultural). A partir desse quadro de referência foi possível determinar o que é característico do domínio embora se encontre fragmentado na produção teórica ou descritiva da área. A sistematização de tais fragmentos, coletados na bibliografia da área, consiste justamente num trabalho de construção conceitual cujo resultado encontra-se neste Dicionário como proposta de terminologia da área.

À terminologia de uma especialidade corresponde o vocabulário cujas unidades, denominadas termos, remetem aos referentes que essa mesma área elege para analisar e explicar Na documentação especializada, a terminologia encontra-se em estado natural O vocabulário específico, entendido como conjunto de termos que reflete uma organização conceitual, só se mostra após uma codificação. Isto significa que, no nível textual, os termos, como as palavras que os integram, fazem parte de um sistema que sustenta o discurso, respondendo pela coerência, coesão e desenvolvimento dele.

A organização geral do Dicionário comporta uma primeira parte com os verbetes (termos e respectivas definições ou descrições) e os não-termos (denominações não definidas ou descritas neste Dicionário mas mencionadas e eventualmente contextualizadas nos termos a que são remetidas), dispostos uns e outros em ordem alfabética; e uma segunda parte com uma lista de termos e não-termos, estabelecida também em ordem alfabética, cujo objetivo, além de fornecer um esquema ou grafo geral do conjunto de entradas do dicionário, é igualmente o de facilitar o acesso do leitor à obra.

Cada verbete tem a seguinte estrutura: termo, sumário, termos relacionados, definição ou contextualização e referências. À entrada do verbete corresponde o termo, isto é, a designação considerada pertinente para nomear a noção desenvolvida na definição ou contexto. Na seqüência encontra-se o sumário, que apresenta uma síntese dos tópicos abordados na definição, descrição ou

contextualização do termo, dando ao feitor uma representação geral do conteúdo do verbete. O sumário é dispensado naqueles casos em que a definição ou contextualização do termo é breve o suficiente para permitir ao leitor, numa mirada rápida, a apreensão integral do conteúdo do verbete. Em seguida, os termos relacionados, por intermédio dos quais se sugere ao leitor a leitura de outros termos que de algum modo complementam a compreensão do termo de entrada, permitindo-lhe uma interpretação crescentemente adequada, relacional. Daqui passa-se à definição, descrição ou contextualização do termo e, por fim, encontra-se uma lista das obras (referências) em que o termo aparece, com ou sem uma definição ou descrição. Como já foi apontado, um dos motivos que levaram à elaboração deste Dicionário foi a constatação de que um grande número de termos da área tinha seu conceito considerado como um dado, o que freqüentemente está longe de ser o caso. Deste modo, as obras tomadas como referência não foram sempre - pelo contrário - tomadas como fontes indiscutíveis de onde extrair as definições ou descrições tais quais; serviram antes, na maioria dos casos, como pontos de apoio ou molas que deflagraram um processo de esclarecimento conceitual do termo por meio de sua construção in loco no verbete. Quando um verbete não apresenta a lista de referências, isto significa que o termo não se encontra descrito ou definido em nenhuma obra de algum peso, embora circule no discurso informal da área, ou que o termo está sendo proposto pela primeira vez neste dicionário com o sentido que aqui lhe é atribuído.

Para a redação dos verbetes (definição, descrição, contextualização, conforme o caso) optou-se por uma forma discursiva capaz de comunicar seu conteúdo ao mesmo tempo que constrói um sistema conceitual. Decorre daí a escolha da palavra "crítico" para qualificar este tipo de Dicionário, indicando-se com isso que o tratamento dos objetos teóricos não se faz apenas de modo descritivo, mas é acompanhado por uma contextualização que promove sua efetiva apropriação pelo leitor ao distanciar-se das compactações discursivas normalmente adotadas na redação dicionarial. Este recurso a uma forma dialógica de transmissão permite a apreensão dos conceitos em sua dimensão comunicativa mediante de uma discussão da qual participa o leitor, levado assim para além do mero reconhecimento passivo dos traços próprios ao conceito em tela. Exige-se do leitor um trabalho que não se resume à incorporação mecânica do que está exposto. Chega-se, desta forma, ao que parece ser o essencial neste Dicionário: ao reconhecer os termos e suas características, o Dicionário os resgata no jogo entre o uno e o múltiplo, jogo complexo que envolve inquietações originadas na incerteza e na ambigüidade e que por isso não aceita uma formulação e uma resposta simples. Dito de outro modo, as características nocionais são apenas momentaneamente isoladas para serem em seguida articuladas ao que parece estar delas dissociado. A idéia corriqueira de que a palavra, embora possua várias acepções, apresenta um sentido privilegiado que deve ser isolado, é uma crença que rapidamente se transforma em armadilha, pois obriga a centrar o trabalho no óbvio, freqüentemente estéril para o desenvolvimento do conhecimento.

Obtém-se, com isso, um equilíbrio entre a identificação de elementos nocionais, capazes de responder pela distinção entre conceitos que participam de um mesmo campo nocional, e situações mais globais que permitem a avaliá-los em contextos. Apenas para exemplificar esse aspecto, já que este é um traço característico de toda a obra, sugerese a leitura dos verbetes arte-ação, culturas pós-modernas e indústria cultural.

De modo geral, portanto, a redação dos verbetes procura impor uma ordem apelativa, não simplificadora, à inteligibilidade da área. Nesse sentido, este trabalho evidencia que os instrumentos de referência não precisam necessariamente sacrificara complexidade conceitual para garantira comunicação. Pelo contrário, a transferência do conhecimento só se efetiva na sua plenitude na presença das características mais fundamentais da área em que é produzido e que normalmente não se deixam aprisionar nas formas redutoras dos textos exclusivamente descritivos, como habitualmente vêm defendendo os estudos clássicos na área.

A lista final dos termos (em negrito nos verbetes em que aparecem como termos relacionados e índice de termos e não-termos) e não-termos (em fonte comum e remetidos aos termos) tem por função facilitar o acesso do leitor ao Dicionário. Algumas das denominações empregadas na área não costumam ser claramente definidas ou descritas nas obras mais comuns disponíveis. No processo de redação dos verbetes deste Dicionário, por alguma razão tática ligada à organicidade tópica do discurso (dedutivismo cultural está alfabeticamente à frente de indutivismo cultural, sendo portanto ambas as denominações tratadas no primeiro verbete, funcionando a segunda denominação como não-termo - na verdade apenas aparentemente não-termo) ou em virtude da escala de valores nele adotada (chamar a atenção para o fato de um dado termo, bem cultural, ser na verdade apenas uma espécie de outro, seu termo-gênero: produto cultural), decidiu-se não abrir um verbete para algumas dessas denominações, como bem cultural, mas incluí-las num verbete relacionado (no caso, produto cultural). O mesmo vale para outras designações que são aqui, pela primeira vez, propostas (como ação cultural de produção) e que, sendo não-termos, se encaixam no tema abordado em verbete mais abrangente (no caso, ação cultural). De modo geral, as remissões permitem compatibilizar os diversos e eventuais modos formais de acesso a um conceito. Com isso, garante-se a utilização do Dicionário também por um público menos especializado.

Vale ressaltar, por fim, que se espera que o vocabulário proposto subsidie um efetivo intercâmbio entre os vários profissionais da área, cujo resultado não se resuma ao mero acúmulo de erudição mas indique avanços e transformações que discutam mesmo as conceituações ora propostas e eventualmente as desenvolvam.

3. Colaboradores

1. Pesquisa bibliográfica realizada pela equipe do Observatório de Políticas Culturais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo:

Maria de Fátima G. M. Tálamo, profa. dra., linha de ensino e pesquisa em Análise Documentária, ECA.

Maria Helena Pires Martins, profa. dra., linha de ensino e pesquisa em Ação Cultural, ECA.

Nair Kobaiashi , profa. dra., linha de ensino e pesquisa em Análise Documentária.

MyrIa Fonsi, mestranda do programa de Comunicações da ECA.

Lúcia M. B. de Oliveira, mestranda do programa de Comunicações da ECA, bolsista do CNPq.

Patrícia Tavares Raffaini, mestranda do programa de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, bolsista de aperfeiçoamento do CNPq.

Alex ldehama, graduando em biblioteconomia e documentação, bolsista de iniciação c/ ação científica do CNPq.

Maria Fátima Santos, graduanda em biblioteconomia e documentação, bolsista de iniciação científica do CNPq.

Teixeira Coelho, prof. dr, coordenador do Observatório e da linha de ensino e pesquisa em Ação Cultural, ECA.

2. Redatores dos verbetes:

Arte-educação: Robert Saunders, dr, Department of Education, Connecticut, EUA; autor, entre outros, de Relating art and humanities in the classroom (Wm. C. Brown Publishing Co., 1977).

Ecomuseu, público de museu, público especial, conservação, patrimônio: Maria Helena Pires Martins, dra. (ECA-USP); autora, entre outros, de Filosofando: Introdução à Filosofia (em colaboração com Maria Lúcia A. Aranha, Moderna, 1993).

Leitura (1): Edmir Perrotti, dr. (ECA-USP); autor, entre outros, de Confinamento cultural, infância e leitura (Summus, 1990, Coleção "Novas buscas em educação').

Multiculturalismo: Solange Couceiro, dra., (ECA-USP); autora de O negro na TV de São Paulo: um estudo de relações raciais (São Paulo, USP/FFLCH, 1983).

Museu: Martin Grossmann, dr. (ECA-USP); autor de Museum lmage Modelling

Modernity (Liverpool, University of Liverpool, 1993); e Patrícia Tavares Raffaini, mestranda da FFLCH, Depto. de História, USP, bolsista do CNPq.

Populismo cultural: Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, mestranda da ECAUSP, bolsista do CNPq.

Público de museu: Adriana M. de Almeida, mestre em Ciências da Comunicação, ECA.

Os demais verbetes são de Teixeira Coelho Netto, autor, entre outros, de Usos da cultura (Paz e Terra, 1987) e Moderno pós moderno (Iluminuras, 1995).

3. Revisor dos verbetes relativos ao Imaginário:

José Carlos Paula Carvalho, dr., Faculdade de Educação da USP; autor, entre outros, de Antropologia das organizações e educação: um ensaio holonômico (Imago, 1990).

4. Supervisora do tratamento terminológico:

Maria de Fátima G. M. Tálamo, dra. (ECA/USP); autora, entre outros, de A palavra oculta: as relações da mulher com a linguagem (ECA/USP, 1989).

5. Agência financiadora da pesquisa:

CNPq

6. Apoio para a publicação:

FAPESP
Início

DICIONÁRIO CRITICO DE POLÍTICA CULTURAL

Cultura e Imaginário

ÍNDICE DOS VERBETES

(Os números entre parênteses indicam a página onde o termo é mais extensamente abordado.)

Ação comunicativa 31
Ação cultural 32
Acesso cultural 35
Aculturação 36
Adega de arte 37
Administrador cultural 39
Afetual 40
Agente cultural 42
Alogestão 42
Analfabeto secundário 43
Animação cultural 43
Aparelhagem mental 44
Aparelho de base 45
Arquétipo 45
Arte 46
Arte pública 49
Arte-ação 51
Arte-educação (1) 55
Arte-educação (2) 58
Artes comunitárias 60
Artista instituído 62
AT-9 62
Autor modelo 63
Avaliação 64
Avaliação de exposições 72
Barbárie 75
Bem artístico 76
Biblioteca 76
Campo da produção erudita 81
Cânon 82

Capital artístico 84
Capital cultural 85
Capital cultural nacional 87
Carente cultural 88
Centro cultural independente 89
Ciências culturais 91
Circuito cultural 92
Cisão cultural 93
Civilização 93
Competência artística 94
Componente cultural 95
Componente destrutivo 96
Comunidade interpretativa 97
Conservação 99
Contracultura 99
Controle cultural 102
Convergência simbólica 102
Crítica de cultura 102
Cultura 103
Culturanálise 106
Cultura autônoma 107
Cultura de fronteira 108
Cultura do cinema 110
Cultura dominada 111
Cultura dominante 111
Cultura emergente 112
Cultura hegemônica 113
Cultura instituída 114
Cultura latente 114
Cultura oficial 115
Cultura organizacional da cultura 116
Cultura patente 118
Cultura política 119
Cultura popular 120
Cultura subalterna 123
Culturas centrais 123
Culturas da privação 125
Culturas híbridas 125
Culturas operárias 126
Culturas pós-modernas 127
Curadoria 141

Dedutivismo cultural 143
Democratização cultural 144
Democratização da arte 146
Descentralização cultural 147
Desenvolvimento cultural 147
Desritualização cultural 148
Dessimbolização 149
Desterritorialização cultural 150
Direito ao belo 151
Dirigismo cultural 151
Disposição estética 153
Distância cultural 153
Distinção simbólica 155
Ecomuseu 157
Elitismo cultural 164
Enculturação 165
Equipamento cultural 165
Espaço cultural 166
Espectador-modelo 169
Estruturas antropológicas do imaginário 170
Ética em política cultural 170
Expressão simbólica 172
Expropriação cultural 173
Fabricação cultural 175
Filme-projeção 176
Folclore 176
Ganho cultural 179
Gasto cultural 180
Globalização cultural 183
Gosto 188
Grupo 194
Grupo-sujeito 195
Hábito cultural 197
Heterocultura 198
História imaginária 198
Identidade cultural 201
Identidade de performance 203

Ideologia cultural 204
Imagem (1) 205
Imagem (2) 207
Imagem pessoal 208
Imagem primordial 208
Imagenheiro 209
Imaginação 209
Imaginação simbólica 210
Imaginário 212
Incentivo cultural 214
Indicador cultural 215
Indústria cultural 216
Instituição cultural 220
Integração cultural 221
Intermediação cultural 222
Interpretação 223
Irracionalismo cultural 226
Lazer 227
Leitura (1) 230
Leitura (2) 236
Libertarismo cultural 239
Livro 240
Localismo 242
Macrocultura dominante 245
Mecenato 246
Mediação cultural 248
Mediador cultural 249
Memória 249
Mercado de arte 251
Mercado simbólico 251
Mitanálise 252
Mito 252
Mitocrítica 253
Mitodrama 254
Modernização cultural 255
Modo cultural 260
Monumento histórico 261
Mudança cultural 261
Multiculturalismo (1) 263

Multiculturalismo (2) 265
Museu 269
Museu de arte 274
Nacionalismo cultural 277
Necessidade cultural 278
Oficina cultural 281
Organização da cultura 283
Organização primária da cultura 283
Paradigma holonômico 285
Paternalismo cultural 285
Patrimônio cultural 286
Patronato cultural 290
Pluralismo cultural 292
Política cultural 293
Política de eventos. 300
Políticas culturais pós-modernas 302
Populismo cultural 307
Pós-modernidade 310
Prática cultural 313
Pregnância simbólica 314
Preservação 314
Produto cultural 318
Programa cultural. 319
Propriedade cultural (1) 319
Propriedade cultural (2) 320
Psicagogia 321
Público 322
Público de museu 325
Público especial 328
Reconversão cultural 335
Resistência cultural 337
Ressimbolização 338
Sacralização da cultura 339
Saída cultural 340
Sensibilidade 340
Serviço cultural 341
Símbolo 342

Símbolo vivo 343
Sincretismo cultural 344
Sintema 345
Sistema de produção cultural 345
Socialidade 348
Sociatria 349
Sociomorfologia do imaginário 350
Subcultura dominada 350
Teatralização da cultura 351
Televisão publica 352
Terreiro 354
Território 354
Tradicionalismo cultural 356
Trajeto antropológico 356
Transculturalidade 357
Transmissão cultural 358
Transnacionalização cultural 359
Turismo cultural 359
Valor cultural 361
Versão cultural 363
Voluntarismo cultural 363

Ação comunicativa

Sumário: Funções de intercompreensão, de coordenação da ação e de socialização da ação comunicativa; distinção entre cultura, sociedade e personalidade; ação comunicativa, ação cultural, ação sociocultural.

Termo relacionado: Ação cultural.

Processo interativo de transmissão e renovação do saber cultural, do ponto de vista da intercompreensão; de promoção da integração social pela solidariedade, do ponto de vista da coordenação da ação, e de formação da identidade pessoal, do ponto de vista da socialização.

Este entendimento da ação comunicativa, proposto por J. Habermas, baseia-se na distinção entre três componentes do mundo vivido: cultura, sociedade e pessoa. Cultura é aqui descrita como estoque de conhecimentos do qual os participantes do processo retiram uma interpretação do mundo. Por sociedade compreende-se as ordens legítimas pelas quais os participantes do processo regulamentam sua adesão aos grupos sociais, garantindo a solidariedade entre eles. E por personalidade, as competências pelas quais um sujeito adquire a faculdade de comunicar-se e agir, afirmando sua própria identidade ao participar do processo de intercompreensão. Neste contexto, o conceito de ação comunicativa apresenta-se como um substitutivo para a atividade social genericamente considerada ou ainda para a ordem social.

A ação comunicativa identifica-se mais à ação sociocultural do que à ação cultural propriamente dita, uma vez que a ação sociocultural busca essa intercompreensão que tem por efeito a solidariedade entre os grupos sociais obtida pela construção das diferentes identidades, enquanto a ação cultural não se coloca fins claramente definidos e desenvolve-se no quadro das linguagens culturais e não no contexto do estoque global de conhecimentos. Nem toda ação comunicativa é uma ação cultural (e, no limite, nem toda ação cultural é uma ação comunicativa), embora não deixe de haver laços estreitos entre uma e outra quando se aceita o princípio de que a ação cultural busca contornar a barbárie. Um dos efeitos da ação cultural termina sendo a cimentação, ou tentativa de

cimentação, dessas três esferas que, na modernidade, conquistaram autonomia individual, se dissociaram e seguiram por caminhos distintos: a cultura, a sociedade e a personalidade. É esta fragmentação - uma sociedade separada da cultura, personalidades separadas da sociedade, cultura que não converge para as personalidades - a responsável final pela violência que se apresenta como traço distintivo da vida neste final de século e que a ação cultural, mesmo indiretamente, combate.

Referências:
Habermas, J. Théorie de l'agir communicationel. Paris, Fayard, 1987.
Explications du concept d'activité communicationelle in Logique des sciences sociales et autres essais. Paris, PUF, 1987.
Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ação cultural

Sumário: Concepção genérica e específica; tipologia da ação cultural: segundo seus circuitos, segundo seus objetivos, segundo seus objetos; ação cultural, incomunicabilidade cultural e incomunicabilidade social; momentos da ação cultural.

Termos relacionados: Administrador cultural, animação cultural, arte-ação, arte-educação, circuito cultural, fabricação cultural, mediação cultural, sistema de produção cultural, transmissão cultural.

Conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural.

Para efetivar-se, a ação cultural recorre a agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte.

A ação cultural pode voltar-se para cada uma das quatro fases, níveis ou circuitos do sistema de produção cultural: produção, distribuição, troca e uso (ou consumo). A ação cultural de produção tem por objetivo específico concretizar medidas que permitam a geração efetiva de obras de cultura ou arte. Seu público será tanto o profissional quanto o amador. A ação cultural de distribuição propõe-se criar as condições para que obras de cultura ou arte entrem num sistema de circulação que lhes possibilite o acesso a pontos públicos de exibição (cinemas, teatros, livrarias, galerias, museus, bibliotecas, etc.). A ação cultural voltada para a troca visa promover o acesso físico a uma obra de cultura ou arte por parte do público, de modo particular mediante o financiamento, no todo ou em parte, do preço da obra (preço de um livro, por exemplo) ou do ingresso que a ela dá acesso (ingresso para teatro, cinema, etc.). Finalmente, a ação cultural voltada para o uso procura promover o pleno desfrute de uma determinada obra, o que

envolve o entendimento de seus aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros; para tanto, recorre à elaboração de catálogos, programas de apresentação de um espetáculo ou filme, palestras, cursos, seminários, debates, etc.

Sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura. (Esta acepção, proposta por Francis Jeanson, quase certamente deriva, consciente ou inconscientemente, do entendimento que Kant teve da cultura: "a produção, num ser dotado de razão, da aptidão geral para os fins que, em sua liberdade, lhe dêem prazer'.) Neste sentido, por depender daquilo que as pessoas e grupos aos quais se destina entendam dela fazer, a ação cultural, apresentando-se como o contrário da fabricação cultural, não é um Programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um inicio claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas. Neste sentido, a ação cultural é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora provavelmente situado entre certas balizas. Ou não... O este caso, importam mais que os fins, e o agente cultural, processo ou os meios, n bem como a política cultural por ele representada, deve aceitar correr este risco. O próprio agente cultural, de resto, submete-se ao processo por ele mesmo desencadeado, sofrendo ele também a ação cultural resultante.

Estabelece-se uma gradação entre dois tipos básicos de ação cultural, segundo seus objetivos: a ação cultural de serviços e a ação cultural de criação.

A ação cultural de serviços é, antes, uma forma de animação cultural que lança mão das diferentes modalidades de relações públicas, de propaganda ou de publicidade, com o objetivo de vender tal livro, tal espetáculo de teatro, etc., ou de aproximar desses produtos um público (ou clientela) pouco receptivo, por motivos econômicos ou outros.

A ação cultural de criação, ou ação cultural propriamente dita, propõe-se, diversamente, a fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns. Neste sentido, o termo criação é tomado em seu sentido mais amplo: não se refere apenas à construção de uma obra, à sua elaboração física, mas também ao desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra - e das pessoas entre si por intermédio da obra - que permitirão a apreensão mais larga possível do universo da obra e a ampliação dos universos pessoais. Para este entendimento de ação cultural, termos como "público" ou "clientela" são, mesmo, inadequados: o enfoque assumido permite apenas falar-se em "pessoas" cuja .. dimensão criativa (no duplo sentido indicado) será estimulada.

Uma visão particular desta modalidade de ação cultural insiste em que seu propósito é não tanto eliminar a incomunicabilidade cultural freqüentemente constatável entre uma obra de cultura ou arte e seu receptorincomunicabilidade que, não raro, está na gênese mesma da obra -, mas dissipar a incomunicabilidade social que se ergue entre a obra e as pessoas por motivos de natureza econômica, política ou outra. Essa ação cultural não tem por objetivo - e nisto se distingue essencialmente da animação cultural ou da ação cultural de serviços - reforçar nas pessoas a atitude de consumidores à qual são acostumadas pelo sistema econômico predominante; pelo contrário, sua proposta consiste em eliminar ou diminuir a tentação à inércia e à passividade que indistintamente afeta a ampla maioria nos tempos da comunicação de massa Esta ação assim entendida, também chamada de ação sociocultural, tende a colocar uma pessoa, um grupo ou uma comunidade, em condições de exprimir-se em todos os aspectos da vida social. Para esta concepção, a ação cultural não atinge seus objetivos quando se propõe apenas a criar relações entre as pessoas e a obra de cultura ou mesmo quando se propõe a promover a criação cultural em seu sentido amplo (ação cultural propriamente dita); estas relações devem ser tais que possibilitem às pessoas, compreendendo e dominando os procedimentos da expressão cultural, por sua vez expressarem-se elas mesmas de modo autônomo e nos mais diferentes domínios da vida social. A ação sociocultural propõe às pessoas, considerando seu momento o seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade (o que pode também ser objeto da ação cultural propriamente dita, ou ação cultural), não lhe bastando, porém, desenvolver entre as pessoas um tipo de relacionamento qualquer, uma forma de aproximação qualquer, nem se contentando com oferecer-lhes apenas a fruição de um momento de lazer; será necessário que dessa ação resulte um benefício claramente caracterizado como social.

Os primeiros centros de cultura ingleses no século XIX (na Inglaterra denominados centros de arte) assumiam não raro a prática da ação sociocultural, igualmente privilegiada (embora às vezes designada simplesmente de ação cultural) pelas políticas culturais dos países socialistas (europeus, asiáticos e outros) no século XX. Ao final da década de 50, neste século, o escritor André Malraux, então ministro da cultura da França, lançou as bases do que contemporaneamente se entende por ação cultural de serviços o ação cultural propriamente dita ou ação cultural.

Historicamente, é possível distinguir três momentos da ação cultural, conforme seu objeto de atenção. O primeiro, marcado pela atenção exclusiva dada à obra de cultura em si. O objetivo, neste caso, era (e não raro continua sendo) preservar a obra, guardá-la como patrimônio, cuidar de suas condições físicas. Não havia maiores preocupações com o público, quase sempre restrito à figura de uma pequena comunidade (como no caso do mosteiro medieval) ou até mesmo de uma única pessoa (as galerias de arte dos nobres renascentistas). Quando os

museus, por exemplo, começam a multiplicar-se, um público cada vez maior tem acesso às obras mas a preocupação central do que pode de algum modo ser chamado de ação cultural continua a ser a obra em si, sua preservação e seu agrupamento em coleções. Inexiste, num primeiro momento, um interesse em favorecer o pleno acesso intelectual ou estético do público às obras expostas. Um segundo momento da ação cultural, a partir das primeiras décadas do século XX - em especial nos países socialistas e em países, como a França, que se preocuparam mais diretamente com a promoção da educação e da cultura entre as classes trabalhadoras, de modo particular a partir da década de 30 -, caracteriza-se pelo propósito não apenas de oferecer fisicamente a um público 1 cada vez mais amplo um número cada vez maior de obras de cultura, mas de criar as condições para que essas obras fossem entendidas e apreciadas em sua natureza específica. Neste segundo momento, o alvo privilegiado da ação cultural passou a ser o grupo, o coletivo, a comunidade. Num terceiro momento, iniciado na segunda metade da década de 60, programas de ação cultural passaram a preocupar-se não apenas com o grupo, o coletivo, mas também com o indivíduo, como singular. Propostas surgidas em centros de arte ingleses e em museus norte-americanos tinham como objetivo, constatado o afluxo cada vez maior de pessoas a museus, exposições, etc., criar condições para, na medida do possível, oferecer ao indivíduo, isoladamente, as mesmas condições de fruição ou de criação artística (no sentido amplo) experimentadas pelo criador de cultura ou de arte. Tenta-se pelo menos garantir o acesso a exposições por parte de um pequeno número de pessoas a cada vez, assim como se criam possibilidades individuais de experimentação e criação cultural. Os custos dessas práticas, e o fato de colocarem-se em plena contracorrente da dinâmica própria de uma sociedade de massas, limitam amplamente essa tendência.

Referências:
Jeanson F. L'action culturelle dans la cité. Paris, Seuil, 1973.
Kant, E. La philosophie de l'histoire: opuscules. Paris, Denoel/Médiations, 1974. Te!
Teixeira Coelho. O que é ação cultural. 16 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Usos da cultura. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1986.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Acesso cultural

Sumário: Conceito, tipologia, exemplos.

Termo relacionado: Sistema de produção cultural.

Por analogia com a linguagem da informática, acesso cultural é a comunicação com uma unidade ou modo de produção, distribuição ou troca de produtos culturais (biblioteca, sala exibidora, sala de espetáculos, estúdios de gravação, etc.). O

acesso é condição material prévia que possibilita a produção e o consumo de produtos culturais. Exclui-se desta categoria o acesso intelectual, relacionado ao uso, isto é, à apropriação efetiva do produto cultural.

Segundo sua natureza, o acesso distribui-se em:

1) acesso físico: possibilidade de contato direto com ou de exposição a uma unidade ou modo cultural (existência de um cinema na cidade, de um laboratório de revelação cinematográfica no país, de uma biblioteca, etc);

2) acesso econômico: possibilidade econômica de produzir ou consumir um produto cultural;

3) acesso intelectual: possibilidade de uso ou apropriação efetiva do produto cultural, isto é, possibilidade de apreender um produto cultural em todas as suas dimensões e de transformá-lo em matéria-prima para elaboração de interpretações da vida e do mundo; o uso cultural deixa, no indivíduo, uma marca, um resto, enquanto o consumo cultural caracteriza-se pela mera exposição passageira produto cultural, sem que sobre, desse ato, nenhum resíduo na pessoa.

Esses modos de acesso incluem, exemplificadamente: a) acesso à informação: contato com os procedimentos de divulgação da vida cultural (TV, jornais, revistas, etc);

b) acesso a equipamentos de produção (câmeras de vídeo, de fotografia, computadores, instrumentos musicais, etc);

c) acesso à reprodução: equipamentos que permitem o consumo do bem cultural (aparelho de TV, vídeo, fitas de vídeo, rádio, toca-discos, gravador, walkman, CD player; mas também salas de exibição, espaços públicos de apresentação, etc.).

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Aculturação

Termos relacionados: Culturas híbridas, cultura de fronteira, reconversão cultural; enculturação, interpretação cultural.

Termo introduzido ao final do século XIX por antropólogos anglo-saxões para designar os fenômenos de contato direto e prolongado entre duas culturas diferentes que levam a transformações em qualquer delas ou em ambas.

Na atualidade, o termo é usado, por vezes, para indicar a resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre os diversos modos culturais - cultura erudita, popular, cultura empresarial, etc. - que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-aculturativa), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Modos culturais compósitos, como óperas montadas em estádios de futebol, espetáculos de dança moderna apoiados em manifestações de origem popular, como o jazz, exemplificam processos de aculturação ou de culturas híbridas.

Referências:
Canclini, N. G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.
Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Adega de arte

Sumário: A multiplicação dos museus, o museu como casca arquitetural e o museu vazio; museu corporativo e patrimonialismo; desequilíbrio no sistema de produção cultural; o museu-troca ou museu de visitação; exposição e pesquisa, consumo e conhecimento: o museu sem acervo.

Termos relacionados: Museu, sistema de produção cultural, conservação, preservação.

A partir dos anos 80 acelerou-se a construção de museus um pouco por toda parte, em particular nos EUA, na Alemanha e no Japão, sem esquecera grande reforma do Louvre e a transformação de antiga estação ferroviária, ainda em Paris, no Museu d'Orsay. A maioria desses museus surgiu desde logo como monumentos a si próprios: a desproporção - volumétrica e estética - entre a magnificência de suas arquiteturas e, em diversos casos, a pobreza e platitude de suas coleções e mostras é estrondosa. O novo museu municipal de Yokohama, Japão, é um exemplo radical dessa situação. O projeto do celebrado, com justa razão, Kenzo Tange é arquitetural e urbanisticamente soberbo. Numa zona portuária inóspita ao cidadão pedestre, cortada por avenidas de tráfego intenso e linhas de trem e na qual o único espaço mais ameno é um shopping center vertical inteiramente voltado para dentro de si mesmo, a praça formada pela edificação do museu é um acolhedor espaço de lazer e convivência. No interior do museu, porém, não apenas é relativamente diminuto o espaço dedicado a exposições como as obras exibidas não têm a menor condição de equiparar-se à beleza, ao valor e ao uso cultural da edificação. Gastam-se duas horas para conhecer o museu-edificação e quinze minutos para passar ao lado das obras expostas. Ficando ainda no Japão, o mesmo fenômeno repete-se, de maneira quase similar, no novíssimo Museu de Arte Contemporânea de Tóquio (MO+).

Os museus são hoje, vários deles, museus vazios, como o de Yokohama, embora muita obra já feita reste por mostrar e muita obra ainda inata pedirá para ser vista.

Este quadro faz concluir pela existência de um desequilíbrio no sistema de produção cultural: a produção é grande e aumenta, público existe e também , pode ser sempre maior, museus (relacionados com as fases da distribuição e da , troca) abundam e no entanto o que mostram é insatisfatório. O museu estimula a vontade de ver mais museus, não necessariamente de ver mais obras, mais . objetos. Esta será uma representação eloqüente sobre o espírito deste tempo.

Nesse cenário, construir novos museus assume a figura do desperdício ou da

ostentação. Sobram museus, faltam conservação de suas obras e quadros 1 humanos para assegurar sua ação culturalmente multiplicadora. Uma saída ~, poderia estar num esquema de adegas (ou arquivos) de arte, entendidas como edificações arquiteturalmente simples e relativamente baratas (dotadas no entanto da infra-estrutura técnica requerida) que funcionariam como autênticos centros de preservação, restauração, documentação e pesquisa a constituírem-se em centros de distribuição capazes de levar aos mais diferentes museus (nesse caso, museus-troca), nos mais distintos e distantes lugares, amostras menores ou maiores de suas coleções. É possível estimar que os recursos atualmente investidos num museu de primeira categoria sejam o suficiente para construir algumas dezenas de adegas cinco estrelas.

A multiplicação das adegas de arte teria uma conseqüência a longo prazo provável: os museus seriam levados a renunciar à ambição (ou desatino) de terem suas próprias coleções permanentes. Em troca, sua atuação no conjunto da dinâmica cultural ganharia em velocidade e ritmo. (Esta opção seria , particularmente dolorosa para as centenas de museus corporativos ou quase ' pessoais, aqueles museus mantidos por empresas, ou fundações, para a exibição de alguma anterior coleção de arte de seus donos ou patronos principais; as obras de arte teriam largamente desbastado, nessa hipótese, seu aspecto - e valor - patrimonial e, mais que isso, patrimonialista o que ocorreria para benefício geral.) Os museus passariam a ser - pelo menos os novos museus - museus sem acervo

O principal benefício do esquema das adegas seria a democratização imediata 1 (por mais que essa expressão soe sempre estranhamente) do acesso às obras de arte por meio de uma ampliação de seu esquema de circulação. Indiretamente, não é descabido imaginar que o valor monetário das obras de arte se reduziria 1 sensivelmente na medida em que sua posse não seria marca distintiva deste ou ; daquele museu. Eliminar o desejo de posse pessoal talvez seja algo fora do alcance da raça humana, mas seria quem sabe possível pelo menos deixar ~ patentes, mais uma vez, a irracionalidade trágica das leis do mercado e o ~, despropósito que é pagar cinqüenta milhões de dólares por um quadro de Van ~ Gogh, sobretudo quando o artista morreu miserável. E na sociedade de massas, ! em que o público de uma exposição de arte num país desenvolvido não raramente chega ao milhão de visitantes e em que a visita a um museu, dado o afluxo de 2, pessoas, transforma-se em excruciante experiência física matizada pelas várias ~ cores da frustração, a separação entre as funções de exibição, de um lado, e de preservação, documentação e pesquisa poderia devolver, não ao museu propriamente (o nome poderia continuar a ser usado, como uma homenagem a tradição), mas à atividade de estudo e preservação de obras realmente valiosas, a possibilidade de alimentar seriamente o conhecimento mediante pesquisas 5 especializadas, o que é uma quase impossibilidade no atual museu de visitação. ~

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Administrador cultural

Sumário: Administrador e agente cultural; primeiro administrador cultural pago pelo Estado; funções do administrador.

Termos relacionados: Ação cultural, agente cultural, animador cultural, centro cultural, fabricação cultural, mecenato.

Administrador cultural é a expressão utilizada preferencialmente nos países anglo-saxões para designar o profissional que atua como mediador entre o produtor cultural, o público, o Estado e o empresário cultural ou incentivador (em qualquer combinação de duas dessas quatro figuras ou entre as quatro simultaneamente). Sendo de fato designado em inglês como arts administrator (na Inglaterra, em termos de política cultural a palavra-chave é arte e não cultura: assim, têm-se mais freqüentemente art centers e não cultural centers), o administrador cultural confunde-se em parte com o agente cultural da tradição francesa mas, à diferença deste, encarrega-se de atividades mais propriamente administrativas, enquanto seu correspondente francês trata especificamente da ação cultural em si.

Embora se tenha notícia do exercício da administração da cultural tanto na Grécia antiga, como na Roma de Ovídio (v. mecenato) ou na França de Molière, considera-se que na Inglaterra o primeiro administrador cultural diretamente pago pelo Estado data de 1639: tratou-se de William d'Avenant, um poeta e proprietário de um teatro.

A expressão "administrador cultural" é aplicada a uma ampla gama de profissionais - professores, trabalhadores sociais, legisladores, funcionários de órgãos culturais, agentes culturais - que exerçam num determinado momento, em termos atuais, três funções básicas: 1) criar as condições para que a produção cultural aconteça; 2) aproximar o produtor cultural de seu público; 3) estimular a comunidade a desenvolver seu próprio potencial criativo, o que se consegue por intermédio da formação de públicos, da descoberta e da preparação de artistas profissionais. Em outras palavras, são atividades do administrador cultural: a) a produção de obras ou espetáculos; b) aquilo que tradicionalmente se chamou de animação; e c) a formação. A Unesco, em seu relatório Cultural Development in Asia, estabeleceu uma dicotomia entre as figuras do artista (ou produtor cultural) e do administrador, apresentando-os como complementares mas não sobrepostos ("o administrador interessa-se pela arte mas não está diretamente envolvido com a arte e, sim, com sua administração"). Na atualidade, esse conceito ampliou-se. Fala-se num administrador-artista (como nas artes plásticas, domínio em que o próprio artista negocia as condições de exposição e venda de seus trabalhos com o marchand); no administrador como parceiro do artista (como nas expressões "diretor técnico" e "diretor cultural", quando ambas as funções existem num museu ou centro de cultural, ou como no par maestro (diretor artístico) e

diretor administrativo, no caso de uma ópera ou sinfônica); no administrador como auxiliar do produtor cultural (o agente de um artista); no administrador como diretor do produtor cultural (editores que orientam o trabalho de escritores, marchands que requerem um certo tipo de produção); no administrador como funcionário do Estado; no administrador como auxiliar do público. De um modo ou de outro, o que se espera desse administrador é: que consiga os recursos econômicos para a produção de uma obra cultural; que organize a rotina necessária a essa produção (o que inclui um trabalho com público); que incentive o produtor e o público.

Referências:

Marrus, Michael R. The emergence of leisure. New York, Harper and Row, 1974.
Pick, John. Arts administration. London, E. & F.N. Spon, 1980.
(ed). The State and the Arts. London, City Arts, 1980.
Ridley, F.F. The State and the Arts. Journal of Social Science Information, Unesco, 1977. Cultural Development in Asia in Cultural Development, Unesco, Documentary Dossier 2, 1976.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Afetual

Sumário: O ideológico, o cognitivo e o afetual.

Termos relacionados: Avaliação, avaliação de exposições, distinção cultural, políticas culturais pós-modernas, cultura latente, imaginário.

Os estudos de política cultural, bem como as próprias políticas e seus procedimentos de avaliação, costumam privilegiar, em sua ampla maioria, os aspectos e objetivos ideológico-cognitivos que possam ou devam ter. Amparando o edifício de uma política cultural costuma existir um propósito informacional ou educativo, em sentido formal ou informal, que surge como a principal justificativa para sua existência. É esta a herança iluminista para as políticas culturais. Pequena ou nenhuma margem explícita tem sido deixada para o afetual, entendido em seu sentido amplo de fenômeno psicológico marcado pelas emoções e sensações (de prazer, excitação, estimulação, etc.) - entre cujas conseqüências está a possibilidade de estabelecer uma ligação, entre o indivíduo e o objeto da afecção, de tipo estético (definida pelo domínio da intuição, do insight, da abdução e não pela dedução, indução e argumentação) - e pelas reações corporais que pode provocar. Há como um sentimento de culpa - derivado da ideologia do trabalho, erguida sobre a noção de produtividade, e da obsessão com o utilitarismo, responsável multissecular pela marginalização da arte - pairando sobre as políticas culturais e que as impedem de criar as condições para o exercício do afetual ou de reconhecer abertamente que o fazem, quando o fazem. Um dos pontos centrais da sociologia e da filosofia pósmodernas é o reconhecimento do afetual como componente vital do imaginário do homem e mediador privilegiado das relações sociais.

Um dos motivos empíricos da desatenção para com o afetual, ou mesmo sua marginalização, é a dificuldade de prevê-lo, prepará-lo, defini-lo e, acima de tudo, avaliá-lo em sua eficácia e eficiência. Os procedimentos de avaliação quantitativos não têm como apreender o universo do afetual e mesmo os qualitativos tradicionais amparam-se antes de mais nada em vetores cognitivos que possam manifestar-se imediatamente. No limite, o afetual é imponderável - o que não deveria ser motivo para eliminá-lo da esfera de preocupação das políticas culturais. O universo do homem contemporâneo (o sobretudo dos jovens) é, em ampla medida, afetual - quer esse afetual se manifeste e seja exercido de forma simbólica, quer concretamente. A maioria absoluta das experiências de estar junto na sociedade atual é caracterizada pelo exercício do afetual em seu sentido mais amplo de emoção motricial. E o que ocorre com os espetáculos esportivos, nas danceterias, em óperas ou concertos ao ar livre, exposições de artes plásticas e mesmo em comícios, para não mencionar os modos culturais pop como os parques temáticos americanos, que se espalham um pouco pelo mundo todo (Disneylândia, Universal Studios, Beto Carrero World). A insistência exclusiva ou, mesmo, preferencial na dimensão cognitiva da prática cultural pode ser apontada como um dos fatores de insucesso de determinadas políticas culturais. Uma abertura para o afetual rico e provocador pode apresentar-se como uma alternativa interessante para a proposta binária cultura versus lazer que tem dominado as discussões em política cultural. Essa oposição, nada falsa, pode ser superada pelo recurso ao afetual, um modo simultaneamente presente tanto na prática cultural propriamente dita como na prática de lazer e capaz de orientar o processo cultural pós-moderno para as saídas mais estimulantes procuradas pelas políticas culturais não mesmerizantes.

Como exemplos de práticas culturais amplamente baseadas no afetual podem ser lembradas as obras de artistas como Hélio Oiticica (seus penetráveis, em particular) e Lígia Clark (esculturas que se oferecem à manipulação e rearticulação pelo visitante da exposição) ou museus como o Fukagawa Edo, em Tóquio, um museu dito de cultura popular que recompõe aspectos de Tóquio antiga (por nome, Edo) por meio das casas em tamanho natural reconstituindo um bairro da cidade às margens do rio Sumida durante o século XIX; o visitante da exposição ouve o cantar de galos, indicando a manha que surge, vê o clarear do dia, experimenta o anoitecer, entra nas casas, assiste a vídeos, enfim penetra num universo cinestésico e sinestésico que mescla o cognitivo com o afetual de um modo totalizante. Comentários sobre a propriedade de recorrer ao afetual apenas quando se trata de culturas populares, como no caso deste museu, só podem ser descartados como preconceito amparado no desejo de distinção.

Referências:

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas-Études, 1983.

Maffesoli, Michel. Aux creux des apparences (Pour une éthique de l'esthétique). Paris, Plon, 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Agente cultural

Sumário: Agente cultural e intermediário cultural.

Termos relacionados: Ação cultural, administrador cultural, animação cultural, intermediação cultural, mediador cultural.

Aquele que, sem ser necessariamente um produtor cultural ele mesmo, envolve-se com a administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Atua, mais freqüentemente embora não exclusivamente, na área da difusão, portanto mais junto ao público do que do produtor cultural. Organiza exposições, mostras e palestras, prepara catálogos e folhetos, realiza pesquisas de tendências, estimula indivíduos e grupos para a auto-expressão, faz enfim a ponte entre a produção cultural e seus possíveis públicos.

Em 1995, com a aceitação legal de sua figura, antes vetada, passou-se a também no Brasil a chamar de agente cultural a quem encontra patrocinadores para um projeto cultural pronto. Esse uso do termo é uma apropriação e uma distorção de seu sentido histórico. Buscar recursos para um projeto cultural é uma atividade de corretagem ou, na melhor das hipóteses, de produção e como tal deveria ser designada, nomeando-se a pessoa que exerce essa atividade de administrador cultural, produtor cultural ou intermediário cultural (v. intermediação cultural).

Referência:
Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Alogestão

Termos relacionados: Centro cultural independente, culturanálise, afetual.

Gestão do coletivo pelo próprio coletivo, a partir de estruturas afetivo- . comunitárias.

Referência:
Porto, M.R.S. Escola rural.- cultura e imaginário. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1993. Tese de doutorado.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Analfabeto secundário

Termos relacionados: Indústria cultural, fazer, distinção cultural, público.

Indivíduo alfabetizado, com um grau de informação que pode variar do mais baixo ao mais especializado, capaz de decodificar informação visual e de servir-se de terminais eletrônicos, familiarizado, em suma, com as condições de existência num grande centro urbano contemporâneo, mas desprovido de uma visão cultural mais ampla de sua própria vida e do contexto social. É o produto de uma economia que não tem mais problemas de produção e sim de vendas, que não mais necessita de reservas de mão-de-obra pouco ou nada qualificadas e analfabetas, mas de consumidores qualificados a movimentar-se pela parafernália contemporânea. Caracteriza-se o analfabeto secundário por ter sua atenção desviada por trivialidades (os pseudo-eventos criados pela televisão, como as novelas, competições esportivas, etc), orientar-se por uma sucessão de entretenimentos vazios e receber informações políticas sob a forma de comunicação espetacularizada. Próprio dos períodos em que o povo se transforma em público, o analfabeto secundário é contemporâneo de uma época cuja cultura perdeu quase todo traço distintivo e deixou de ser prioridade pública. O analfabeto secundário não se encontra apenas nas camadas mais desfavorecidas da população: longe disso, integra também, em proporção amplamente majoritária, os quadros da elite econômica e política. Sua mídia ideal é a televisão.

Referências: Enzensberger, H.M. Mediocridade e loucura. São Paulo, Ática, 1995.
- Guerra civil. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Animação cultural

Sumário: Animação cultural, lazer; ação cultural.

Termos relacionados: Ação cultural, fabricação cultural, lazer, mediação cultural.

Primeira expressão a que se recorreu, contemporaneamente, para indicar o processo de mediação entre indivíduos e modos culturais considerados genericamente. A animação cultural foi um dos instrumentos básicos da organização e promoção do lazer entendido não como simples ocupação do tempo mas como utilização instruída ou esclarecida do tempo livre. Neste sentido, consistia em atividades de iniciação do público às artes eruditas, na condição de espectador, e a práticas culturais e artísticas a seu alcance, geralmente como amador (pintura, cerâmica, teatro amador, etc.). Incluía, ainda, programas

como passeios turísticos, reuniões dançantes e atividades esportivas. Além de uma utilização dita nobre do tempo livre, a animação cultural procurava simultaneamente estimular as relações de convivialidade imediata (sem maiores preocupações políticas) entre os membros de um mesmo grupo ou categoria, como trabalhadores desta ou daquela atividade ou componentes de uma coletividade específica (religiosa, étnica, etc.).

A partir do início dos anos 60, com a ideologização crescente das políticas culturais e com o aparecimento de quadros culturais especificamente preparados para essa atividade, paralelamente à multiplicação de um equipamento cultural cada vez mais diversificado e complexo, a animação cultural passou a ser vista freqüentemente como modalidade de integração passiva de indivíduos e coletividades ao statu quo cultural e, por tabela, político. Os programas de animação cultural foram sendo gradativamente postos de lado junto com a própria expressão. Firmou-se, substitutivamente, a expressão ação cultural para designar um processo no qual se abria mais espaço para a participação ativa e não dirigida daqueles aos quais os programas se dedicavam o para os quais se procurava abrir horizontes mais amplos que o da simples diversão imediata.

Diversamente da fabricação cultural, a animação não visa necessariamente à produção de um objeto de cultura, nem tem por meta a transmissão de um conhecimento ou técnica específicos; tampouco pretende, obrigatoriamente, formar uma opinião cultural, estética ou ideológica. Mas, ao contrário da ação cultural, não se caracteriza pela criação das condições a partir das quais seus receptores possam inventar seus próprios fins, tornando-se sujeitos da ação. É, antes, uma atividade que se esgota no ato, não gerando necessariamente resíduos ou pontos de partida para novos processos análogos ou diferentes.

Referência:
Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Aparelhagem mental

Termos relacionados: imaginário, culturanálise.

Designa o conjunto das modalidades perceptivas e os suportes sígnicos (linguagem verbal e outras linguagens) e conceituais que sustentam os modos de pensar de um indivíduo ou grupo. É a aparelhagem mental que torna operativa a noção de mentalidade, abrangendo os conjuntos de pensamentos, sentimentos e percepções - que podem ser diversos em diversas épocas, no interior de uma dada cultura, ou diversos na mesma época.

Referência:
Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Aparelho de base

Termos relacionados: Equipamento cultural, filme-projeção.

Expressão recorrente no campo dos estudos cinematográficos, onde designa o conjunto dos recursos técnicos e das operações necessários à exibição de um filme: uma sala de exibição, projetor, etc. O aparelho de base do cinema, entendido neste sentido, não inclui o público.

Num sentido ampliado, o aparelho de base do cinema inclui os recursos e operações necessários à produção e exibição de um filme.

Por extensão, pode-se falar num aparelho de base do teatro, da ópera, da dança, etc.

Referências:
Bellour, Raymond. L'analyse du film. Paris, Albatros, 1983,
- L'entre-images: photo, cinéma, vidéo. Paris, La Différence, 1990.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arquétipo

Sumário: O arquétipo como forma vazia e dinâmica de organização das imagens; arquétipos genotípicos e arquétipos fenotípicos.

Termos relacionados: Imagem primordial, imaginário, imaginação simbólica, mito.

Sistema de virtualidades da psique. A forma arquetípica, ou imagem primordial, fornecida pelo inconsciente, é em si mesma uma forma vazia que, para tornar-se sensível à consciência, é preenchida por elementos conexos ou análogos. O arquétipo apresenta-se como uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, sempre ultrapassando as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais que interferem na formação delas. Pode ser entendido também como redisposição funcional para o objetivo produzir idéias iguais ou semelhantes. Estas formas vazias, existentes a priori, podem gerar idéias ou contextos praticamente idênticos nos diversos indivíduos ou grupos, sem que se possa atribuir sua ocorrência a alguma experiência individual concreta. São componentes estruturais da psique (significando que o sujeito ou grupo é impelido por eles como pelo instinto) e possuem certa autonomia e energia específica, graças às quais podem atrair os conteúdos do consciente a eles adequados.

Faz-se uma distinção entre os arquétipos genotípicos, envolvendo modelos de aprendizagem e de imprinting e que correspondem aos schèmes (termo ainda sem tradução adequada em português), e os arquétipos fenotípicos, que engendram as imagens simbólicas e as constelações de imagens simbólicas que fornecem, entre outros, os mitos.

Referências:
Badia, D.D. Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação.
Durand, G. A imaginação simbólica. São Paulo, Edusp-Cultrix, 1988.
Jung, C.G. Símbolos da transformação. Petrópolis, Vozes, 1989.
- Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arte

Sumário, Concepção habitual de arte em política cultural; arte como fato estético e como fato ou valor cultural; arte utilitária (arte como commodity) e filistinismo; apreciação artística; crítica e estética.

Termos relacionados: arte-ação, artes comunitárias, cultura, componente destrutivo.

Embora de modo implícito, habitualmente as políticas culturais tendem a considerar como arte (ou, em todo caso, como a arte que lhes interessa fomentar) apenas aquelas manifestações que promovem uma certa idéia de civilização, que contribuem para o aprimoramento da cultura como um todo e das relações interindividuais e sociais em particular, segundo um determinado sistema de valores preestabelecido (socialismo, capitalismo, nacional-socialismo, populismo, cristianismo, islamismo, etc.). O conceito de arte-ação, exposto por Mário de Andrade, aponta nesse sentido ao recusar a "arte gratuita", a arte que tem a "preocupação exclusiva com a beleza". Contra esses modos artísticos, a proposta da arte-ação defendia uma arte baseada no "princípio da utilidade como cânone absoluto de nossa estética", uma arte que não recusasse sacrificar "as nossas [do artista] liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais", que reconhecesse o contexto histórico como elemento de produção, que - no caso do Brasil - recusasse o "folclore pelo folclore" e o modificasse com as proposições da arte erudita, uma arte que não se isolasse dos modos universais mas não os aplicasse de modo mecânico e servil. Em resumo, uma "arte de mãos sujas, uma arte comprometida com seu tempo, que não recusasse servir-se de tudo que lhe pudesse ser útil como instrumento de afirmação cultural". Em princípio e em geral, essa é a arte que interessa às políticas culturais, em particular às apoiadas e subvencionadas pelo Estado.

Esta concepção encontra fortes oposições. Hannah Arendt, por exemplo, é das que não aceitam a idéia de que a arte possa ter outra finalidade que não ela mesma. Quando uma obra de arte é vista como meio para alcançar-se outro fim, observa a filósofa, a natureza mesma do que é arte está sendo alterada e perdida - mesmo quando o objetivo for educacional ou de aperfeiçoamento pessoal". Uma vez aceita a possibilidade de fins segundos para a arte, a rigor nada existe que possa estabelecer uma diferença de nível entre o ato de recorrer a uma

pintura para conhecer-se uma época histórica qualquer e o ato de usar a mesma pintura para esconder-se um buraco na parede. Tudo está bem, aceita Arendt, quando se tem consciência de que esse uso da arte não constitui a relação privilegiada que com ela se pode estabelecer. O problema é que essa consciência nem sempre se manifesta. O uso da arte como meio ou mediação caracteriza, observa Arendt, o filistinismo, palavra de que se serviram historicamente os artistas, a partir do século XVIII, para criticar uma sociedade que começava a valorizar apenas o que tivesse valor material e procurava para tudo uma utilidade - o que excluía a arte da ordem das coisas importantes e necessárias. Presente na Bíblia (onde indica o inimigo em número superior em cujas mãos se pode cair a qualquer instante), o termo filistinismo fazia parte da gíria de estudantes alemães do século XVIII que a ele recorriam para estabelecer uma distinção entre a imagem que tinham de si mesmos e a representação que faziam da burguesia da época. Clemens von Brentano foi provavelmente o primeiro a utilizá-lo como conceito para designar um estado de espírito que tudo julga em termos de utilidade imediata e de valores materiais, e que portanto não se interessa por objetos e ocupações (ditas inúteis) como os que se relacionam com as esferas não apenas da arte como também da natureza. Se o movimento ecológico alterou de algum modo as relações entre homem e natureza, falta ainda outro que possa fazer o mesmo, neste final de século XX, com as relações entro o homem e a arte.

Aquilo que, na expressão de André Malraux, se perde quando a arte é posta a serviço de uma ficção qualquer entendida como valor cultural, o que fica de fora quando se convoca a arte para promover esta ou aquela idéia de civilização, e seu valor de arte como arte. Em outras palavras, quando a arte se transforma em veículo de valores culturais, sejam quais forem, perde seu valor de uso e assume um valor de troca, como qualquer outra coisa ou bem (hoje se diz commodity) com trânsito no circuito social.

A idéia de que a arte é freqüentemente chamada a promover determinados valores culturais, e recusada quando não o faz, transparece em exemplos como o da exposição de fotos homoeróticas de Robert Mapplethorpe nos EUA, que deu origem não só a mais um debate sobre as distinções eventuais entre arte e pornografia ia como também a um movimento parlamentar naquele país visando, de imediato, impedir que recursos públicos sejam destinados ao apoio de artes julgadas inconvenientes e, a prazo médio, diminuir a presença do Estado no apoio às artes em geral. O fato é que não raro existe um choque direto entre o entendimento que as políticas culturais têm da arte e o entendimento que de arte têm os próprios artistas, e que é aquele segundo o qual a arte não existe e não serve ara civilizar ou "salvar as aparências" mas para permitir que tudo possa ser visto sob todos os aspectos, inclusive em seu estado bruto - e não apenas em seu estado bruto como, se for o caso, em seu estado brutal, desenfreado, anticivilizado, contraditório.

Praticamente as mesmas questões estão presentes quando se trata de discutir a natureza da apreciação artística promovida pelas políticas culturais. Seria possível dizer que também na apreciação artística existiria um componente relacionado com o ato de cultivar o gosto segundo os objetivos condenados por Hannah Arendt. Inversamente, há argumentos no sentido de mostrar que isso não é tanto um componente propriamente dito da apreciação artística quanto um resultado do fato de ser alguém capaz de falar sobre arte com conhecimento de causa. A apreciação artística desenvolveu-se a partir da Crítica e da Estética ao longo da segunda metade do século XIX. E foi usada não apenas "desinteressadamente" para a compreensão em si da arte pelos próprios artistas, filósofos e outros estudiosos mas também pela burguesia emergente, como instrumento capaz de permitir a diferenciação entre o que era "má arte" e "boa arte" quando a questão ora tomar decisões sobre a oportunidade de fazer determinado investimento econômico em arte. E logo se revelou, ainda, instrumento de "formação espiritual" dos jovens em geral - e das mulheres em particular. Mas a noção de apreciação artística não ficou marcada por esse enfoque instrumentalista. Como crítica de arte, a apreciação artística, lembra Robert Saunders, é um desenvolvimento da Renascença italiana e teve um ponto de partida no momento em que os artistas e intelectuais começaram a fazer comparações entre um artista e outro para saber qual o melhor. Numa linha paralela, nessa mesma época iniciava-se o que hoje se conhece como História da Arte. Como Estética, a apreciação artística data do Iluminismo, quando tudo se transformou em objeto de estudo científico, passível de repertoriação em manuais e enciclopédias. A origem do termo é o título de um livro de Alexander Baumgarten (1750). "Estética" vem do grego aisthetikos, que significa recepção ou conhecimento pelos sentidos, em oposição a recepção ou conhecimento pelo intelecto. Quando uma política cultural promove determinada forma de arte como valor cultural ou idéia civilizatória, diz-se que esse procedimento é mais propriamente intelectual (ou simbólico, sujeito às lógicas, à argumentação racional, na definição de Charles S. Peirce) do que estético (ou icônico, próprio da intuição, da emoção e da sensação, ainda nos termos da semiótica peirceana), o que daria motivos para denominá-lo de secundário em relação ao procedimento artístico propriamente dito. De todo modo, é pelo desenvolvimento da capacidade crítica, entendida como faculdade de distinguir entre uma coisa e outra, e da reflexão sobre a natureza e possibilidades da arte (estética) que se estimula a apreciação artística, a apreciação da arte entendida como arte e não apenas como valor cultural.

Referências:

Arendt, Hannah. La crise de la culture. Paris, Gallimard, s.d.
Malraux, André. Le musée imaginaire. Paris, Gallimard, s.d.
Peirce, Ch. S. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1987.
Saunders, Robert. Art history as a fiction. Long Island Arts Teachers Association Conference, 1988. Mimeogr.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arte pública

Sumário: O sentido restrito da expressão; arte pública de decoração e de provocação; arte pública, direitos individuais e coletivos; arte pública e poder público.

Termos relacionados: Alogestão, arte, artes comunitárias, centro cultural independente.

Apesar de cobrir em princípio todas as modalidades de exposição publica da arte (e, eventualmente, de produção pública da arte), por arte pública têm-se entendido habitualmente, de modo restrito, obras de arte plásticas particularmente esculturas - expostas em lugares públicos em caráter transitório ou perene. A mesma expressão poderia ser aplicada a espetáculos teatrais apresentados em locais públicos ou em vias públicas (como fez o Bread & Puppet no início da década de 70), bem como a projeções públicas de cinema. A arquitetura também já foi chamada de arte pública, assim como seria outro exemplo de arte pública a dita cultura de rua (que inclui modos como o rap e o grafite). Umas não o são por carecerem de toda perenidade ou permanência (espetáculos teatrais o cinema) e se apresentarem como eventos singulares e excepcionais; outras por não mais terem nenhum vínculo orgânico com a população (caso hoje, em muitos países como o Brasil, da arquitetura, ao contrário do que ocorreu em momentos do passado, como na Renascença italiana, e salvo momentos excepcionais de intensidade emocional, como o oferecido pela instalação da pirâmide de vidro no pátio central do Louvre, em Paris - que primeiro provocou uma recusa generalizada para em seguida ser amplamente aceita pela população como signo cultural forte); outras ainda por preconceituosamente não serem qualificadas como arte, mas apenas como modo cultural (rap).

A segunda metade dos anos 80 presenciou um forte impulso das políticas culturais públicas na direção da arte pública, especialmente em cidades européias como Berlim e Düsseldorf, que mantêm um programa constante de instalação de obras plásticas em ruas e parques com o objetivo de desbanalizar o cotidiano e possibilitar à população um momento de reflexão e projeção numa outra dimensão existencial. A melhor arte pública, neste caso, não é aquela exclusivamente decorativa mas a que se mostra como um enigma, uma provocação ou, ela mesma, uma reflexão sobre a vida em geral ou sobre a vida na cidade em particular. Assim, em Paris, no coração do Quartier Latin, na esquina do Boulevard Saint Germain com a Rue de Rennes, uma seção da calçada se ergue para o ar como se uma explosão estivesse acontecendo ou acabasse de se dar; em . Düsseldorf, um jardim cheio de postes encimados por relógios que marcam a mesma hora fornece um perturbador comentário sobre o tempo na cidade; em Berlim, um enorme arco tensionado sobre uma das principais avenidas, a Ku'dam, . não pode deixar de recordar ao passante a realidade histórica singular vivida

pela cidade até a queda do muro - e, possivelmente, mesmo depois. Monumentos públicos como o Arco do Triunfo são, no entanto, menos percebidos como arte pública pela população, no que não lhe falta razão, dado o caráter comemorativo oficializante de que habitualmente se revestem. Igualmente menos registradas como forma de arte pública são as esculturas que, embora situadas em parques ou locais assemelhados, ficam distanciadas do público passante por ocuparem um pedestal ou ficarem no interior de recintos delimitados: um dos traços necessários à plena caracterização da arte pública é o fato de oferecer-se como possibilidade de contato direto, físico, afetual, com o público.

Um aspecto particularmente importante ressaltado pelas manifestações recentes de arte pública diz respeito aos diversos tipos de direitos individuais e coletivos envolvidos na questão. Não são raras as manifestações coletivas de desagrado com a instalação de uma obra de arte num local público, não apenas (ou não mais) por motivos ditos morais mas também por razões estéticas, históricas ou outras. Em países onde os direitos individuais e coletivos são resguardados, podem surgir intricadas questões jurídicas sobre o direito que tem uma comunidade de não querer que uma determinada obra seja instalada num local e o suposto direito que teria o artista de manter naquele local a obra que para ali foi encomendada por uma autoridade pública. Incidentes como esses, nada raros, mostram, de todo modo, uma consciência da comunidade cada vez mais atenta para as questões do meio urbano e evidenciam uma outra característica da arte pública: o fato de, ao contrário do que ocorre com os centros culturais independentes, depender da iniciativa da autoridade pública sob todos os aspectos e não se prestar à alogestão - o que deveria, a rigor, retirar-lhe o qualificativo "pública"... Buscando contornar esses incidentes, autoridades públicas têm orientado os artistas a entrarem em contato prévio com as comunidades a serem "beneficiadas" por uma obra de arte a fim de verificarem o que deseja ou pode aceitar essa coletividade. A situação é bizarra, por de algum modo atrelar a criatividade do artista às conveniências do grupo; como se vê, o processo de autonomização da arte iniciado na Modernidade (separação da arte diante da Igreja e da nobreza e, a seguir, do Estado) é de fato um projeto inacabado...

A legislação de alguns países e cidades (caso de Nova York, com sua lei dita "Per cent") tem tornado obrigatória a aquisição e exibição, em edifícios recém-construidos (públicos ou não), de obras plásticas, num percentual do custo total da edificação; nesse caso, seria mais adequado falar-se na existência de uma arte semipública, já que quem dela se beneficia não é a população indeterminada mas as pessoas que freqüentam habitualmente esse edifício ou espaço.

Referências:

Cimet, E. Arte público? in Signos 1989: O arte y la investigación. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

Gee, Mary. Yes in my front yard: community participation and the public art process. High Performance, v. 18, n. 1/2, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arte-ação

Sumário: Arte comprometida; utilidade em arte; arte-ação e ação cultural; ação artística; ações plurisssensoriais; a proposta dos anos 70, a retomada nos anos 90.

Termos relacionados: Ação cultural, cultura de fronteira, culturas híbridas.

Em O banquete, livro inacabado, redigido entre 1944 e 1945, Mário de Andrade fala numa arte-ação para a qual prevê princípios. Não sendo propriamente um ensaio teórico mas uma coletânea de crônicas semanais escritas para A Folha da Manhã numa forma ficcional e dialogal à semelhança dos textos de Platão, O banquete não é definitivo sobre o que seria a arte-ação. A expressão aparece no capítulo V, intitulado Vatapá, dedicado à música brasileira, abordada sob dois ângulos convergentes: "A música brasileira tal como está na composição" e "Corno compor música brasileira". Como no resto do livro, o tom deste capítulo é jocoso e irônico tanto quanto sério. Mário de Andrade não se preocupou com questões de coerência e clareza e freqüentemente espalhou seu pensamento entre personagens de natureza bastante distinta (às vezes, oposta) que discutem sobre determinados pontos da arte e da estética de tal modo que o pensamento do autor vem tanto expresso quanto oculto por intermédio deles todos, num modo dialético, não fechado, impedindo que se ressalte de imediato, de modo unívoco, a opinião profunda do poeta e ensaísta.

O que se discute neste capítulo é a situação da música brasileira e suas condições para expressar à época, "corno entidade brasileira" e de forma "legítima, eficaz, funcional e representativa", a "organização da coisa étnica e assimilação do espírito universal". Essas condições a música brasileira encontraria, segundo um dos personagens, no momento em que deixasse de "fazer arte gratuita", em que abandonasse a "preocupação exclusiva da beleza, do prazer desnecessário", "a intenção estúpida, pueril mesmo, e desmoralizadora, de criar a obra de arte perfeitíssima e eterna".

A conversa entre os personagens deriva para vários assuntos antes de tocar no tema do Brasil diante de seu futuro e da natureza da arte aqui feita. Diz um personagem que o estado das artes no país não é o de um primitivismo, se se entendesse por isso o primitivismo como movimento de arte, nem um primitivismo diletante como costumam defini-lo os "blasés europeus". Os artistas brasileiros seriam primitivos como "filhos duma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando". Nesse sentido, diz o personagem, toda arte americana, inclusive a dos EUA, é primitiva. Mas, "se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte [... 1, temos que adotar os princípios da arte-ação". Fazê-lo seria "sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e

pretensõesinhas pessoais e colocar como cânone absoluto da nossa estética o princípio de utilidade". Toda arte brasileira que não seguisse esse princípio seria "vã, diletante, pedante e idealista".

Propondo essa conceituação, o personagem reconhece que está fixando o Brasil como ponto de enfoque, como elemento de relação para avaliar a arte aqui feita. Mais: admite que seu juizo leva em consideração a transitoriedade da vida e não a eternidade de alguma estética. Rechaça a idéia de que todo juizo de valor estético deva basear-se no eterno, no universal - a arte brasileira, pelo menos, não deveria considerar esse fator. Nesse trem de pensamento, afirma não concordar com a idéia de que Villa Lobos não faz música brasileira por usar orquestra sinfônica em suas composições, contestando os que viam nesse recurso uma filiação à cultura européia - mesmo porque, diz, "nós somos também civilização européia" e a orquestra nos pertence tanto quanto a um compositor russo ou espanhol. Não aceita, ainda, que pinturas brasileiras possam ser descartadas como tais ao refletirem a influência de alguma escola estrangeira (no caso, a Escola de Paris) por não haver no mundo, naquele momento, uma pintura que deixasse de refletir as propostas daquele grupo. A arte brasileira só seria de fato brasileira dentro "dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face de seu futuro". Uma arte que "digere o folclore mas que o transubstancia", que digere as tendências e pesquisas universais por ser o Brasil um país atual e não uma entidade fixada no tempo.

Ligando a arte-ação ao princípio da utilidade, Mário de Andrade estava propondo um programa de ação para a arte e o artista brasileiros que quisessem comunicar-se com seu público e firmar-se no cenário mundial. Em outras palavras, faria arte-ação quem, deixando de lado vagos ideais de um Belo eterno, reconhecesse o contexto histórico como elemento de produção, se alimentasse de suas propostas (como, por exemplo, o uso de uma orquestra sinfônica), recusasse o folclore pelo folclore mas o modificasse com as proposições criadoras da arte erudita, não se isolasse dos modos universais mas não os aplicasse de modo mecânico e servil. Arte-ação, em outras palavras, seria uma arte de mãos sujas, uma arte comprometida com seu tempo, que não recusasse servir-se de tudo que lhe pudesse ser útil como instrumento de afirmação cultural. Quase antecipando os pós-modernos, Mário de Andrade dizia, em O banquete, que tudo serve para a arte - desde que ela não esqueça seu leito antropológico, por assim dizer.

O sentido que, pela da leitura de O banquete, aos poucos vai sendo formado para o termo arte-ação tem, em princípio, pontos de contato com o sentido adotado neste dicionário para as expressões ação cultural e fabricação cultural. Considerada com os olhos e as idéias de hoje, arte-ação seria na verdade um termo aplicável apenas a procedimentos como esses (voltados, quanto ao que aqui interessa, para o apoio à arte, para a mediação entre a arte e um público) e não à arte como tal. À maioria dos programas estéticos postos em prática depois

dos anos 40 repugna toda idéia de utilidade em arte, inclua ela noções de nacionalidade, de instrumentalidade, territorialidade etc. - embora periodicamente se repitam, com força integral, escândalos estéticos e sociais como o que caracterizou, no Brasil dos anos 60, o uso da guitarra elétrica na música popular brasileira, evidenciando um razoável descompasso entre a prática dos artistas, a expectativa de parte do público e os mandamentos estéticos de parte da crítica. Esta tendência das artes atuais para um estado de independência absoluta em relação a qualquer programa de utilidade reforça a idéia de que a expressão arte-ação deva ser entendida como uma espécie de versão brasileira dos termos ação cultural e fabricação cultural. Por referir-se expressamente à arte, e por propor-se fins utilitários predeterminados, arte-ação não pode passar por sinônimo perfeito de ação cultural, cujos domínios são mais vastos. Mas, pelo menos de modo relativo e parcial, arte-ação pode ser entendida como modo brasileiro antecipatório de uma prática que só se firmaria, por aqui, apesar de tentativas isoladas ao longo da história, a partir dos anos 80 deste século XX.

Este aspecto antecipatório da proposta de Mário de Andrade surge também em destaque quando se pensa em outros fenômenos culturais que adotaram a palavra ação como emblema. A referência imediata, embora não de todo ligada ao contexto imaginado pelo autor de Macunaíma, é a action painting de Jackson Pollock (1912-1956), que em 1947 - portanto três anos depois de Mário abandonou o uso de pincéis e passou a pingar tinta sobre uma tela diretamente a partir dos tubos, espalhando-a com as mãos e os pés (o que não raro provocava ferimentos no artista, cujo sangue misturava-se então aos pigmentos coloridos). Pollock dizia que sua pintura era "direta" e antes expressava seus sentimentos do que os ilustrava. Mário de Andrade, apesar da dose de profecia passadista contida nesta afirmação, sem dúvida teria dito que era exatamente isso que ele desejava para a arte brasileira.

Outras práticas artísticas e culturais, porém, reivindicaram o termo ação de um modo que mais diretamente evoca o programa erraticamente proposto em O banquete. No final dos anos 60, o Guerrilla Art Action Group - um dos vários que, nos EUA, tomaram a guerra do Vietnã como ponto de partida para uma intervenção artística, para não dizer ação artística, apresentou "peças teatrais" didáticas nas ruas de várias cidades americanas e mandou, a diferentes políticos, cartas de ação" a respeito do que fazer quanto à guerra. Antes deste, outros grupos já haviam aparecido no cenário cultural americano com ações artísticas voltadas para a discussão pública de temas como os privilégios culturais (falta de oportunidades para as mulheres-artistas, ou para os negros, por exemplo), a própria guerra do Vietnã, o massacre registrado na prisão de Attica, etc. Em 1969 fundou-se o Art Works Coalition, que, em maio de 1970, organizou um sit-in e uma greve de arte no Metropolitan Museum de New York, depois de ter protestado contra a abertura dos museus americanos no dia da moratória pelo Vietnã em 1969. O mesmo grupo organizou outra manifestação artística-antiartística contra

o massacre de Song My diante da tela Guernica, na época ainda no Morna de Nova York (mais tarde, Guernica voltaria à Espanha, sendo instalada em Madri). Artistas conhecidos, como Oppenheim e Morris, participaram das ações do AWC.

Outras ações artísticas "plurissensoriais" foram realizadas nesse período por um grupo internacional, o Underground Art Society, entre cujos princípios estavam o de manter o anonimato durante as representações e não aceitar remuneração pelas encenações. Um de seus projetos consistia na discussão preliminar, com o público, sobre os pontos cardeais do lugar em que a ação estava sendo preparada e executada. Sua ação se realizava geralmente numa rua e tinha por objetivo permitir ao transeunte expressar suas idéias sobre a arte e suas necessidades estéticas.

Essas ações artísticas ou estéticas marcaram acentuadamente os anos 60 e 70 e tiveram em dois grupos teatrais, o Bread & Puppet e o Living Theatre, seus expoentes mais conhecidos. Tanto um como o outro ganharam intensa notoriedade por encenarem em ruas, fábricas e outros locais até então desprezados pela arte oficial. (O Living Theatre protagonizou um episódio tristemente famoso no Brasil ao ter todos seus integrantes presos, sob a ditadura militar iniciada em 1964, enquanto promoviam um laboratório teatral.) A Bienal de Veneza de 1972 foi marcada por ações teatrais de igual característica. A Praça de San Marco, as ruas da cidade, igrejas exconsagradas, ilhotas desertas serviram como cenário para um teatro-ação que jogava o espectador diretamente numa experiência estético-política fortemente sensorial. Diferentes grupos teatrais, como o Squat Theatre (EUA), o próprio Living Theatre (EUA), La Mama (EUA), o Teatro- Laboratório de Grotowski (Polônia), o Théatre du Soleil (França), esposaram os mesmos ideais do acionismo entre cujas metas estava claramente um propósito de não apenas sacudir o espectador de sua tradicional inércia, provocando sua reposta criativa, como também levá-lo a um conhecimento diverso da arte, suas funções e suas possibilidades. O nome para isso, tingido pelas fortes cores do didatismo que marcou grande parte da produção cultural dos anos 60 e 70, embora não agrade a vários dos artistas envolvidos, poderia ser ação cultural. Em todo caso, arte-ação.

O cenário do acionismo artístico nos anos 70 não foi apenas ocupado pelos programas estético- políticos, em que o Living Theatre e o Teatro do Invisível - de Augusto Boal - se destacaram. Faziam parte de seu ideário objetivos mais puramente sensoriais. Rasheed Araeen, no final dos anos 60, organizou diversas ações no Tâmisa e no Sena para as quais o espectador era chamado a participar com a finalidade de ter realçada sua percepção da relação objeto/meio ambiente. Organizaram-se "ações eróticas" (duas mulheres andando nuas pelas ruas, uma delas ostentando os seios "ornados" com telas de tv) cujo objetivo era despertar a atenção para a hipocrisia nos costumes e a utilização do sexo na cultura. Outras ações tinham por meta experiências "de materialidade" (como as de Lygia Clark ou de Hélio Oiticica, com seus "penetráveis"). Todas estas ações, diferentemente do que havia ocorrido antes com os happenings, de um modo ou de outro punham em causa, às vezes de modo radical, a função e o estatuto do artista e do público. O artista se despia consideravelmente de seu papel de mentor e sustentáculo

exclusivo da arte e abria espaço para uma participação ingênua, não intencional, do público. E impositivo falar-se, portanto, na existência de uma vontade educativa a ser exercida sobre o público. O que se discutiu, inclusive à época, foi se o público estava preparado para essa intervenção e em que medida essas ações contribuíram para essa formação. A resposta, na maioria dos casos, foi não: o público não estava preparado e a contribuição para sua formação foi pequena ou nula. Isso poderia, aparentemente, impedir que essas propostas fossem consideradas como modos ou versões da ação cultural. A eficácia e a consciência do que está envolvido numa determinada prática, no entanto, nunca foi e não é um privilégio da ação cultural, pelo contrário. Uma insuficiente análise dos requisitos exigidos por uma ação desse tipo e um desejo nem sempre inconsciente de na verdade não se afastar dos antigos modos artísticos foram as causas para reaparecimento desse acionismo ao final dos anos 80 e início dos 90. Mas, um significativamente, aquilo que 20 anos antes, de um modo ou de outro, tinha sido um gesto de aproximação em direção do público, um gesto de amor pelo público, apareceu neste novo instante histórico como um gesto de agressão, tão gratuita como as freqüentemente vistas nos programas de televisão e nos filmes assim como nas ruas das grandes cidades. O grupo teatral Furya dei Baús, com sua predileção por jogar água, terra, ovos sobre o público enquanto procura atingi-lo, sem intenções ideológicas, com carrinhos ou com o corpo dos próprios atores - contando com isso, de modo ainda mais sintomático, com a cumplicidade masoquista do público - é um exemplo radical de uma experiência do acionismo que teve com O rei da Vela, do Oficina, nos anos 60, um precursor fortemente politizado. Este acionismo revisitado é uma espécie de ação cultural negativa, se se preferir. Mas não deixa de ser uma arte-ação

Referências:
Andrade, Mário de. O banquete, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
Popper, Frank. Art, action et participation, Paris, Klincksieck, 1985.
Teixeira Coelho. Uma outra cena, São Paulo, Polis, 1983.
- O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arte-educação (1)

Sumário: Definição, processos, pilares teóricos, orientações filosóficas; os programas orientados para o produto, os programas orientados para a pessoa.

Termos relacionados: Ação cultural, agente cultural, arte.

Arte-educação é a ciência do ensino da arte. Esta disciplina ou campo profissional não foi, até este momento, realmente definida nem aqui, nos EUA, mesmo para, simplesmente, distingui-la, por exemplo, do mero ensino para

professores de arte. É este o modo mais adequado que encontro para, neste dicionário, defini-la: a ciência do ensino da arte.

Esta ciência envolve dois processos: 1) o processo de ensinar estudantes a realizarem obras de arte dita visual, e 2) o processo de investigação sobre a natureza da criação de uma obra de arte e sobre a natureza dos processos criativos naqueles indivíduos que fazem arte, com o objetivo de ensinar a futuros professores de arte as qualidades de sua profissão. Em termos gerais, essa investigação trata das características da criatividade, da imaginação e da percepção visual tais como se aplicam à realização e ao entendimento das obras de arte. Este tipo de preocupação pode ter um valor psicológico quando em foco estiverem os efeitos do processo criativo em arte sobre o desenvolvimento mental, emocional e criativo do indivíduo; pode ter um valor sociológico quando o viés for o dos papéis e funções das artes visuais na sociedade, nas escolas e na vida dos que criam arte; e um valor educacional quando se tratar do estudo da história, da filosofia, da metodologia e das técnicas utilizadas nos processos educacionais da arte.

Freqüentemente, mas não necessariamente, os arte-educadores são artistas que entraram para a educação artística, nos três graus do ensino, e se tornaram, a partir de então, mais preocupados com os aspectos educacionais do ensino da arte do que com os processos de ensino do desenho, da pintura, da escultura, da gravura, etc. E sob este aspecto educacional que a arte-educação tem o potencial de tornar-se um instrumento da ação cultural ou de mudanças sociais pelo do desenvolvimento da percepção visual, da imaginação criativa, do desenvolvimento da flexibilidade na resolução criativa de problemas de todo tipo e da formação de valores estéticos que se refletem tanto no entorno humano e urbano quanto nas obras de arte. Essa abordagem filosófica do ensino da arte reflete-se na escolha dos assuntos, materiais e modos ou linguagens artísticas (pintura, escultura, desenho, gravura, muralismo, fotografia, etc.) que se tornam meios para o desenvolvimento de uma consciência social por meio da produção artística.

O reconhecimento da arte-educação como um campo profissional definido começou com o final da II Guerra Mundial, quando professores de arte e artistas-professores deram-se conta de que o ensino da arte era algo maior do que a simples transmissão de técnicas de desenho, pintura, etc. Nas instituições de segundo e terceiro graus, os arte-educadores integraram-se quer aos departamentos de artes ou belas artes, quer aos departamentos de educação. Desde então, um amplo corpo de pesquisas empíricas e aplicadas formou-se como conseqüência de teses de doutoramento e dissertações de mestrado cujos resultados foram publicados em periódicos científicos e divulgados em congressos organizados por instituições voltadas para a arte-educação. Como ciência do ensino da arte, os laboratórios da arte-educação são as salas de aula, os ateliês escolares e, em algumas faculdades de educação, o laboratório didático. Este reconhecimento da arte-educação como campo profissional próprio recebeu um impulso particular de dois livros: um inglês, Educafion through art, de sir Herbert

Read (1939), e outro americano, Creative and mental growth, de Viktor Lowenfeld (1947). O livro de Lowenfeld, como diz seu título, seguia uma orientação psicológica quanto ao desenvolvimento da auto-expressão e da criatividade da criança, com um interesse especial para o desenvolvimento da consciência social. O livro de Read, embora também explorando a criatividade infantil, encorajava o recurso aos processos da arte no ensino de conceitos sociais e históricos.

O título do livro de Read deu nome a uma importante orientação filosófica da arte-educação. No Brasil, a filosofia de Read foi introduzida por meio da dedicação do artista Augusto Rodrigues e da Escolinha de Arte do Brasil. O livro de Read serviu também de estímulo para a criação da International Society for Education through Art (INSEA), sob o patrocínio da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação e a Cultura). Suas propostas e orientações filosóficas tiveram também um papel na criação da Associação Brasileira de Arte-educação, sob a orientação da profa. Ana Mae Barbosa.

Há, no campo da arte-educação, duas filosofias predominantes. Uma se apresenta como "educação para a arte", orientada para o produto (no ensino superior, voltada para as "belas artes"), e outra, a "educação pela arte", centrada na criança ou no estudante (e que no ensino superior tem por foco programas de formação de professores). Os programas de arte-educação centrados na criança não menosprezam as artes mas encaram-nas em sua relação com a criança e no conjunto do currículo escolar. Em vez de recorrer à abordagem cronológica tradicional, nesses programas a história da arte é encarada do ponto de vista da história social. As recentes experiências no ensino da "nova" História da Arte apresentaram-se como tentativas no sentido de romper o foco estreito da abordagem tradicional estritamente cronológica, ou daquela que procede pela discussão dos artistas famosos, dos grandes períodos da arte e dos livros importantes que se tornaram sinônimo de História da Arte; ao mesmo tempo, as novas tendências procuraram tornar a História de Arte mais relevante socialmente.

Alguns conflitos no campo da arte-educação derivam desses dois pontos de , vista e manifestam-se, sob outras formas, no debate sobre o lugar que cada um pode ter num programa equilibrado de arte-educação. O programa orientado para o produto é mais adequado para o segundo grau e para os estudantes do terceiro grau que pretendem fazer uma carreira artística. O programa orientado para a criança convém mais à escola primária e ginasial (primeiro grau). Um programa de arte-educação socialmente consciente, isto é, que se preocupe com a ação cultural, faz parte da rubrica "educação pela arte" e pode ser ministrado tanto no primário quanto no ginasial. Os primeiros anos desses níveis são ótimos para o desenvolvimento de atitudes e crenças sobre as artes e os conceitos ao longo deles ministrados, mas alguns cuidados devem ser observados. A história da , arte está repleta de exemplos do uso das artes visuais para influenciar e controlar

os sistemas de crenças e de idéias das pessoas, por motivos religiosos durante a Contra-reforma, com objetivos de propaganda na Alemanha nazista e para sustentar um ponto de vista político, como na URSS durante o stalinismo. O potencial que tem a arte vista ou produzida pelas crianças para influenciar suas crenças é suficientemente grande para que se aborde o ensino das políticas culturais, da ação cultural, da educação moral ou qualquer atitude social, apenas com as melhores e mais positivas atividades e propósitos - aqueles que dêem sustentação à sociedade e seus valores culturais.

Robert J. Saunders

Referências:
Barbosa, Ana Mae. Recorte e colagem: influências de John Dewey no ensino da arte no Brasil. São Paulo, Autores Associados/Cortez, s.d.
- Teoria e prática da educação artística. São Paulo, Cultrix, 1975.
Barbosa, A.M e Sales H.M. (org.). O ensino da arte e sua história. São Paulo, MAC-USP, 1990.
Lowenfeld, Viktor. Creative and mental growth. New York, MacMillan, 1947.
- Your child and his arl. New York, Macmillan, s.d. Read, Sir Herbert. Education through art. New York, Pantheon, 1939.
Rees, A.L. e Borzello, Francis. The New art History. Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1988.
Saunders, Robert J. Relating art and humanities in the classroom. Dubuque, Wm. C. Brown Publishing Co., 1977.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Arte-educação (2)

Sumário: Educação versus ação cultural; a música na utopia de Platão; o desenho e a Revolução Industrial; arte e autoritarismo no Brasil.

Termos relacionados: Administrador cultural, ação cultural, agente cultural, a arte.

A presença da arte-educação (ou educação artística, ou educação pela arte) no campo da política cultural é tema controverso. Na concepção de política cultural vigente no mundo anglo-saxão, embora de modo implícito, o ensino das artes, pelas artes e a educação para a arte, figura freqüentemente entre as atividades próprias do arts administrator (v. administrador cultural), e portanto integra o elenco de objetivos de uma política cultural, tanto quanto o do professor de arte dos três níveis de ensino - e assim, sob este aspecto, lá como aqui, é assunto de uma política educacional. Já a política cultural assentada sobre o princípio da ação cultural não se ocupa das questões de educação formal. Para esta política, cultura e arte são esferas e instrumentos indispensáveis à vida humana e devem ser promovidas, nos domínios da produção e da recepção, sem porém um caráter diretivo: são os indivíduos e os grupos, eles mesmos, que inventam os modos

pelos quais se aproximam da obra de cultura e os fins que com ela pretendem alcançar, cabendo ao agente ou mediador cultural (e não a um educador) apenas o encargo de criar as condições para que isso se dê. Na estrutura administrativa do Estado moderno, os assuntos culturais ficaram durante largo tempo subordinados à área da educação (no Brasil, durante o Estado Novo, um único ministério cuidava das questões de saúde, educação e cultura, nessa ordem). A criação na França de um ministério especial para a cultura, ao final da década de 50 neste século, por sugestão do escritor André Malraux, foi o marco que tornou mais visíveis as linhas, se não divisórias, pelo menos demarcatórias entre cultura e educação formal.

Outras discordâncias registraram-se também, ao longo da história e ainda hoje, sobre a necessidade ou não de apoiar-se a arte-educação ou educação pelas artes numa arte específica e, se a resposta for afirmativa, em qual. Platão, em A República, apresentava a música como componente fundamental da educação do cidadão (desde que se exercesse sobre ela um controle rígido, dadas suas propriedades emolientes e pouco viris ...). Com a ginástica e a aritmética, a música compunha as três áreas essenciais da formação humana. Das três, a música é que fornece a vivência e a noção de ritmo, sem o que não há juizo, caráter, filosofia, nada. São o ritmo e a harmonia que, penetrando fundo na mente, criam as bases para a formulação e geração do bom, do belo e do adequado.

Na modernidade, Hegel apresentou a arquitetura como a primeira, a mais completa e mais abrangente das artes. Com a intervenção do Estado na educação, sobretudo a partir de meados do século XIX, uma experiência marcante em arte-educação na Inglaterra, no quadro do ensino elementar voltado em particular para as crianças das classes trabalhadoras, foi a criação de uma disciplina nova denominada “Introdução ao desenho", quebrando uma tradição de só ensinar, às pessoas de condição inferior, que não teriam na vida a oportunidade de utilizar outras habilidades, apenas a ler, escrever e contar. O desenho já era ensinado nas academias mas sua introdução no currículo das escolas públicas, como benefício compulsório para os alunos, vinculava-se à idéia de uma disciplina da observação capaz de permitir a coordenação entre olho e mão e o adestramento da habilidade manual- o que resultou numa educação em design mediante o recurso ao desenho como meio de execução. Estava-se então nos primórdios da Revolução Industrial, que requeria o que ficou conhecido como "artes aplicadas", base do desenho industrial ou design. O ensino do desenho como exercício de disciplinamento adquiria assim um evidente caráter utilitário a sobrepor-se a qualquer outro objetivo de desenvolvimento espiritual do indivíduo, como quiseram, entre outros, Schiller (em suas cartas sobre a educação estética do homem, de 1795), e Hegel (na Estética).

No Brasil, o currículo do ensino de primeiro grau contemplou, durante longo tempo, o ensino do desenho e da música - esta, em particular, por intermédio

do canto orfeônico ou coral, instrumento privilegiado de disciplinamento coletivo e de inculcamento do patriotismo (ou do sentimento patrioteiro) utilizado pela política cultural do Estado Novo. Na atualidade, é visível o predomínio das artes visuais no campo da arte-educação.

Referências:
Arnold, Matthew. Culture et anarchie. Paris, L'Age d'homme, 1984.
Barbosa, Ana Mae. Arte-educação: conflitos/acertos. São Paulo, Max Limonad, s.d. Coleção Arte.
- Teoria e prática da educação artística. São Paulo, Cultrix, 1975.
- (org.). História da arte-educação. São Paulo, Max Limonad, 1986. Coleção Arte.
Gramsci, A. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
Hegel, G.W.F. Introduction à J'esthétique. Paris, Aubier, 1964.
Platão. The Republic. Harmondsworth, Penguin, 1974.
Read, Herbert. A educação através da arte. São Paulo, Perspectiva, 1972.
Schiller, F. On the aesthetic education of Man. New York, Ungar, 1977.
Teixeira Coelho. Arte e utopia. São Paulo, Brasiliense, 1987.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Artes comunitárias

Sumário: Origem inglesa do termo; ação político-cultural; concepção utilitária da arte e da cultura; o indivíduo como membro de uma coletividade.

Termos relacionados: Arte, arte pública.

O Conselho Consultor da Associação de Artes da Grande Londres formalizou uma definição básica de artes comunitárias. Para o Conselho, este termo não remete em princípio a nenhuma atividade ou grupo de atividades em particular. Expressa, antes, um modo de entendimento da atividade de criação que abrange diferentes tipos de eventos e um amplo espectro de linguagens ou media, com os quais operam pessoas que habitualmente não seriam consideradas artistas. Nesse sentido, artes comunitárias é uma expressão - de origem especificamente inglesa - que designa um programa de ação cujo propósito é criar as condições para que tanto os artistas quanto os diferentes públicos de uma comunidade se utilizem das formas apropriadas de arte como meio de comunicação e expressão. Estes programas não procuram prioritariamente estimular a reprodução (seja no nível da produção, seja no nível do consumo) de formas artísticas e culturais consagradas. Não se trata, neste caso, de levar as pessoas à ópera ou de mostrar lhes filmes, mas de usar e desenvolver criticamente essas formas de modo a adaptá-las às novas necessidades - além de estimular o desenvolvimento de novas formas adequadas aos desejos e exigências locais.

Programas dessa natureza destinam-se a indivíduos considerados primordialmente como parte de um corpo coletivo, embora se possa observar, em seu conteúdo, a preocupação com as necessidades individuais de expressão.

Isto porque programas de artes comunitárias propõem o recurso a arte como meio de mudança social, diretamente ou mediante a mudança de políticas sociais, e envolvem o conceito de ação política com o objetivo de produzir alterações no meio ambiente e de desenvolver a compreensão e a utilização dos diferentes sistemas de comunicação e intercâmbio existentes. Servem-se também das diversificadas formas de arte para explorar as heranças culturais de grupos específicos. Os ativistas das artes comunitárias operam preferencialmente em áreas urbanas degradadas, termo com que se designam áreas carentes sob os aspectos econômico, educacional, sanitário e cultural.

Embora as fronteiras das artes comunitárias não sejam claras, as atividades desenvolvidas em seus programas geralmente incluem pinturas murais, fotografia comunitária, gravura, produção de pequenos jornais ou boletins, festivais comunitários de diferentes naturezas, teatro, produção de vídeos e equivalentes. Mesmo assim, nem todos esses exemplos costumam ser reconhecidos como modos de artes comunitárias pelos diferentes grupos de artistas comunitários.

Os programas de artes comunitárias não dependem, para serem postos em prática, da existência de um centro cultural entendido como edificação específica. Podem apresentar-se sob a forma de iniciativas tocadas por indivíduos que se deslocam até as áreas escolhidas e nelas dão início, como possível, às atividades viáveis No entanto, é comum, na Inglaterra, que centros de cultura (lá chamados habitualmente de art centers) sejam a sede privilegiada desses programas, como no caso do Albion, numa periferia carente de Londres. Na verdade, com exceção dos "grandes centros culturais" voltados para as manifestações da arte erudita ou, em todo caso, da arte profissional, como o Barbican, a maioria dos centros culturais da Inglaterra estão de um modo ou de outro envolvidos em programas de artes comunitárias.

Embora a administração de Margaret Thatcher tenha, ao longo dos anos 80, resultado em forte diminuição dos investimentos públicos em áreas como a cultura, programas de artes comunitárias, apesar de seu caráter claramente político (no sentido grego do termo - aquilo que diz respeito à vida pública na cidade - e também no sentido moderno, que não inclui forçosamente o caráter partidário), recebem subvenção governamental, direta (meios para a produção de vídeos, por exemplo) ou indiretamente (apoio para a construção de centros de cultura).

Programas de artes comunitárias - que operam, como se vê, com um entendimento utilitário da arte e da cultura e com conceitos não tradicionais do que seja arte, cultura e artista - são, ainda, utilizados para a formação ou capacitação de futuros profissionais, como iluminadores teatrais, sonoplastas, operadores de vídeo, etc.

Referências:
Kelly, O. Community, arl and the State. London, Comoedia, 1990.
Teixeira Coelho. Usos da cultura (políticas de ação cultural). São Paulo, Paz e Terra, 1986.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Artista instituído

Sumário: Artista instituído; movimento cultural instituído; intelectual orgânico.

Termo relacionado: Instituição cultural.

Artista oficialmente reconhecido como expressão orgânica da sociedade ou do sistema político que a organiza.

A figura do artista instituído equivalente sob muitos aspectos à do intelectual orgânico, aquele que, por sua atividade conceitual, contribui para, e às vezes determina, a formação da consciência, homogeneidade e identidade de determinado grupo social - surge em vários momentos da história da cultura e não apenas, como pretendem alguns, nas ditas sociedades arcaicas, que tinham num bardo em especial sua voz cultural privilegiada. Durante o nazismo na Alemanha, a cineasta Leni Riefenstahl foi artista instituída do poder assim como S. Einsenstein o foi na URSS. Condição análoga tiveram os muralistas mexicanos, caso em que se configurou a existência de um verdadeiro movimento instituído. Na atualidade, reconhece-se que os meios de comunicação de massa em geral, e a televisão em particular, são o intelectual orgânico das classes ou grupos no poder, sejam quais forem.

Referências:
Gramsci, Antônio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

AT-9

Sumário: Regimes do imaginário, modelização do imaginário.

Termos relacionados: Imaginário, cultura, culturanálise, culturas patente, latente e emergente, convergência simbólica, símbolo.

Procedimento experimental de modelização do imaginário, elaborado por Yves Durand e por ele denominado de Teste arquetipal com nove elementos (AT-9), que permite detectar os símbolos predominantes num indivíduo ou grupo e organizá-los em campos semânticos definidos mediante uma operação, pragmática e relativista, dita convergência simbólica, consistente

na identificação dos símbolos constantes ou quase-constantes na paisagem mental desse indivíduo ou grupo. A função imaginária atuante nesse indivíduo ou grupo é dada pela estrutura que emerge dos símbolos detectados e das relações entre eles.

Esse teste foi desenvolvido a partir dos estudos antropológicos do imaginário iniciados por Gilbert Durand, que conduziram a uma disposição das imagens em do dois regimes:

1) o diurno, a que correspondem estruturas heróicas (ou esquizomórficas), regidas por princípios lógicos (de exclusão, contradição e identidade) e orientadas, no que diz respeito aos reflexos, pela dominante postura);

2) o noturno, subdividido em duas espécies: uma, de estruturas dramáticas (ou sintéticas), regidas pelos princípios da causalidade, e marcada pela dominante copulativa; e outra, de estruturas místicas (antifrásicas), ordenadas pelo princípio da analogia, e comandada pela dominante digestiva.

Os regimes do imaginário são influenciados por fatores ocorrenciais, históricos e sociais, que apelam para determinados encadeamentos de imagens preexistentes no indivíduo ou grupo, ou sobre eles exercem alguma influência, provocando a conformação de constelações simbólicas predominantes que atuam como fenômenos de compensação representativa (efeito de eufemização) ao suprirem, equilibrarem ou substituírem uma atitude pragmática.

Referências:

Durand, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1988.

- Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1979.

Durand Yves. L'exploration de l'imaginaire. Paris, L'espace bleu, 1988.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Autor-modelo

Sumário: Sistema de representação de uma obra; estilo; filme e cultura do cinema.

Termos relacionados: Espectador empírico, cultura do cinema, interpretação, filme-projeção, filme-película, identidade de performance.

Autor-modelo de um filme, peça teatral, livro, etc. é não exatamente uma pessoa, mas um sistema de representação - no limite, um estilo. O termo "modelo", nessa expressão, não implica idéia de perfeição, apenas aponta para um sistema neutro de representação, para uma estratégia de simbolização, que marca uma obra com um determinado tom perceptível, com freqüência, em sua superfície.

Em contraposição, o autor empírico e a pessoa que cria a obra segundo determinantes pessoais, de origem nem sempre precisa ou precisável.

Na recepção e interpretação de obras de arte há uma razoável confusão ou imbricação entre os dois tipos de autor. Não é raro que se aponte para um quando se quer falar do outro ou que ambos sejam confundidos num só. A distinção entre um e outro é da mesma natureza da existente entre filme e cultura do cinema. À cultura do cinema pertence tanto o autor empírico quanto o autor-modelo. Ao domínio do filme pertence apenas o autor-modelo.

Programas de ação cultural trabalham preferencialmente com a noção de autor-modelo.

Referências:
Eco, Umberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- The role of the reader. Bloomington, Indiana University Press, 1979.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Avaliação

Sumário: Especificidade das políticas culturais: seus múltiplos objetivos e o problema da avaliação; auto-avaliação; funções do avaliador; princípios metodológicos da avaliação; objetivos da avaliação; domínios da avaliação: a avaliação plena; competências para a avaliação; procedimentos da avaliação; requisitos da avaliação; critérios de avaliação.

Termos relacionados: Ação cultural, política cultural, público.

A possibilidade, pertinência, necessidade e especificidade de avaliação das políticas culturais são questões que vêm se apresentando com insistência cada vez maior desde meados dos anos 80. Tornando-se historicamente possível a partir da iniciativa de realização de pesquisas quantitativas e qualitativas sobre os vários aspectos do sistema de produção cultural (dados econômicos relativos à produção de bens culturais, aos gastos culturais de órgãos públicos e às modalidades de consumo cultural, de modo particular), que geraram embriões de bancos de dados, a avaliação não apenas das políticas culturais como de todas as políticas públicas tem sido uma exigência decorrente de uma consciência mais aguda de cidadania tanto quanto de uma descrença nos processos tradicionais de representação política e de uma valorização (acaso prematura) dos métodos de gestão adotados de longa data pela iniciativa privada nos regimes capitalistas.

No caso das políticas culturais, quando a possibilidade de realizar avaliações foi inicialmente avançada como justificada e produtiva, o primeiro argumento encontrado para negá-las foi o da especificidade destas políticas, tanto no setor público (quando comparadas com as políticas educacionais, da saúde, das obras públicas, etc.) quanto no privado (no caso de políticas culturais mantidas por instituições privadas ligadas ao comércio, indústria, instituições bancárias e

outras). E um argumento com algum peso. De fato, o resultado de uma política cultural pouco em comum tem com o resultado de uma iniciativa no domínio da educação, da construção de conjuntos habitacionais ou do desenvolvimento de produtos de alta tecnologia. Não resta dúvida, porém, que a rejeição da avaliação em políticas culturais origina-se em ampla medida no desejo de evitar intromissões de variada origem que poderiam desviar as iniciativas primeiramente tomadas ou, mesmo, eliminá-las por inteiro.

De todo modo, a primeira grande dificuldade na avaliação de políticas culturais diz respeito à incerteza relativa de seus objetivos e à multiplicidade de efeitos buscados ou por ela alcançados. Esses objetivos são, não raro, e simultaneamente, de natureza política e econômica tanto quanto propriamente cultural. E se os objetivos econômicos não são, nem mesmo estes, pelo menos nesta área, imediatamente discerníveis (por apresentarem-se divididos entre os de efeito imediato e direto e os de efeito indireto e de longo prazo), maior dificuldade existe no tratamento das metas especificamente políticas e culturais. Se uma determinada política cultural tem fundamentalmente, ou se tem também, o objetivo de enquadramento ideológico de uma comunidade ou de toda a sociedade, a forma a ser assumida pela avaliação será de construção previsivelmente trabalhosa, embora mesmo assim viável. E se o objetivo não for esse, e, sim, tiver uma visada mais propriamente cultural - ampliar as ocasiões para a produção ou o consumo cultural, elevar o nível cultural geral de uma comunidade, etc. -, os obstáculos para o processo avaliativo não são menores, dado que os primeiros resultados eventuais se dissolvem no contexto cultural geral para apenas num momento posterior, indeterminado e incerto, assumir alguma materialidade. Políticas culturais são implementadas, freqüentemente, com o objetivo de intervir no núcleo organizacional (indiretamente) e nos procedimentos de operação simbólica e de construção do imaginário (diretamente) de uma sociedade, procurando criar as condições para a construção ou aprimoramento de uma mentalidade geral exigida para o enfrentamento de problemas cujas respostas devem ser encontradas por essa sociedade. Avaliar essas políticas, nessas circunstâncias, é tarefa árdua. São outros complicadores do processo avaliativo questões como a da legitimidade de princípio dessas políticas ou a das orientações de valor por elas adotadas ou acionadas. Mesmo assim, é possível, pertinente e necessário, na contemporaneidade, encontrar métodos de avaliação das políticas culturais.

1. Avaliação, auto-avaliação e funções do avaliador

O primeiro ponto a ter-se claro, quando se inicia um processo de avaliação, é que este deve permitir que se alcance, não de modo exclusivo mas sem dúvida concomitante, uma auto-avaliação realizada por aqueles mesmos encarregados das políticas ou programas sob avaliação. Mesmo sendo esta uma das metas centrais de toda avaliação, seu processo é geralmente conduzido, nas experiências conhecidas, por uma equipe ou indivíduo estranhos aos serviços e

programas culturais analisados. Este agente avaliador procede a uma avaliação restrita ou a uma avaliação ampla. Na avaliação restrita faz-se uma análise da política ou programa, indicando os resultados obtidos e comentando-os de acordo com princípios previamente estabelecidos. Na avaliação ampla não apenas se perseguem os objetivos da avaliação restrita como se espera que o avaliador intervenha mais decididamente no processo, pesquisando os pontos de partida dessa política e as causas que levaram aos resultados alcançados, negociando modificações com os responsáveis eventuais e sugerindo alternativas viáveis. Este avaliador é portanto, ao mesmo tempo, um examinador, um pesquisador, um negociador e um consultor. Para desempenhar essa função múltipla, ele deve sem dúvida assumir um ponto de vista político necessariamente congruente com a idéia contida na política avaliada; seus avaliados, em contrapartida, avaliam-no quanto à real congruência entre suas atitudes e sugestões e aquelas propostas e esperadas pela política inicial sob exame.

2. Princípios metodológicos da avaliação

O que se espera do avaliador, ou do processo de avaliação, faz com que não se possa falar na existência de métodos de avaliação privilegiados a que se deve obrigatoriamente recorrer. Esses métodos são em geral definidos ad hoc, na dependência da política ou programa específicos a serem avaliados, e assumirão quase sempre um caráter compósito: nada impede que sejam, portanto, de natureza tanto etnográfica quanto sociológica, quantitativa como qualitativa, ideológica como funcionalista, etc. Mas há alguns princípios a reger, de modo geral, a investigação metodológica:

1. A avaliação de uma política ou ação tem como ponto de partida o exame de seus fundamentos sob o ponto de vista da coerência entre o que se diz buscar e o que se faz de concreto para tanto.

2. A relação causa-efeito, no campo das políticas culturais, não é direta: não se pode dizer que uma determinada política ou ação cultural seja a causa direta deste ou daquele resultado observado. Essa política - ou ação - situa-se no interior de um contexto que sobre ela exerce múltiplas e poderosas forças. Portanto, a determinação dos resultados tem sempre um caráter relativo e está na dependência de uma apreciação de outros fatores estranhos ao processo acionado pela política ou ação propriamente ditas.

3. Uma mesma política ou ação pode ser avaliada sob ângulos diferentes, na dependência do que se resolve privilegiar: se os agentes que a aplicam, ou seu público, ou o processo, ou o bem cultural em si, etc. A avaliação final de uma política ou ação é a somatória de várias avaliações parciais, integradas umas às outras mais de um modo dialético do que mecânico.

4. Se ações localizadas no tempo e no espaço podem ser avaliadas integralmente num determinado momento, as políticas como um todo somente são avaliadas no decurso de intervalos maiores e dependem da acumulação de informações em bancos de dados capazes de fornecer não apenas retratos de

períodos determinados como permitir o acompanhamento das várias curvas de respostas possíveis. Todo processo de avaliação de políticas culturais é, na verdade, uma seqüência de avaliações parciais, continuamente realizadas embora limitadas em seu escopo momentâneo.

5. Toda avaliação deveria fornecer tanto um esquema direto da política ou ação quanto um diagnóstico da situação que permitisse a tomada de medidas visando corrigir eventuais distorções ou reforçar a tendência constatada. A avaliação restrita deve conter os elementos que permitirão, num segundo momento se for o caso, a avaliação ampla.

6. Toda avaliação deve criar as condições para ser ao mesmo tempo uma auto-avaliação.

3. Objetivos da avaliação

Uma avaliação das políticas culturais procede por meio da análise:

1. da coerência interna da política ou ação, pela qual se mede a articulação entre seus três níveis:

a) o nível das finalidades a serem alcançadas, em geral determinadas por valores previamente definidos (exemplo: aprimorar a capacitação profissional dos iluminadores teatrais);

b) o nível dos fins perseguidos (permitir-lhes encontrar trabalho);

c) o nível dos objetivos operacionais, procedimentos intermediários que permitem alcançar os fins e finalidades (realização de estágios adequados, contratação dos orientadores, assinatura de convênios com teatros qualificados, etc.).

2. da oportunidade da política ou ação, que permite determinar se naquele momento essa política ou ação pode de fato ser bem-sucedida (abrir uma oficina de iluminação numa cidade sem teatros seria exemplo radical de inoportunidade; propor uma oficina de iluminação quando o mercado está saturado de bons iluminadores, outro);

3. da eficácia da política ou ação, medida pela distância entre os resultados esperados e os obtidos (exemplo: número bem menor de inscritos nessa oficina do que era possível supor no início, considerando-se a demanda e os supostos interessados; reduzido número de contratados entre os participantes da oficina, não por inexistência de vagas mas por insatisfação dos contratantes);

4. da eficiência da política ou ação, medida pelo estudo da relação entre a qualidade e a quantidade dos resultados obtidos e os recursos materiais e humanos acionados (exemplo: numa situação limite, gastos maiores com a oficina do que os exigidos para mandar os eventuais interessados a um centro de excelência já existente; gastos diretos com material que poderia ser obtido por meio de patrocínio ou mediante um sistema de parceria entre o agente cultural e beneficiários indiretos, como os futuros empregadores);

5. do impacto final da política ou ação, pelo exame dos efeitos provocados intencionalmente ou não. Esta análise, embora só seja plenamente possível a

prazo médio ou longo (saber em que mudou a qualidade técnica da iluminação nos teatros da cidade ou do país no prazo de um ano, por exemplo), pode ser alcançada num tempo mais curto dependendo da natureza desses efeitos. Em princípio, é uma previsão desses efeitos, contida já na formulação da política ou ação, que determina o momento em que a avaliação deve e pode ser feita (um mês após o encerramento da oficina, seis meses, um ano, etc.).

4. Domínios da avaliação

Uma avaliação pode incidir sobre cinco domínios distintos, passíveis de estudo individual ou em conjunto:

1. a enunciação do projeto em si (objeto e objetivos, justificativa, procedimentos, sumário geral com cronograma de execução, recursos econômicos necessários, recursos humanos mobilizados); além da coerência interna, interessa examinar aqui a pertinência do projeto em relação à política maior e ao sistema de valores do qual é parte;

2. o processo de execução do projeto e seus executores: nesta etapa, estuda-se a adequação das medidas e iniciativas tomadas, além da compreensão que os agentes encarregados da execução têm do projeto como um todo e de sua participação nele;

3. a materialidade resultante (a exposição, a montagem, o filme, a oficina, etc.): verifica-se, aqui, se o resultado alcançado é a concretização do que foi exposto e pretendido;

4. o uso feito dessa materialidade por parte daqueles que o projeto procurava alcançar: a avaliação tratará de saber se e como o resultado do processo foi recebido, se esse resultado atende às expectativas do formulador da política ou ação e, tão ou mais importante, se atende às expectativas do público visado;

5. o impacto fina/produzido pelo programa ou ação avaliados e sua articulação com a política global dentro da qual esse programa ou ação foram concebidos.

Esta avaliação de cinco pontos permite que se identifique o sentido da política ou ação (aquilo que se busca de início alcançar ou passar), seu significado (aquilo que é efetivamente produzido como resultado da intervenção; o papel concretamente representado pela política ou ação) e sua significação (a soma de todos os efeitos desencadeados, ao longo de um tempo, pela intervenção cultural) . Os dados obtidos através deste processo amplo e articulado configuram a avaliação plena de uma política ou ação cultural.

5. Competências para a avaliação

Dispensado dizer que o avaliador deve reunir, notoriamente, competência específica na área relativa - no caso, uma competência triádica: competência de conteúdo (conhecimento do que está em jogo; no exemplo citado, a boa iluminação teatral), competência de investigação avaliativa, competência em políticas culturais. Esta exigência aponta para a necessidade de recorrer-se quase sempre a uma equipe, embora não seja impossível encontrar avaliadores com

trânsito nos três níveis avaliativos. Embora essas competências sejam requeridas num mesmo grau de intensidade, levando-se em consideração que os objetivos das políticas culturais são amplos e muito mais de caráter formador-genérico do que informador e formador-específico, em casos c extremos é possível dizer que a competência em política cultural prevalece a competência avaliativa em estrito senso e, estas duas, nessa ordem, sobre a competência semântica ou de conteúdo.

6. Procedimentos da avaliação

Assim como variam os métodos gerais de avaliação, também os procedimentos a serem adotados num caso específico dependem da natureza do que estará sendo examinado. De modo geral, a análise da coerência interna exige não apenas a leitura de documentos prévios definidores da política ou ação, quando existentes, como também entrevistas com seus formuladores e aplicadores. Essas entrevistas terão dupla mão de direção: servem para informar o avaliador e devem servir para realimentar o formulador ou agente, tanto no caso em que são necessárias correções de rumo quanto no de reforço da tendência constatada. A análise da oportunidade depende de um exame do contexto maior, social e político, no qual se inscreve o caso sob exame; depende também, em grande medida, do saber acumulado pelo avaliador. As análises da eficiência e da eficácia derivam tanto do exame de dados obtidos quanto de entrevistas com os alcançados direta e indiretamente pela política ou ação (no caso da oficina de iluminação, os que a freqüentaram e os que contrataram eventualmente esses freqüentadores). A análise do impacto, a mais demorada, requer uma variedade de instrumentos que vão de dados estatísticos a entrevistas, leituras críticas, acompanhamento pessoal desses efeitos (no caso, ida a espetáculos teatrais, conversas com críticos e diretores de teatro, etc.).

7. Requisitos prévios da avaliação

Embora a avaliação de uma política ou ação cultural seja factível a qualquer momento e sem maiores preparações, a avaliação ideal é aquela prevista desde o instante da formulação da política ou ação. O órgão, entidade ou indivíduo formulador deve sempre inscrever a política ou ação pretendidas num documento ou projeto formal tão claro e detalhado quanto possível. Recomendação banal, nem sempre seguida. Uma dificuldade recorrente para o avaliador está na necessidade de reconstituir arqueologicamente as origens do projeto avaliado, não raro quando seus formuladores já não mais estão presentes - caso comum em países, como o Brasil, desprovidos de projetos duradouros e suprapartidários, na área cultural como em outras (projetos assumidos pelos cidadãos, por eles reivindicados em caráter perene e que devem ser perseguidos a longo prazo) e nos quais cada gestão político-partidária tem como "ponto de honra", ao assumir a administração, a dispensa dos principais responsáveis anteriores pelos diversos serviços e programas culturais e sua substituição por outros, próximos dos

vencedores, que não raro desconhecem o que vinha sendo feito ou que conhecem o que se fazia e pretendem intencionalmente alterar os planos, substituindo-os, num caso e noutro, por "novas idéias" (mais raramente, novos projetos) formulados no momento e de caráter claramente tentativo. (Este fato deve conduzir a uma reflexão sobre o papel da estabilidade no cargo de funcionários públicos; em países como a Alemanha e a França, segundos e terceiros escalões não mudam obrigatoriamente quando da troca do comando político-partidário e isso provavelmente aconteceria, nesses países, sem o estatuto da estabilidade; em países como o Brasil, a estabilidade e a inexistência de estabilidade são, ambas, facas de dois gumes.) Em cenários como o brasileiro, a avaliação seria, no limite, dispensável porque suas conclusões são conhecidas desde logo: quase nenhum projeto chega ao fim porque quase nenhum projeto chega a de fato se iniciar e, se iniciado, dificilmente chega a seu termo e, se chegou, não o foi (e isto era de fácil previsão desde o início) nas condições supostas ou, melhor, imaginadas. Portanto, a responsabilidade primeira de todo formulador ou agente cultural, não só pensando na avaliação em si mas levando em conta a dinâmica cultural que se quer acionar ou alimentar, deve ser a de formular expressamente o projeto a ser executado. A recusa em fazê-lo é indício de uma decisão de evitar intencionalmente toda avaliação, ocorrência freqüente no caso da chamada política de eventos (cuja finalidade imediata é atender, "no balcão", como se costuma dizer, a interesses imediatistas dos produtores culturais ou de clientes políticos). Sem projeto, sem registro material do projeto, a avaliação é dificultada: o que se faz, nesses casos, no máximo, é a contabilização de números em si mesmo insignificantes (tantos eventos realizados, tantos freqüentadores registrados).

Na inexistência desse documento - ou, quando existente, diante de sua habitual vaguidão sustentada em boas intenções e posições tão politicamente corretas quanto inócuas por não terem explicitadas suas premissas e condições de execução, caso outra vez comum no Brasil - o avaliador tem a sua disposição alguns recursos alternativos já postos à prova:

1. pedir que o formulador da política, ou o agente cultural que a executa, defina, do modo mais sintético possível, a finalidade da política ou ação. Tanto ou mais do que na execução, o grande problema com as políticas culturais é sua proposição clara. A dificuldade em explicitar esses objetivos de modo sucinto é indício claro de fraquezas fundamentais no projeto;
2. em seguida, pedir que lhe sejam expostos, um a um, seus programas de ação para conseguir aqueles objetivos;
3. pedir a descrição dos meios empregados para tanto;
4. solicitar uma enumeração dos recursos de que dispõe, econômicos e humanos;
5. perguntar pelos resultados esperados no futuro;
6. indagar sobre os indicadores de resultados com que esse agente ou

formulador vai operar ou já operou (espera formar quantos iluminadores? em que espaço de tempo? quantos deverão ser contratados efetivamente? quanto receberão e em que medida esse salário supostamente maior demonstra o sucesso da oficina planejada, etc.).

Com este esquema ou retrato inicial fixado, o avaliador prossegue na busca dos objetivos já citados.

8. Critérios de avaliação

Como se disse, o principal motor de uma política cultural é o sistema de orientações de valor do qual parte e que, ao mesmo tempo, procura concretizar e firmar. Uma vez este sistema determinado, e que deve ser endossado pelo avaliador como condição preliminar para o processo de avaliação, é possível fixar critérios para o exame de cada um dos diversos tipos de serviço ou programa cultural, e que têm de ser procurados em todos os casos, respeitando-se as características próprias de cada uma das ocorrências concretas desse serviço ou programa. Assim, é possível determinar, em princípio, a quantidade e qualidade dos equipamentos que um centro cultural ou biblioteca deve conter, bem como o número mínimo de seus funcionários e as modalidades de serviço que deve oferecer. Também numa dimensão espacialmente mais ampla é possível fixar parâmetros claros que permitem uma avaliação continuada e ao alcance, a rigor, de todo cidadão. Em Cuba, disposições administrativas previam que cada município do país (a cidade de Havana é formada por vários municípios) deveria contar com um equipamento cultural formado por dez instituições específicas: casa de cultura, galeria de artes plásticas, biblioteca, cinema, museu, loja de bens culturais, livraria, coro, teatro e orquestra concertante. Na França, são também disposições administrativas que prevêem as atividades das casas de cultura (espera-se que cada cidade opte por uma atividade preferencial na qual deverá se destacar: dança, teatro, cinema, etc.) e das casas dos jovens e da cultura, cujos territórios respectivos são, em princípio, bem determinados. Ainda no que diz respeito ao estabelecimento de um metro avaliativo, a Unesco recomenda que as bibliotecas públicas tenham um mínimo de 2.500 títulos. A fixação de índices numéricos como esse é sempre motivo de divergências, todas respeitáveis. Mais polêmica ainda seria a determinação dos tipos de títulos contidos nesse estoque (se de psicanálise, se de história, se de literatura, se de física) e muito mais espinhosa seria a definição dos nomes (dos autores ou dos títulos) que comporiam esse estoque, com implicações sérias quanto ao papel do agente cultural (que corre o risco de transformar-se, no caso, num diretor de leitura jesuíta; v. biblioteca) e ao impacto final da medida. A existência de um metro sugere a possibilidade de avaliações mais factíveis e transparentes - na verdade tão precárias e contestáveis quanto quaisquer outras. A inexistência de parâmetros prévios não impede avaliações de políticas, programas de ação ou serviços.

Não se deve esquecer, de modo particular, que a formulação de toda política ou ação é, ela própria, desde logo, uma avaliação do que existe naquele momento.

Referências:
Bourdieu, Pierre. L'amour de l'art. Paris, Seuil, 1969.
Crousillat, M. e Weisz, R. Le problème de l'évaluation des performances des organisations culturelles. Aix-en-Provence, Université de droit, d'économie et des sciences, 1978.
Janson, Francis. L'action culturelle dans la cité. Paris, Seuil, 1973.
Patton, M. Q. Creative evaluation. Beverly Hills, Sage, 1981.
Saez, Guy (org.). Recherche d'évaluation dans les politiques culturelles. Grénoble, Cerat, 1990.
Teixeira Coelho. Usos da cultura (políticas de ação cultural). São Paulo, Paz e Terra, 1986.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Avaliação de exposições

Sumário: Avaliação em geral e avaliação de exposições; etapas da exposição abertas à avaliação; sentido, significado e significação de uma exposição; a realidade das avaliações.

Termos relacionados: Afetual, avaliação, público.

Os princípios que regem a avaliação em política cultural, genericamente considerada, orientam do mesmo modo a avaliação de exposições e devem ser entendidos como pontos de partida incontornáveis (v. avaliação). No entanto, por terem uma identidade objetual mais precisa, derivada de uma localização definida no tempo e no espaço, e também por sua visibilidade mais ostensiva a permitir uma observação direta, empírica, de seus resultados aparentes, as exposições realizadas em museus, centros de cultura, etc. parecem de avaliação mais factível e têm provocado constantes estudos que buscam determinar, se não os procedimentos concretos da pesquisa (que variam de caso para caso), pelo menos as etapas sobre as quais deve incidir a atenção do avaliador.

São em número de cinco as etapas de uma exposição a merecerem avaliação específica:

1. uma etapa preliminar, anterior à montagem da exposição, na qual devem ser analisados os objetivos propostos, sua formulação, os conceitos em que se apóiam, os procedimentos estipulados para alcançar esses objetivos e os efeitos que supostamente a exposição poderá alcançar; nesta fase cabem enquetes que procurem definir o público ideal da exposição, seus desejos e necessidades, etc.;

2. a etapa de montagem ou conformação, na qual a exposição começa a assumir uma forma definida (fisicamente, espacialmente) e durante a qual os diferentes procedimentos são estudados em tempo real com o objetivo de evitar problemas de difícil solução mais adiante; os procedimentos de simulação assumem, nesta etapa, particular destaque e envolvem não apenas o recurso a plantas e maquetes como a programas de computação que permitem visualizar em detalhes a disposição espacial do projeto inicial;

3. uma etapa de acompanhamento, durante a qual é observada a recepção

pelo público da exposição enquanto ela se realiza (o que pode fornecer elementos para a correção de falhas ainda enquanto a exposição está aberta);

4. uma etapa final totalizante em que se avaliam os efeitos da exposição sobre o público, em particular, e seus resultados globais a partir de uma comparação com os objetivos iniciais da exposição;

5. uma etapa pós-avaliação, na qual se procede à avaliação da própria avaliação (discussão dos métodos utilizados, etc.).

Os dois primeiros modos de avaliação contribuem para a fixação do sentido da exposição, Le., o efeito total que a exposição deve produzir e que deve ser apreendido de imediato por seu receptor. A avaliação de acompanhamento trabalha com o significado da exposição, i.e., com o efeito direto realmente produzido sobre o público (em sua generalidade: imprensa, freqüentadores, etc.) e por ele experimentado concretamente. A avaliação final totalizante trabalha com a significação da exposição ou, em outras palavras, com o efeito global por ela exercido sobre seu público, que a interpreta dos variados modos possíveis (para ser completa, a avaliação deste tipo deveria considerar os efeitos de médio e longo prazo, como, por exemplo, o aproveitamento dessa exposição em salas de aula, se o objetivo incluir uma ação educativa, e os resíduos eventuais manifestados numa variedade de ocasiões, como repercussões tardias na imprensa, memória da exposição em freqüentadores de exposições seguintes, etc.). A última etapa apresenta-se claramente como uma operação de meta-avaliação, voltada para o procedimento de exame em si mais do que sobre a própria exposição; nesta sua condição, no entanto, a meta-avaliação integra, também ela, a significação final da exposição por dizer respeito àquela exposição singular e dela de algum modo derivar, ainda que fornecendo elementos para procedimentos futuros.

Está claro desde logo que poucas são as exposições que passam por uma avaliação assim minuciosa. Habitualmente, o único tipo de avaliação que se realiza, numa exposição, é a totalizante -, e mesmo assim, essa avaliação quase nunca se prolonga ao ponto de incluir o exame dos efeitos a médio e longo prazo: faz-se quase sempre uma avaliação imediatista, superficial, cujos resultados pouco mais geram do que argumentos para aqueles pesquisadores que rejeitam, no estudo da cultura em todos seus aspectos, o recurso às pesquisas e aos dados estatísticos. De todo modo, é o mínimo que se pode fazer, considerada a necessidade indiscutível da constituição de algum banco de dados estatísticos sobre a dinâmica cultural. Os motivos alegados para a não-realização desta avaliação abrangente são inúmeros, desde os relacionados com a natureza de pacotes prontos que assumem certas exposições organizadas em local de origem diverso do local em que está sendo mostrada, até alegações quanto a custos de avaliação, falta de recursos humanos, etc. São quase todos, e cada vez mais, frágeis motivos a esconder, não raro, um receio diante do que a avaliação poderá revelar quanto à real significação cultural e social do que está sendo exposto. A pouca prática de avaliação no interior de políticas culturais atesta de fato, na

melhor das hipóteses, o voluntarismo cultural comum na área (traduzido na convicção de que, primeiro, o agente cultural responsável pela exposição sabe o que é melhor para seu público e, depois, na crença de que as intenções são boas e bastam) e, na pior, um descaso com a prática cultural e com o trato dos recursos públicos materializado na organização de exposições que, em vez de atenderem à comunidade, servem apenas aos interesses de autojustificação dos organizadores ou do circuito restrito de produtores eventualmente concernidos.

Referências:

Almeida, Adriana M. A relação do público com o Museu do instituto Butantan: análise da exposição "Na natureza não existem vilões". São Paulo, ECA-USP, 1995. Dissertação de Mestrado

Gottesdiener, Hana. Evaluer l'exposition: définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation. Paris, La documentation française, 1987.

Munley, M. E. Asking the right questions: evaluation and the museum mission in Museum News, 64(3), 1986.

Secreven, C.G. Uses of evaluation before, during and after exhibit design in ILVS Review, 1(2), 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Barbárie

Sumário: Cultura versus barbárie, monumento de cultura e monumento de barbárie, cultura e indistinção.

Termos relacionados: Arte, arte-ação, cultura.

O objetivo declarado ou implícito de toda política cultural é o de erguer uma barragem contra a barbárie, se não combatê-la frontalmente. Cada sistema cultural tem seus critérios para definir o que seja barbárie (etimologicamente, aquilo que é estranho, estrangeiro). Para o regime comunista instalado na antiga URSS a partir de 1917, barbárie era a ordem burguesa (em termos de modos culturais propriamente ditos, barbárie era a chamada "arte moderna" e cultura, o "realismo socialista") tanto quanto o comunismo representa, para a cultura burguesa, a barbárie; durante o período Tokugawa, no Japão, a barbárie era o ocidente, ao qual o país se fechou durante mais de dois séculos; ao longo do século XVI, a barbárie para os húngaros estava incamada no conquistador turco.

Para Walter Benjamin, nenhuma cultura (e nenhum processo de transmissão da cultura) é isenta de barbárie: todo monumento de cultura é ao mesmo tempo um monumento de barbárie, com o que pretendia dizer que a cultura não se deve apenas aos esforços dos gênios mas também à corvéia dos anônimos que tornam possível, direta ou indiretamente, a existência daqueles bens e obras edificados em valores de sublimação. O próprio monumento de cultura, ao erigir-se, o faz sobre um outro monumento que resta dominado, ao qual se denomina "de barbárie". Assim, não é raro que para a cultura erudita dominante num dado território, a cultura popular se apresente como barbárie.

Num sentido mais amplo e básico, um outro nome para barbárie é indistinção; o oposto da cultura é, neste caso, a indiferenciação, a impossibilidade de distinguir entre uma coisa e seu oposto ou, mais simplesmente, entre uma coisa e outra. Quando todos os valores se equivalem, quando todas as experiências têm o mesmo sentido e o mesmo peso, quando é indiferente escolher uma coisa ou outra, vive-se uma época de barbárie. Se a insistência numa lógica dos pares de opostos (bem e mal, realidade e virtualidade) é redutora e no limite, no campo das relações sociais, autoritária, a aceitação da

equiprobabilidade conduz à entropia e não é mais positiva do que a dicotomização exacerbada dos valores. E sabido, por exemplo, que a cultura do consumismo (se esta não é uma contradição nos próprios termos) e seu instrumento privilegiado que é a publicidade baseiam-se na equiprobabilidade e não, como parece, na diferenciação: é porque um produto (e um produto cultural, como os Rocky de 1 a V, os Duro de matar e os Máquina mortífera) vale outro que cada um tem vez e/pode ingressar no circuito; é por um valer outro que todos são consumidos ou consumíveis. A cultura, e a política cultural, buscam criar as condições de diferenciação. A meta é reduzir a equiprobabilidade. O instrumento privilegiado para tanto é a arte.

Referências:
Benjamin, Walter. Sobre o conceito da história in Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985. Obras escolhidas.

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Bem artístico

Termos relacionados: Arte, bem cultural, mercado simbólico, produto cultural.

Bem cultural que se define como obra de arte.

Referência:
Durand, José Carlos. Expansão do mercado de arte em São Paulo, 1960-1980 in Miceli, Sérgio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo, Difel, 1984.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Biblioteca

Sumário: A ordem bibliográfica, biblioteca de autores, a biblioteca-retiro, o gabinete de curiosidades; o modelo jesuítico, a ordem bibliográfica de G. Naudé (a máquina cultural); o paradigma bibliotecário.

Termos relacionados: Ação cultural, espectador empírico/espectador-modelo, leitura, livro.

Uma das primeiras conceituações sobre a biblioteca, relevantes para entendê-la em sua forma atual, apareceu em 1644 sob a assinatura do francês Gabriel Naudé, que serviu a Richelieu e Mazarin, de quem foi bibliotecário, e, depois, à rainha Cristina, da Suécia, cuja biblioteca também organizou.

Em Advis pour dresser une bibliothèque (Conselhos para formar uma biblioteca), publicado naquele ano, Naudé expõe os princípios de uma grande "ordem bibliográfica" que, em sua opinião, permitia tornar o saber acessível e partilhado com o objetivo de organizar uma razão política.

Naudé apresenta a biblioteca como uma instituição necessariamente pública e universal. Pública no sentido de aberta a todos e universal por conter todos os autores (ele não escreveu "livros" mas "autores") que tivessem escrito sobre a diversidade dos assuntos Interessantes ao ser humano, em particular as artes e ciências. Sua concepção se opõe aos três modelos principais que, na primeira metade do século XVII, ordenavam as relações entre os indivíduos e os livros. O primeiro deles, ilustrado pela descrição dada por Montaigne de sua "livraria", apresenta a biblioteca como um retiro, lugar de lazer solitário à margem dos afazeres domésticos ou dos deveres públicos. O segundo modelo fazia da biblioteca uma espécie de gabinete de curiosidades ou de obras seletas que satisfaziam as paixões bibliófilas. Para participar desse gabinete, os livros deveriam satisfazer duas exigências: a raridade e o luxo, propriedades que os tornavam dignos de serem colecionados. O terceiro formato era dado pelos jesuítas e influenciou amplamente a constituição da biblioteconomia moderna. Este modelo assentava-se sobre um sistema de dupla articulação: a seleção e o expurgo, acionadas pelo bibliotecário que, na prática, assumia o papel de um diretor de leituras.

A proposta de Naudé apresentou-se como o contrário de todos esses modelos. Sua biblioteca, mesmo sendo propriedade individual, devia abrir-se ao público e não constituir lugar de retiro e exercício de prazeres materiais para uma ou pouquíssimas pessoas; se não era exatamente pública, em todo caso a biblioteca devia abrir-se aos pesquisadores em busca de conhecimento puro e aos homens de Estado, atrás, estes, de caminhos e justificativas para seus programas políticos. E, contrariamente à pregação jesuítica, na biblioteca não deveriam ser admitidos apenas os livros cristãos, com o expurgo das obras heréticas, profanas ou simplesmente heterodoxas; o único critério de admissão dos livros era a utilidade que podiam ter - o que, de seu lado, tornava não obrigatória a presença daquelas obras luxuosas, ricamente ornamentadas, que se esgotavam nesses aspectos apenas. Naudé entendia também que o caráter universal da biblioteca tinha claros limites: não sendo possível, já naquele momento, colecionar todos os livros do mundo e sendo portanto imperioso aceitar uma visão parcial do saber, a opção era admitir, na biblioteca, o maior numero possível de catálogos que dissessem, ao interessado, onde poderia encontrar a obra buscada se ela não existisse naquele lugar. O modelo de biblioteca de Naudé afastava-se da idéia tradicional da coleção de opiniões das autoridades reconhecidas. Apresentando-se como Instrumento bibliotecário", sua biblioteca propunha um método crítico baseado na produção de bibliografias com o recenseamento das referências e na identificação das falsificações, o que permitia a operação fundamental da verificação. Esse instrumento bibliotecário originou, ou em todo caso acompanhou, o surgimento de um novo paradigma do saber, que propunha como passo inicial incontornável de toda nova pesquisa a realização de um inventário ou balanço preliminar do conhecimento acumulado. Incidentalmente, esse paradigma foi e continua a ser

uma pedra de toque do ensino universitário, sem que se pergunte sobre sua adequação ou pertinência para o atual estado do conhecimento, em particular no campo das ciências humanas. Se na física, química ou matemática esse balanço é imprescindível e factível, nas ciências humanas ele não é mais nem uma coisa nem outra, e a insistência no paradigma bibliotecário tem levado, quase exclusivamente, a um sistema da reprodução do conhecimento que tolhe a criatividade científica num índice alarmante - se houvesse, nesse paradigma, espaço para o alarme intelectual.

De todo modo, à época a proposta de Naudé era perfeitamente contemporânea. Seu objetivo consistia em contrabalançar, e mesmo anular, o poder da Igreja, que, por meio da Bíblia interpretada por uma casta ou estamento com poder de monopólio nesse domínio, apresentava-se como fonte exclusiva de "conselhos" políticos para os soberanos. Naudé esposava um projeto político que, em suas palavras, procurava substituir a autoridade espiritual da Igreja pela máquina cultural que era a biblioteca.

Na contemporaneidade, em particular na contemporaneidade brasileira, o modelo de máquina cultural de Naudé permeou bastante o modelo jesuítico de biblioteca mas não o pôs de lado inteiramente. As épocas ditatoriais, por um lado, e conhecemos várias, não favorecem as máquinas culturais. Mesmo sem elas, porém, o formato jesuítico foi capaz de gerar uma espécie de vírus cultural para o qual não existe ainda uma cura à vista e que reaparece aqui e ali, com menor ou maior virulência, a determinados intervalos. Esse vírus é o causador da síndrome do orientador cultural, que se manifesta toda vez que um ou alguns "iluminados" decidem, não apenas o que os outros devem ler, mas que os outros, simplesmente, devem ler. Esta síndrome é recorrente na política cultural como um todo, nos agentes culturais de modo particular, e assume uma forma na aparência benigna: a do samaritano cultural que, mesmo convencido de que não lhe cabe "levar a cultura ao povo", dispõe-se a ser um profeta da boa nova cultural. A máquina cultural de Naudé não foi capaz de eliminar os vírus do diretor de leitura e do orientador cultural. Talvez só atinja sua plena maturidade como verdadeira máquina cultural quando a informatização do mundo tornar extremamente ampliado, e praticamente incontrolado, o acesso direto do interessado a todas as fontes de informação disponíveis. Em outras palavras, a biblioteca só se realizará plenamente como máquina cultural quando deixar de existir como tal...

De certo modo, ela já está a caminho desse ponto de aniquilação - e autoaniquilação. A idéia atual de biblioteca é a de um centro cultural ou, de todo modo, de um espaço que não privilegia mais o livro como objeto de uma coleção e dele faz apenas um instrumento de cultura a mais, ao lado do disco, do CD-ROM, do vídeo, da obra de arte, etc. Se a biblioteca moderna e a pré-moderna eram o lugar da coleção, a biblioteca pós-moderna se apresenta (ou quer ser) como o lugar da informação, da discussão e da criação, rompendo vastamente

com seus modelos passados. Este novo formato de biblioteca é, sem dúvida, o da biblioteca pública generalista e não o da biblioteca de pesquisa, figura de todo modo rara em países subdesenvolvidos e que, larga e necessariamente, ainda é um espaço de reflexão e nada além disso deve ser se pretende preservar e estimular a idéia da investigação, embutida no modelo de Naudé. (Sob esse aspecto, estabelece-se, entre as idéias de informação e reflexão, uma certa antinomia que, no contexto atual, não deveria ser considerada excessivamente surpreendente...

Referências:

Damien, Robert. La bibliothèque et l'état. Paris, PFU, 1995.

Marin, Louis. Pour une théorie baroque de l'action politique. Paris, Ed. de Paris, 1988.

Milanesi, Luiz. O que é biblioteca. São Paulo, Brasiliense, 1985. - A casa da invenção. São Paulo, Siciliano, 1992.

Naudé, Gabriel. Advis pour dresser une bibliothèque. Paris, Amateurs du livre, 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Campo da produção erudita

Sumário: Campo de produção erudita e indústria cultural; a produção para produtores; campos compósitos.

Termos relacionados: Culturas híbridas, indústria cultural, capital cultural,

Esta expressão funcionou, durante algum tempo, como um dos pólos de um eixo cuja extremidade oposta estava ocupada pelo conceito de indústria cultural, do qual era uma espécie de contrário, sem ser seu exato contraditório (e isto porque no interior de uma dada indústria cultural podia existir um campo de produção erudita dele dependente pelo menos sob uma ótica material, como no caso do cinema dito de arte). Deu-se o nome de campo de produção erudita a todo um sistema de geração de produtos culturais, com seus instrumentos de apropriação destes produtos, destinados - pelo menos num primeiro momento - a um público de produtores reais ou possíveis (o que inclui a categoria dos consumidores) destes mesmos tipos de produtos.

Produzir para produtores (a indústria cultural produz, em princípio e desde logo, a curto prazo, para consumidores) era um dos sinais distintivos deste campo. Uma outra característica do campo de produção erudita está no fato de que, enquanto a indústria cultural se rege pelas leis de concorrência ditadas pelo mercado do maior o campo de produção erudita se ordena pela avaliação dos produtores por seus próprios pares, que são ao mesmo tempo clientes privilegiados daqueles e seus primeiros concorrentes. As teses universitárias pertencem a este campo, bem como as matérias publicadas nos cadernos de cultura, os filmes "de vanguarda", uma certa literatura refinada, a maior parte das artes plásticas, etc.

É uma expressão que hoje, na metade dos anos 90, perdeu parte considerável de sua força específica. Uma revista culturalmente sofisticada como The New Yorker, mesmo não tendo abaixado visivelmente seu nível, não pertence mais de modo claro ao campo da produção erudita, assim como a encenação de Carmina Burana num estádio de futebol, ou grande parte da dança pós-moderna, apresenta se como um evento que tende a fundir traços da indústria cultural com os da produção erudita. Se ainda é possível identificar, nas extremidades dos dois pólos,

fenômenos culturais com marcas típicas de seus respectivos sistemas de produção, o industrial e o erudito, uma faixa intermediária de fenômenos culturais, cada vez mais ampla, assume feições amplamente compósitas.

Referências:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1988.

Bourdieu, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cânon

Sumário: Coleções básicas, cânones cinematográficos e literários; o ponto de vista da história cultural versus o ponto de vista da experiência pessoal, educação versus criação dos próprios fins, ação cultural versus fabricação cultural.

Termos relacionados: Ação cultural, biblioteca, fabricação cultural, público.

Que títulos devem compor uma biblioteca, discoteca, ou filmoteca ou outra coleção do gênero? Deverão ser adquiridos os títulos que o público quer ou aqueles de que o público precisa? E quem determina o que o público precisa? Estas questões habitam (ou assombram) rotineiramente o cenário das instituições culturais - as bibliotecas, acima de tudo, que acreditam poder enfrentá-las mais comodamente do que as filmotecas, discotecas e pinacotecas, em especial diante da existência de estudos quantitativos patrocinados pela Unesco indicando a quantidade de livros por número de habitantes de uma cidade.

Um dos modos de enfrentar o problema é levantar listas de obras básicas em cada área (literatura, história, etc.) por meio da consulta a especialistas, geralmente professores e pesquisadores universitários. Sob certo aspecto, essa operação consiste em constituir o cânon de uma área - em outras palavras, o conjunto de livros ou filmes, etc. que uma pessoa deve ler ou ver para situar-se como indivíduo culto ou para saber avaliar a produção na área correspondente.

Essa operação está longe de revelar-se cômoda e incontrovertida. Sequer, factível. Neste ano de 1995 em que, por convenção (já que a data é disputada) comemoram-se cem anos de existência do cinema, a Folha de S. Paulo pediu a cem críticos de todo o mundo que indicassem os dez melhores filmes da história. Foram mencionados 434 filmes e, destes, os mais votados formaram uma lista dos "dez principais" que nenhum dos cem críticos endossaria integralmente... Os dez: Um corpo que cai, Alfred Hitchcock, EUA, 1958; Cidadão Kane, Orson Welles, EUA, 1941; Apocalypse now, Francis Coppola, EUA, 1979; Encouraçado Pontemkin, Sergei Eisenstein, URSS, 1925; A regra do jogo, Jean Renoir, França, 1939; 8 112, Federico Fellini, Itália, 1963; Viagem a Tóquio, Yasujiro Ozu, Japão, 1953; Aurora, Friendrich Murnau, EUA, 1927; Amarcord, Federico Fellini, Itália,

1973; Rashomon, Akira Kurosawa, Japão, 1951. A discutibilidade estridente dessa lista dos dez mais é claríssima pelo que inclui e pelo que deixa de fora.

Em literatura, Harold Bloom defende, num livro publicado em 1994, que o cânon ocidental é composto por 26 autores - não obras individuais mas autores (v. biblioteca), o que configura uma opção acaso menos soberba, menos temerária e, no limite, menos tola. Em sua opinião, este cânon - aquilo que foi preservado daquilo que foi escrito, e aquilo que um ocidental deve ler para entender sua cultura - comporta Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoy, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Virginia Wolf, Kafka, Borges, Neruda, Fernando Pessoa, Beckett. Mesmo sendo elástica por adotar o critério autoral, esta lista não é menos passível de divergências do que a cinematográfica. Bloom propõe um cânon relativo a um conceito imaginário, o ocidente, com dimensão supranacional. Sua orientação segue tendência contemporânea para a eliminação da nacionalidade como critério categorizante. Mesmo assim, algumas políticas culturais se veriam às voltas com o estabelecimento de cânones nacionais. No caso da literatura brasileira, estes cânones podem ser buscados na obra de historiadores como Alfredo Bosi e Antônio Cândido. Procedimentos semelhantes dariam, aparentemente, conta dos cânones cinematográficos e musicais. Uma pinacoteca poderia ser composta de modo análogo, não enfrentasse o problema insolúvel de lidar com originais individuais, irreprodutíveis, vinculados a uma cotação de mercado que faz da posse dessas obras privilégio de pouquíssimos (e slidotecas jamais poderão apresentar-se como substitutas dignas dos originais).

O problema não reside na confecção das listas, que sempre se acaba por fazer, de um modo ou de outro. O problema está no ponto de vista que condiciona a escolha das obras ou autores. Listas como a de Harold Bloom são, em primeiro lugar, acadêmicas. Mesmo que este crítico descarte seu interesse por listas de livros que devem orientar os ensinamentos em instituições de ensino, permanece o fato de que sua própria relação, como outras elaboradas segundo princípios análogos, segue critérios ditos científicos e indica obras e autores que, do ponto de vista crítico, historiográfico ou outro (inovação, ampliação de paradigmas, construção de uma nacionalidade, etc.), são considerados relevantes. Os interesses dos autores dessas listas não são necessariamente os do leitor comum, do freqüentador de uma biblioteca ou centro cultural. Na verdade, raramente esses interesses coincidem. Enquanto os autores de listas e cânon estão com os olhos virados para a história (de uma linguagem em particular, como a literária, ou de uma nação, de um momento, etc.), o usuário se preocupa quase sempre com sua história pessoal. Em todo caso, o interesse por uma situação específica, singular, datada no tempo e no espaço, inteiramente individual, deve ser considerado tão ou mais legítimo por uma política cultural quanto os interesses

acadêmicos por trás de um cânon. Não é difícil prever que o usuário típico de uma biblioteca de bairro ou de uma pequena cidade, no final do século XX, terá pouca inclinação para a leitura de Beckett, Proust, Virginia Wolf, Dante ou José de Alencar, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, embora essa possibilidade lhe deva ser oferecida (e esta última oração só comparece, claro, sob a influência da idéia do cânon ...). O que pode ser retirado de um romance, um filme, uma peça musical é função menos da história dessa arte (embora isto também represente um papel na fruição final) do que da história pessoal de quem se defronta com essa obra. Juízos de valor do tipo bom ou mau, digno ou indecente, útil ou nocivo nada significam para uma experiência pessoal. A relatividade dessas práticas de rotulação é ainda mais evidente quando se sabe que excelentes filmes são extraídos, não raro, de péssimos livros - o que torna claro que a questão não é a obra em si mas, em política cultural como em tantos outros domínios, o uso que dela se faz. Assim, questões de moda (literária, musical, cinematográfica) ou políticas, étnicas, sexuais, etárias ditam necessidades culturais com tanta justeza quanto as que podem ser descritas e defendidas a partir de outros pontos de vista. E terão de ser atendidas se a instituição cultural pretende manter-se viva e atuante.

A adoção de listas ou cânones em política cultural - embora eventualmente defensáveis como orientação - corre o risco de trazer consigo o germe da idéia de educação ou formação, que antes derivam para casos de fabricação cultural do que de ação cultural propriamente dita.

Referências:

Bloom, Harold. The western canon (The books and schools of the ages). New York, Harcourt Brace and Company, 1994.

Os 10 melhores filmes. Folha de S. Paulo, 10 maio 1995. Suplemento.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Capital artístico

Termos relacionados: Capital cultural, localismo, produto cultural.

Espécie do gênero capital cultural, definida como a acumulação das obras de arte de um indivíduo, grupo ou território. Ainda hoje, esta é uma noção intimamente ligada à idéia de local ou nação, embora já se fale, na contemporaneidade, num capital artístico da humanidade - capital na verdade sempre passível, como seu próprio nome indica, de conversão em moeda, independentemente de seu valor simbólico.

Referências:

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public. Paris, Minuit, 1969.

Girard, A. Economie et culture: Culture en devenir et volonté publique. Avingnon, La documentacion française, 1986.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Capital cultural

Sumário: Capital cultural de consumo, capital cultural de produção, modos de seleção do capital cultural, capital cultural e globalização, capital cultural e política cultural, imaginário cultural.

Termos relacionados: Desenvolvimento cultural, sistema de produção cultural, imaginário, capital cultural nacional, transmissão cultural.

Num sentido estrito, capital cultural aponta para o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos. Sob este aspecto, considerando-se a questão do ponto de vista do consumo cultural - um dos modos de apropriação dos bens simbólicos - a alfabetização integra o capital cultural ou capital simbólico de um indivíduo tanto quanto sua educação em geral e seu treinamento para apreciar a música, a pintura, o cinema ou qualquer outra modalidade cultural. Do lado da produção cultural, fazem parte do capital cultural os produtos intermediários e equipamentos necessários à geração do bem simbólico final, como o celulóide para o cinema ou o mármore para a escultura, a sala de teatro onde será montada uma peça, o piano, etc.

Num sentido mais amplo, constituem o capital cultural de um indivíduo ou comunidade a soma de todos esses instrumentos que permitem o consumo e a produção dos bens simbólicos (bem como sua distribuição e troca) e o conjunto dos próprios bens simbólicos produzidos, como as coleções nas bibliotecas, pinacotecas, museus, galerias, cinematecas, videotecas, o assim por diante.

Fatores de variada origem intervêm para caracterizar um capital cultural. Considerações de ordem estética, étnica, religiosa, econômica podem determinar quais conjuntos de bens simbólicos constituem um capital cultural, que surge assim como a coleção dos bens simbólicos tidos como dignos de serem desejados e possuídos, à exclusão de todos os demais. Na Alemanha nazista, a arte expressionista não integrava o capital cultural alemão, tanto quanto para os parlamentares e autoridades governamentais norte-americanos de 1995 as fotografias homoeróticas de Robert Mapplethorpe não se incluem no capital cultural desse país. Um capital cultural nacional - francês, brasileiro, japonês - constitui-se das obras que alegadamente sintetizam o espírito ou identidade dessas nações ou povos ou que, mais simplesmente, são produzidas dentro de suas fronteiras ou servindo-se das línguas ali faladas. Numa ordem bem mais ampla - em particular numa época dita de globalização -, fala-se num capital cultural da humanidade, que pode ser tanto um sítio declarado de valor cultural mundial (como Ouro Preto ou Veneza) como a totalidade das obras existentes em todos os lugares e às quais todos e cada um deveriam ter acesso.

Não fosse a expressão "capital cultural" ter sido forjada a partir dos estudos de economia, seria necessário lembrar que faz parte do capital cultural o capital tout court, isto é, os recursos econômicos, financeiros, de maquinário, etc. que

possibilitam a constituição e a fruição dos conjuntos de bens simbólicos. Sem financiamento, um filme não se fará e não integrará o capital cultural de uma comunidade; sem dinheiro para a compra do ingresso, um filme não integrará o capital cultural de um indivíduo ou comunidade. Haveria, deste modo, uma íntima relação entre a estrutura de distribuição do capital econômico entre os diversos segmentos de uma sociedade ou país e a estrutura de distribuição (participação) do capital cultural nessa sociedade ou país. Em decorrência desta observação, haverá, por exemplo, desequilíbrio entre o capital cultural dito de produção e o capital cultural de consumo, significando que uma parte da população pode ter acesso ao capital cultural via consumo mas permanecerá alienada de sua produção. Os programas de política cultural tratam, sob certos aspectos, de viabilizar a integração de parcelas mais amplas de uma comunidade ao seu capital cultural (ou outros capitais culturais), do ponto de vista da produção (política cultural propriamente dita) e do consumo (de modo específico, ação cultural).

A expressão capital cultural, como foi dito, é de extração economicista e carrega assim todas as denotações e conotações próprias a essa área, inclusive aquelas de caráter utilitário (o capital serve para produzir, transformar uma coisa em outra que permita a alguém fazer algo ou chegar a algum lugar). Para alguns autores, esta filiação economicista da expressão tem a vantagem de apontar, não para um patrimônio estável, supostamente estável ou imutável, mas para um estoque que, a semelhança do que ocorro com o capital propriamente dito, pode ser reconvertido em outra coisa, acumulado, gasto, refeito, aumentado, apropriado ou distribuído de modo desigual por diferentes segmentos da comunidade e que, no limite, pode ter sua falência decretada (exemplo, o capital cultural iugoslavo, formado entre outras coisas pela cultura comunista desenvolvida no país após a Segunda Guerra Mundial, faliu com a guerra civil que opôs bósnios, sérvios, croatas e, sob outro ângulo, cristãos e muçulmanos; seria possível observar que, se um capital cultural vai à falência é porque na verdade nunca teve forças próprias que de fato o definissem como tal e foi nada mais do que um capital fictício, artificial - argumentação própria dos que defendem a idéia de um patrimônio igual a si mesmo e ligado teluricamente a um território ou espírito). Ainda sob este aspecto, um capital cultural não seria, novamente, algo de estável e, sim, um campo para uma luta simbólica incessante entre classes, etnias, grupos e filiações de variada natureza. Outros autores, como Hannah Arendt, rejeitam a tese de uma cultura utilitária, enquanto outros ainda, e é o caso de mencionar Gilbert Durand de modo particular, preferem pôr de lado a terminologia economicista e o desenho de um mundo voltado para a produção pragmática de bens ou objetos singulares. Nesta compreensão, por referir-se a um amplo trajeto antropológico, a expressão imaginário cultural poderia substituir com vantagens a fórmula consagrada por Pierre Bourdieu.

Referências:

Bourdieu, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Durand, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1988.
- Mito e sociedade,- A mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa, A regra do jogo, 1983.

Kusturica, Emir. Underground (filme). França, 1994.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Capital cultural nacional

Sumário: A tradição cultural, o culto à cultura; "patrimônio da humanidade", localismo e globalização.

Termos relacionados: Localismo, capital cultural, cultura de fronteira, culturas híbridas, globalização, desterritorialização, produto cultural.

Até a intensificação da circulação dos bens culturais - sobretudo pela televisão mas também pelo cinema e, brevemente, da tela do computador ligado tanto a uma rede quanto a um serviço de aluguei imediato de vídeos - era possível falar num capital cultural nacional claramente delimitado, constituído a partir de uma relação tradicional com a cultura sustentada pelas práticas educacionais e familiares e sua panóplia de sanções. Esta situação, típica de países de velha tradição, como a França, desembocava num culto à cultura considerada digna de devoção. Com a aceleração das trocas culturais entre os países - eufemismo que tenta ocultar a viagem quase sempre só de ida da produção cultural dos países desenvolvidos para os demais, e dos Estados Unidos de modo especial para todos os outros -, a noção de capital cultural nacional tende a esfumar-se. Na época da globalização, a expressão "patrimônio da humanidade" não é mais figura de retórica: públicos de diferentes nacionalidades não têm de ser perorados para acreditar que Woody Allen, Fellini, Van Gogh ou a bossa nova são parte de seu próprio capital cultural.

É certo que esta situação não é universal. O localismo ainda é uma realidade e culturas inteiras rechaçam valores culturais estrangeiros, assim como a cultura islâmica repudia os valores culturais modernos e ocidentais. De todo modo, os eventuais capitais culturais nacionais não podem mais ser vistos sob a ótica da tradição cultural, nem se revestem mais das mesmas formas sacramentais de um culto vital à definição de uma determinada identidade.

Referência:

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'art: les musées d'art euroéens et leur public. Paris, Minuit, 1969.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Carente cultural

Termos relacionados: Sistema de produção cultural (troca), necessidade cultural, serviço cultural.

A cidade de São Paulo viu promulgada em 1993 a lei municipal 11.357, tornando obrigatório que todos os espetáculos realizados nos teatros e anfiteatros municipais reservem 20% dos lugares disponíveis a cada sessão para a população de baixa renda, que paga, a título de ingresso, O,5% do salário mínimo vigente. Para gozar este direito, o interessado, carente cultural (termo de ressonâncias sem dúvida irônicas ....) deve credenciar-se preliminarmente em órgão da Secretaria Municipal de Cultura, que expede a "carteirinha" correspondente. O credenciamento é de grande interesse, uma vez que, em São Paulo, a temporada lírica acontece no Teatro Municipal, casa que abriga, ainda, boa parte dos melhores espetáculos da temporada em todos os gêneros; com o preço dos ingressos nesse teatro variando de 10 a 100 reais (10,50 a 105 dólares, em novembro de 1995), compreende-se a vantagem do credenciado que paga, na mesma data, O,50 centavos por espetáculo (0,52 centavos de dólar).

Esta medida causou protestos na classe teatral por prever que, em princípio, os 20% dos lugares devem ficar disponíveis em toda sessão, não podendo a rigor serem ocupados, e pelo fato de que para obter o credenciamento não é exigida comprovação de renda. No projeto-lei original, os espetáculos em cartaz nos teatros municipais deveriam reservar apenas um dia para os ingressos a 0,5% do salário mínimo. Como o dispositivo legal vale apenas para os teatros e anfiteatros mantidos e administrados com recursos públicos, não há argumento possível contra a idéia transformada em lei. O que se discute é o valor do desconto oferecido (95% do preço do ingresso mais barato) e o fato de que os lugares a serem reservados para os efeitos da lei não serão, sem dúvida, os melhores - o que significa reintroduzir por uma porta a discriminação que se procura eliminar por outra... O incentivo direto à troca, no sistema de produção cultural, é sempre o mais controvertido de todos, quanto a seu real alcance e significado. A prefeitura de Paris adota medida análoga, porém com outros parâmetros: todos os anos, durante uma semana em fevereiro todos os cinemas (quer dizer, cinemas de propriedade da iniciativa privada) cobram 18 francos (3,60 dólares) na sessão das 18 horas (preço médio dos ingressos: 36 francos ou 7,20 dólares); a diferença é coberta pela municipalidade. Estimula-se a ida maciça dos espectadores (o horário é conveniente por coincidir com o fim do dia de trabalho) que, no entanto, devem desembolsar uma importância significativa e não meramente simbólica - o que elimina ou atenua a noção de serviço cultural.

Referência:
Buono, Daniela. Qualquer um pode ser "carente cultural". O Grito, 15-28 ago. 1995. Caderno de Cultura.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Centro cultural independente

Sumário: Centros de cultura alternativa; movimentos de contestação; cultura de rua e circuito alternativo; ressemantização urbana; forma organizativa.

Termo relacionado: Espaço cultural.

Centro cultural desvinculado da administração pública e que tampouco se encontra sob o guarda-chuva fixo de alguma empresa ou fundação privada. Tendo como antepassados imediatos grupos surgidos no final dos anos 60, como o Théatre du Soleil - instalado num antigo barracão militar na periferia de Paris, em Vincennes (e que montou espetáculos memoráveis, como 1789 e L'âge d'Or) - e o Schaubühne, criado por Peter Stein ao pé do Muro de Berlim, os centros culturais independentes surgiram dos movimentos comunitários da década seguinte e das tendências de apoio prioritário à criação artística que marcaram os anos 80. A orientação desses centros é a mais variada possível mas sempre marcada por sinais de contestação: abrigaram esquerdistas libertários em confronto com as concepções oficiais do comunismo e do marxismo, feministas radicais dos primeiros tempos, grupos de hippies orientalizantes, bandos punks, movimentos gay. Estes centros formaram-se em edificações em desuso, ocupadas extralegalmente por grupos de início não organizados (squatters), em zonas deterioradas das grandes cidades, numa dinâmica que não tardou a marcar o começo da recuperação urbana de muitas delas. Em Gand, na Bélgica, o centro Vooruit instalou-se numa Casa do Povo do início do século; em Liubliana (Eslovênia), o Retina ocupou antigos locais do exército; em Bergen (Noruega), centro análogo se instalou numa ex-fábrica de conservas de peixe; em Lund (Suécia), foi a vez de um laticínio servir como centro independente; em Luxemburgo, um matadouro; em Berlim, os estúdios da UFA, centro de produção cinematográfica sob o nazismo; em Leipzig, um castelo do século XIX. No Brasil, a situação é um tanto diferente; velhas edificações também foram ocupadas por centros de cultura, mas estes são, em sua ampla maioria, ligados aos poderes públicos: em São Paulo, a Casa das Retortas, na origem parte do complexo da produção de gás da cidade (depois retomada, ironicamente, pela administração municipal exercida pela primeira vez na história da cidade por um partido... de esquerda, numa singular e significativa inversão da tendência mundial), e a Cinemateca Brasileira, que se instala num antigo matadouro; em Porto Alegre, uma casa de cultura também oficial instalou-se num velho hotel e um centro de cultura popular, num depósito do terminal marítimo. Um bom exemplo de centro independente no Brasil, com certeza o melhor, é a Casa da Paz, de Vigário Geral (RJ), em local de tráfico o violência. Esta característica arquitetural dos centros independentes significou, em escala européia, uma ressemantização generalizada dos espaços vazios e sua ocupação pela cultura de uma forma inédita.

Esses centros são geralmente locais pluriculturais, dedicados a todos os tipos

de arte e atividades culturais, e com programação intensa e continuada, comportando a apresentação de artistas locais mas também outros, profissionais, de renome nacional e internacional: não são, portanto, centros discriminatórios (só cultura popular ou só cultura erudita) e não temem apresentar-se como circuito alternativo para a chamada "cultura de mercado" quando são as únicas alternativas disponíveis nas cidades. Distinguem-se por um forte estímulo à socialidade e ao espírito comunitário, do qual um dos focos centrais é o café-restaurante. Seus das próprias atividades dos centros e do patrocínio esporádico recursos provem de shows, programas ou instalações, por empresas privadas.

Dezenove centros independentes europeus criaram em 1986 uma associação, a Trans Europe Halles, com sede na Bélgica, que funciona como espécie de parlamento cultural e mecanismo de cooperação e que procura, no momento, atuar como verdadeira rede de intercâmbio cultural e de mútuo apoio econômico. Ainda descartando o suporte de entidades próximas demais dos poderes públicos, alguns centros começam a receber financiamentos pontuais de organismos ligados à confederação supranacional que setenta criar na Europa.

Começando como um movimento de defesa da chamada cultura de rua, os centros independentes são hoje fonte de uma dinâmica cultural multirramificada e de sólida penetração no tecido comunitário - o que lhes poupa, entre outras coisas, o mal terminal que ataca os órgãos culturais brasileiros presos ao Estado: a descontinuidade administrativa e programática. Seu sucesso é, por vezes, excessivo. O Via Láctea, centro independente de Amsterdã, cidade muitas vezes menor do que São Pauto, registra entre 250 e 300 mil visitantes por ano, cifra a ser comparada com a freqüência do Museu do Instituto Butantã, um dos mais visitados do Brasil com cerca de 300 mil freqüentadores por ano. Esse afluxo de pessoas faz o centro holandês correr o risco da sufocação física, como ocorre com o Centro Georges Pompidou (Beaubourg), de Paris, e exige constantes investimentos em infra-estrutura que se transformam em outras tantas ocasiões para o desvio (forçado) de recursos do domínio prioritário, o da criação artística propriamente dita. No Via Láctea como em vários outros observase mesmo uma tendência no sentido de transformarem-se em locais onde o que importa acima de tudo é o estar-junto, muito mais e muito acima de uma preocupação ou desejo de cultura no sentido tradicional - o que diz muito e longamente sobre o imaginário urbano contemporâneo. Estes centros encontram-se assim em pleno processo de evolução, não tanto à deriva em relação ao gosto do momento e por este determinado, mas num diálogo intenso com ele - a palavra evolução, de resto, sumariza a filosofia que os rege nestes anos 90: trata-se, para estes centros (também chamados de "lugares alternativos", expressão bem mais recheada de significados do que o imaterial" "espaço alternativo") de alterar-se na proporção do necessário, sem as propostas revolucionárias de três décadas atrás, quando começaram a surgir...

Referência:
Franco, Alain. La contre-culture européenne. Paris, Le Monde, 24 mar. 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ciências culturais

Sumário: Ciências culturais e política cultural; extensão do termo cultura; métodos de procedimento das ciências culturais.

Termos relacionados: Política cultural, cultura.

Em contraste com as ciências naturais, apresentam-se como aquelas que têm, por objetos de estudo, aqueles construídos pelo homem - proposição cuja conseqüência mais significativa é que aquele que os observa, deles participa ativamente.

Este conceito, atribuído a Dilthey, entende a cultura como algo de extensão mais ampla do que aquela que lhe atribui a Política Cultural. Para esta, apresentada neste dicionário como ciência da organização das estruturas culturais, o termo cultura remete a produtos, bens ou eventos específicos, como os artísticos, folclóricos, etc. A Política Cultural é, ela mesma, uma ciência cultural, como a sociologia ou a ciência política; mas a sociologia e a ciência política não são objeto da Política Cultural.

Pertinente à Política Cultural é o conceito de método de investigação para as ciências culturais também proposto por Dilthey. Para este autor, o método próprio a estas ciências é o da compreensão simpatética (sentir com, participar internamente do processo) ou, em outras palavras, da captação intuitiva (compreensão por dentro, a partir do interior, cujos instrumentos são a intuição e o insight, geradores da abdução - a primeiridade, no sistema peirceano -, e não a dedução ou a indução). A este método outro se opôs, o chamado método da observação objetiva, distanciada. Se o primeiro pode eventualmente fechar-se em seus próprios meandros, descrevendo insuficientemente seu objeto, o segundo não raro mostra-se incapaz de detectar a natureza específica de alguns processos culturais. Ambos os métodos são proveitosos para a investigação em Política Cultural como também para o estudos das ciências culturais em geral. (Dilthey propunha que os estudos procedendo pela compreensão simpatética fossem sempre de natureza histórica, o que no entanto não constitui uma obrigação incontornável para a investigação dos vários aspectos abrangidos pela Política Cultural.)

Referências:

Dilthey, W. Selected Writings. Cambridge University Press, 1976.

Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Peirce, Ch. S. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1987.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Circuito cultural

Sumário: Sentido genérico e restrito de circuito cultural; tipos de circuito cultural.

Termos relacionados: Mercado simbólico, modernização cultural.

Universo em que circula determinado modo cultural. Por exemplo, filmes circulam pelo circuito cinematográfico definido por distribuidores e exibidores. Neste sentido, um circuito pode estar confinado preferencial ou exclusivamente a um único território ou segmento social (circuito das artes plásticas brasileiras) ou pode atravessar diferentes territórios e segmentos culturais e sociais, levando a todos (ou a uma grande maioria) o mesmo produto, como no caso do cinema ou da televisão aberta (broadcasting). Fala-se, também, em circuito cultural de um determinado segmento da população, quando este é demarcado de modo mais ou menos rígido (tal segmento social transita preferencialmente por este e aquele modos culturais mas não por aquele outro).

Em sentido estrito, um circuito cultural é um conjunto compreendendo agentes produtores, meios de produção (tecnologia, recursos econômicos), produtos culturais, agentes distribuidores, dispositivo de troca e público, além de instâncias organizacionais relativas a todos ou à maior parte desses componentes (agências financiadoras, produtores privados, órgãos públicos de controle e estímulo, escolas de formação, etc.). Assim, o circuito da música erudita é composto pelo conjunto dos compositores, músicos, maestros, universidades, salas de espetáculo e público específico. Neste caso, um circuito cultural pode ter uma extensão ou amplitude física restrita, limitada a um ou alguns segmentos da sociedade. Sob esse aspecto, um circuito cultural é um sistema de produção cultural completo e específico no interior de um sistema de produção cultural maior. Fala-se assim no circuito cultural do teatro ou das artes plásticas ou do folclore ou da cultura científica, da cultura identitária, da cultura da autenticidade, da cultura empresarial, etc. À medida, porém, que os modos culturais tendem a conviver simultaneamente num mesmo veículo, ou em veículos diferentes aos quais tem acesso diferentes públicos, a noção de circuito cultural neste segundo sentido assume contornos esfumados. Na contemporaneidade, as obras de cultura e arte não têm mais uma localização territorial ou espacial específica; o processo de modernização envolve mais operações de transformação das funções e significados dessas obras do que, propriamente, deslocamentos físicos.

Quanto a sua origem, entendida como fonte de financiamento e controle organizacional, os circuitos podem ser privados e públicos. Em ambos os casos, os circuitos serão de produção industrial ou não e voltados ou não para o mercado; os circuitos privados quase sempre se dirigem diretamente para o mercado, enquanto os públicos nem sempre se limitam ou se destinam apenas à esfera pública.

Referência:

Brunner, José J. Políticas culturales y democracia in Canclini, N.G. Políticas Culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cisão cultural

Sumário: A cisão cultural como fenômeno de colonização; cisão cultural e globalização; cisão e alienação cultural.

Termos relacionados: Cultura autônoma, globalização.

Processo inerente a toda situação colonial em que a sociedade colonizadora afirma sua superioridade em todos os domínios (cultural, econômico, político, religioso, étnico) e racionaliza, a partir desse procedimento dogmático, a subordinação a que submete os povos colonizados. Sua primeira conseqüência é a negação das culturas populares autóctones, confinadas em bolsões de variada natureza (folclóricos, comunidades religiosas, etc.) ou simplesmente eliminadas. Pela cisão cultural, as comunidades colonizadas são separadas de sua própria cultura, que é no processo estacionada à margem da nova dinâmica cultural, sem ser agregada à nova cultura colonizadora e transformando-se aos poucos em vestígio histórico. Processos de cisão cultural de natureza análoga podem ocorrer nas situações de imperialismo cultural (como se dizia até os anos 60 e 70), como resultado da intensificação dos meios de comunicação, ou no atual contexto de globalização cultural, em que culturas locais são radicalmente desbastadas ao ponto da eliminação. E não apenas as culturas populares são passíveis de cisão: também os modos culturais eruditos podem ser submetidos ao mesmo processo.

O fenômeno que se poderia denominar de alienação cultural diferencia-se da cisão cultural pelo fato de não implicar necessariamente a substituição de um modo cultural por outro, como na cisão, mas apenas a substituição do controle sobre o processo cultural correspondente (v. cultura autônoma).

Referência:

Batalla, Guillermo Bonfil. De culturas populares y política cultural in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Civilização

Termo relacionado: Cultura.

Cultura e civilização, para certa ótica, surgem como termos equivalentes; para outra, a cultura é um dos componentes da civilização; (ou o inverso) e há ainda

aquela que, independentemente de toda valoração de eventuais conteúdos e assumindo um enfoque relativista, apresenta a civilização como o estágio avançado de uma cultura, o estágio em que um conjunto de práticas, crenças e valores apresenta-se consolidado num formato considerado como modelo a seguir, ideal a perseguir. Neste último sentido, na atualidade existiria uma civilização norte-americana assim como num passado recente vigorou a idéia de uma civilização européia - mas não se poderia falar numa civilização japonesa ou latino-americana. As diferentes políticas culturais revelam-se, cada uma a seu modo, orientadas por estes e outros conceitos de civilização - e a variedade é enorme. Mas se é difícil conceituar civilização em termos de política cultural, dizer o que ela é para as variadas políticas culturais, é menos árduo dizer como o efeito de civilização é buscado pelas múltiplas políticas - e esse efeito é procurado, nas melhores políticas, por meio de uma longa conversa (na verdade, outra definição de civilização) armada pela ação cultural entre as obras e práticas e os indivíduos, entre os indivíduos eles mesmos e entre eles e os agentes culturais. E a crença no efeito desta conversa, na necessidade de alimentá-la e renová-la constantemente, que se mostra, se não visível, pelo menos perceptível nas fundações de toda política cultural que se propõe como meta ampliar os horizontes de manifestação do ser.

Referências:
Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Pound, Ezra. Guide to kulchur. London, Peter Owen, 1978.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Competência artística

Sumário: Relação com a performance artística; competência artística, educação, ação cultural.

Termos relacionados: Distinção simbólica, interpretação, identidade de performance, disposição estética.

Conhecimento, por parte de um indivíduo ou grupo (no limite, de um público), que lhe permite situar uma obra qualquer (filme, peça de teatro, ópera, etc.) em seu contexto próprio. Esse conhecimento é constituído por informações sobre elementos estilísticos, históricos, biográficos e outros que possibilitam a esse indivíduo ou grupo identificar uma obra no interior do universo artístico em que se encaixa.

Nesse sentido, a competência artística não diz respeito a uma qualquer habilidade de execução de uma obra de arte, mas é índice de um reconhecimento artístico. Sob esse aspecto, ela se distingue da performance artística, entendida como capacidade de produzir uma obra de arte.

A competência artística deriva fundamentalmente, embora não exclusivamente, de um conhecimento simbólico, codificado. Sendo de natureza racional, não é imprescindível para a fruição de uma obra de arte, que trabalha amplamente com a dimensão estética em sentido estrito, isto é, com signos ligados à esfera do emocional, do sensual e do intuitivo. Mas é um complemento poderoso da recepção puramente estética, potencializando a fruição ao abrir, para o receptor, diferentes caminhos de aproximação à obra de arte.

Dependendo antes de mais nada da educação formal para as artes, a competência artística - vista como sinal distintivo de classe ou status - é, para a ação cultural, antes um meio ou instrumento do que um fim em si mesma. Em outras palavras, a ação cultural não visa fundamentalmente habilitar indivíduos ou grupos para uma determinada competência artística, o que seria função de um processo educacional. O que a ação cultural pode fazer é servir-se das competências artísticas para facilitar a consecução dos fins por ela visados.

Referência:
Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'art: les musées d'ail européens et leur public. Paris, Minuit, 1969.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Componente cultural

Sumário: Componente material, organizacional, simbólico.

Termos relacionados: Controle cultural, cultura autônoma, reconversão cultural.

Recursos ou domínio de recursos a mobilizar para que um produto cultural, em pequena escala, ou a cultura ela mesma, como uma totalidade abrangente, bem como o propósito social que esta possa ter, sejam formulados e realizados. São três as categorias dos componentes culturais:

1. componentes materiais (equipamento cultural, matéria-prima, etc.);

2. componentes organizacionais (infra-estrutura administrativa, normas e leis para a cultura, formação para a cultura);

3. componentes simbólicos (mitos, ritos, o capital cultural em sentido amplo, incluindo as esferas da afecção, da confecção e da reflexão).

Na literatura, a expressão habitualmente utilizada para designar estes referentes tem sido elementos culturais, de pouca precisão conceitual. A essa expressão deve-se preferir componentes culturais, entendendo-se por componentes, conforme a proposta de L. Hjelmslev, os objetos que são registrados por uma única análise como homogeneamente dependentes da classe (no caso, um modo cultural determinado) e de si mesmos reciprocamente.

Referências:
Batalla, Guillermo Bonfil. De culturas populares y política cultural in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Hjelmslev, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1987.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Componente destrutivo

Sumário: Ação cultural e procura do bem; o caráter destrutivo e o elemento destrutivo.

Termos relacionados: Arte, ação cultural.

As políticas culturais, em geral e em princípio, orientam-se por um princípio construtivo, em particular no que diz respeito a programas de ação cultural voltados para o público. Há uma insistência, nesses programas, não só no aspecto ético da questão eventualmente abordada (entendido no sentido em que ótico é, antes de que mais nada, aquilo que une as pessoas e grupos) como também nos tópicos morais particulares e nos chamados valores positivos, como o bem, a felicidade ou a construção do coletivo. Se do lado dos programas voltados para o apoio à produção cultural existem brechas permitindo o aparecimento de manifestações culturais corrosivas, questionadoras tanto dos códigos culturais, formalmente considerados, quanto dos valores filosóficos, religiosos e políticos mais amplos sobre os quais aqueles evoluem, na margem da ação para o público prevalece uma espécie de paternalismo, mesclado com bom-samaritanismo (do qual as proposições "politicamente corretas" são exemplos), que não raro atribui à ação cultural o tom de uma cruzada santa preocupada em fazer as pessoas felizes à força, se necessário Há na ação cultural, em outras palavras, uma aparente intenção constante de pôr à margem aquilo que, sem maiores precisões, pode-se definir como o Mal: o Bem deve surgir em destaque e o Mal é apenas para ser entrevisto, se tanto, como ocorrência eventual e limitada, fadada a ser vencida pelo Bem.

Não é que no processo cultural deva-se fazer um espaço, e um amplo espaço, para o componente destrutivo; é que, sem este, aquele definha. Walter Benjamin deteve-se um pouco naquilo que chamou de "caráter destrutivo" para observar que o espírito jovem e sereno (destruir provoca o rejuvenescimento) não se fixa em imagens ideais e está interessado em destruir não pelo apego à destruição em si mas por estar interessado em saber o que pode ocupar o lugar da coisa destruída. O caráter destrutivo não está preocupado com uma das metas que move a ação cultural comum: ser compreendido. Ser compreendido é algo superficial, fora de seu campo de preocupações. O caráter destrutivo provoca, antes, mal-entendidos. E perdas. O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo, eternamente em busca de sua comodidade e conforto interior e aquele para quem a caixa onde tudo se guarda e se preserva é a essência do mundo. Na

ponta oposta desse eixo, o caráter destrutivo combate as acomodações e os tradicionalismos; se o homem-estojo transmite as coisas à medida que as torna intocáveis e as conserva (procedimento de toda política cultural patrimonialista, preservacionista), o caráter destrutivo transmite situações e relações ao examiná-las e liquidá-las. Tendo consciência de sua situação histórica, o caráter destrutivo desconfia do andamento das coisas e nada vê de duradouro e definitivo: tudo tem vários caminhos alternativos de saída e entrada.

Observações análogas fez Ernst Bloch, que buscou detectar os impulsos positivos no interior dos negativos e os modos de aproveitar a força das paixões destrutivas de caráter coletivo, como aqueles presentes nas religiões extremamente reacionárias, nos nacionalismos ou, para fazer referência a um tópico extremamente contemporâneo, no consumismo. Todas as paixões humanas, para E. Bloch, as destrutivas tanto quanto as construtivas, incorporam um impulso na direção de um futuro transfigurado. Seu "princípio da esperança" não moraliza: insiste em que, de hábito, o primeiro momento da consciência coletiva nunca é essencialmente benigno. Diante da violência desses momentos, reações como retirar-se da vida coletiva para a suposta segurança da vida privada ou opor-lhes uma cultura afirmativa revelam-se irrelevantes. Fundamental seria trabalhar com esse impulso destrutivo e recuperar sua tendência utópica. (Hans Jurgen Syberberg fez isso em sua releitura controvertida do nazismo no filme Hitler: um filme de Alemanha.)
E o impulso ou componente destrutivo por excelência está na arte - a exceção diante da regra, que é a cultura...

Referências:
Baudrillard, Jean. La transparence du mal. Paris, Galilée, 1990.

Benjamin, Walter. O caráter destrutivo in Documentos de cultura, documentos de barbárie. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1986.

Bloch, Ernst. Le principe espérance. Paris, Gallimard, 1976.
- L'esprit de l'utopie. Paris, Gallimard, 1977. Syberberg, Hans-Jurgen. Hitler: um filme de Alemanha. Longa-metragem, Alemanha, 1977.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Comunidade interpretativa

Sumário: Intérprete e interpretante cultural; extensões do conceito; comunidade interpretativa ideal e real.

Termos relacionados: Competência artística, identidade cultural, circuito cultural, campo de produção erudita, espectador-modelo, interpretação, público.

Designa o grupo de indivíduos que, tendo todos uma competência artística mais ou menos equivalente, compartilham dos mesmos códigos que instruem

uma obra singular ou conjunto de obras e têm a mesma possibilidade de acesso ao conjunto de sentidos, significados e significações implicados. No limite, esses indivíduos partilham também um mesmo gosto. Essa comunidade constitui uma espécie de intérprete-modelo (v. espectador-modelo, autor-modelo) que o autor tem em mente ao produzir sua obra. O termo técnico mais adequado para expressar o conceito de intérprete-modelo vem da semiótica: interpretante, entendido não como uma pessoa (intérprete) mas como um conjunto de conceitos ou imagens mentais criados na relação autor/obra/receptor. Na descrição de Ch. Peirce, o interpretante é a interpretação verdadeira a que se chegaria se fosse possível considerar a questão de um modo tão profundo que se pudesse alcançar uma opinião definitiva. (Em política cultural, seria adequado falar num interpretante cultural.)

Essa comunidade interpretativa tem uma variada extensão. Em sentido restrito, é formada pelo grupo de indivíduos que são os consumidores ou usuários primeiros da obra ou conjunto de obras em questão e que poderiam ser os próprios produtores, eles mesmos, dessa obra ou conjunto. Como exemplo, a comunidade interpretativa da arte de vanguarda constitui-se do conjunto de artistas, críticos, historiadores, estudiosos e público especializado. Mas, em termos gerais, a comunidade interpretativa de uma obra ou conjunto pode ser simplesmente aquela que compreendo todos os possíveis indivíduos integrantes de um mesmo circuito cultural: a comunidade interpretativa de um romance em língua portuguesa é, em princípio, a de todos os indivíduos que dominam esse código. Estes formam a comunidade interpretativa ideal de uma obra, enquanto a comunidade interpretativa real define-se pelo conjunto dos indivíduos que de fato têm pleno acesso ao elenco semântico da obra. No cotidiano, e fora do campo da produção erudita, a identificação de uma comunidade interpretativa é tarefa de difícil execução. Há um consenso, nos estudos culturais, segundo o qual é mesmo fútil procurar pela plataforma de compreensão mútua de um conjunto de receptores de um modo cultural (o cinema, por exemplo) que não passaram por uma formação intelectual comum anterior. As razões pelas quais a esse conjunto de pessoas um determinado filme agrada ou desagrada, é compreendido ou não, são tão variadas que é diminuta a probabilidade de chegar-se a um mesmo patamar de concordância.

Referências:

Hauser, A. História social da literatura e da arte. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Teixeira Coelho. Semiótica, informação, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Conservação

Sumário: Conservação e preservação.

Termos relacionados: Preservação, patrimônio.

Conjunto de práticas de variada natureza (administrativa, técnica, etc.) desenvolvidas em instituições como museus, bibliotecas públicas, centros culturais, centros de referência, centros de documentação e que visam o resguardo e a recuperação de livros, obras de arte, fitas cinematográficas, etc. Entende-se que a conservação diz respeito a bens culturais como os citados, armazenados em espaços fechados, enquanto a preservação tem como objeto grandes obras de cultura (edificações, esculturas públicas) ou ambientes naturais.

Referência:
Gouveia, Maria Alice Machado de. Políticas de preservação do patrimônio (três experiências em confronto): Inglaterra, Estados Unidos e França in Miceli, Sérgio e Gouveia, Maria Alice. Política cultural comparada. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Contracultura

Sumário: Antecedentes da contracultura contemporânea; a contracultura dos anos 60; as versões contraculturais atuais.

Termo relacionado: Centro cultural independente.

Movimentos contraculturais não são uma exclusividade deste século. Se não o primeiro, pelo menos o mais incisivo e documentado da história anterior foi o maneirismo, que, na segunda metade do século XVI, libertou-se da iconografia e da ideografia religiosas e embriagou-se com as noções bem humanas da ilusão, da distorção, do maquinismo, do desvio, do insólito, do extravagante numa palavra, do fenomenal, em contraste com o ideal, o abstrato e o espiritual norteadores impositivos da arte até então. Um movimento tão marginal que apenas nas primeiras décadas do Novecentos pôde ser reconhecido como tal e separado da barra das saias do Renascimento e do Barroco. Desde então, outros movimentos contraculturais, entendidos neste mesmo veio, se sucederam com diferentes graus de intensidade em seu poder- e em seu desejo - contestatório (o romantismo, o surrealismo). Entre eles, teriam direito de cidadania o jazz e as , danças de salão, que, a partir das décadas de 20 e 30, revelaram-se em formatos sucessivamente diferenciados, desembocando no rock e, depois, nas danças de rua dos bairros negros das grandes cidades americanas.

Mas convenciona-se que maneirismo e surrealismo, entre outros, pertencem à história da arte enquanto jazz e rock, à história de um mercado cultural cujas

linhas de força mostraram-se sem direção intencional e se apresentaram (ou foram assim consumidas) como modos de entretenimento. Nem por isso deixariam de ser objeto dos estudos de política cultural. Para este domínio, porém, tal como ele se consolida a partir dos anos 50, a contracultura que se apresenta como primeiro grande paradigma foi a dos anos 60, a cultura dos jovens, adolescentes e universitários na maioria, que se voltou para as experiências comunitárias, as drogas ditas psicodélicas, o misticismo oriental, a psicanálise profunda, teorias sociais anarquistas, o movimento de liberação da mulher, o folclore ameríndio, entre outras orientações, num amálgama que irrompeu à tona na contestação violenta de rua em maio de 68. Nem tudo que era jovem mostrou-se, naquele momento, contracultural. Escrevendo no calor do momento, Theodore Roszak foi feliz (e premonitório) ao dizer que do movimento ficavam excluídos os jovens que, já naquela época, ainda acreditavam que um pouco mais de religião tradicional consertaria a sociedade, os jovens liberais que viam no estilo Kennedy uma nova aurora civilizada, os jovens marxistas nos moldes antigos (maoístas de livrinho vermelho na mão, guerrilheiros latino-americanos), que continuavam "debruçados sobre as cinzas da revolução proletária, na esperança de que salte ainda qualquer fagulha", tanto quanto os jovens militantes negros cujos projetos políticos e culturais se definiram em termos etnicamente fechados e se apresentaram culturalmente tão estreitos quanto as mistificações nacionalistas do século XIX (previsão de todo coberta de razão quando se vêem, hoje, as manifestações racistas da organização negra Nação do Islã, surgida de um desvio da pregação de Malcolm X). Na convergência de todas essas e outras manifestações contraculturais estava o desejo de oposição a uma sociedade cada vez mais dominada pela economia e pela tecnocracia e cujas duas aparentes alternativas - capitalismo e comunismo de origem marxista eram vistas como as duas faces da mesma e inaceitável moeda. O complexo industrial-militar - expressão de intensa circulação à época -, com sua lógica própria muito mais inspirada em interesses imediatos do que em preceitos estritamente políticos, surgia como o símbolo de uma opressão cada vez maior não apenas sobre a existência física das pessoas mas também sobre seu universo interior, o que se conseguia com a manipulação realizada pelos meios de comunicação, secundada pelas técnicas psicanalíticas de acomodação e adaptação passivas do indivíduo a uma sociedade que se apresentava como detentora do monopólio do que deveria ser entendido por realidade, progresso, ciência, razão e arte.

Seria contrário ao próprio espírito da contracultura identificar uma forma única que sintetizasse suas manifestações. O uso de roupas não convencionais, de origem oriental ou ameríndia, a ostentação de cabeleiras revoltas e grandes barbas foram traços físicos exteriores comuns a muitos setores do movimento contracultural mas não exclusivos deles. Timothy Leary e sua defesa dos grupos pop e de rock como os verdadeiros profetas da nova geração, bem como o uso das drogas, a poesia de Allen Ginsberg, a voz de Janis Joplin e a guitarra de Jimmy Hendrix, a imprensa underground (os jornais The Berkeley Barb, The

East Village Other, The New Student Left), os livros de Herbert Marcuse e de Norman O. Brown, os megafestivais como Woodstock, os filmes de Richard Lester (com os Beatles mas também os outros, como The knack e How I won the war), o tropicalismo de Caetano e Gil foram os diferentes sinais de um espírito da época que nunca se pretendeu unificador e que não se importava excessivamente com as contradições eventuais representadas por sua absorção pela indústria cultural. Certos grupos contraculturais, como os hippies, procuravam levar sua coerência ao ponto mais radical possível, tentando rebater o eixo do comportamento sobre o eixo do discurso cultural e vice-versa, do que resultou a fundação de dezenas de comunidades utópicas, afastadas dos centros urbanos, onde um novo modo de vida, mais próximo da natureza (de que é resíduo o movimento ecológico dos anos 80) e menos repressivo, pudesse desenvolver-se. A rigor, de fato só seria possível falar-se em contracultura propriamente dita ali onde o efeito de mundo, o modo de inserção física, fosse convergente com o efeito de representação (obras de cultura, de arte). A incompletude, sob esse aspecto, de várias das propostas contraculturais não as impediu, porém, de manifestar-se com um impacto considerável no momento.

Os centros culturais independentes (ou centros alternativos), que começaram a proliferar, sobretudo na Europa, ao longo da década de 80, foram os herdeiros imediatos da contracultura dos anos 60 e são suas versões atuais. Fugindo dos organismos estatais, abrigando-se nos restos arquitetônicos dos centros urbanos, esses centros apresentaram-se como comunidades "neohippies" no sentido em que, aceitando a vida da cidade, propunham-se como nichos onde tribos específicas (homossexuais, grupos étnicos) tinham a possibilidade de conviver num ambiente de intensa troca cultural marcado não mais, como antes, por um sentido de oposição aberta a alguma coisa mas, agora, pela busca de pontos de atração em torno de uma vida de substituição.

Fora desses centros, a contracultura dos anos 60 estiolou-se a partir dos anos 70 em tendências setoriais relativamente esotéricas, como a New Age, inspirada na poesia flamejante do mesmo William Blake que, 20 anos antes, aparecia como epígrafe e palavra de ordem nos textos dos primeiros e esotéricos contestadores contraculturais...

Referências:

Roszak, Theodore. Para uma contracultura. Lisboa, Dom Quixote, 1971.

Lefebvre, Henri. A revolta dos estudantes. São Paulo, Ed. Documentos, 1969.

- La vie quotidienne dans le monder moderne. Paris, Idées/nrf, 1981.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Controle cultural

Termos relacionados: Componente cultural, cultura autônoma.

Capacidade individual ou coletiva de decisão sobre os componentes culturais.

Referência:
Batalla, Guillermo Bonfil. De cultura popular y políticas culturales in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Convergência simbólica

Termos relacionados: AT-9, imagem, símbolo.

Ampla constelação de imagens, relativamente constante e que parece estruturada por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes.

Referência:
Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Crítica de cultura

Termos relacionados: Desenvolvimento cultural, mudança cultural.

Em sentido amplo, designa a prática reiterada de análise da produção cultural; nesta acepção, a crítica não é valorativa (não se propõe especificamente a julgar um produto, a considerá-lo bom ou mau) mas compreensiva e situacional: procura compreender a gênese de determinada obra e situá-la no contexto da linguagem a que pertence a obra em estudo (se obra de cinema, teatral, literária, etc.) e no âmbito maior do processo cultural geral de uma época e local.

No domínio da política cultural, a crítica de cultura (também denominada, acaso impropriamente, de crítica cultural) é vista quase sempre como um instrumento de desenvolvimento ou mudança cultural e assume, portanto, a figura de um juizo de valor. Assim, para o libertarismo cultural, por exemplo, a crítica de cultura (como a educação) serve para promover a distinção entre o que é bom e o que é mau, entre a obra considerada verdadeiramente de arte e o produto dito de exploração comercial, entre a violência esteticamente justificada e a violência utilizada como apelo mercadológico. Neste caso, a crítica de cultura atua como norteador e tutor do público, servindo como contrapeso, nesta doutrina em particular, à ausência programática de censura prévia à produção cultural.

Cultura

Sumário: Concepções idealista e materialista; concepção compósita contemporânea: o sistema de significações; cultura como efeito de discurso e como efeito de mundo; o entendimento de cultura para a política cultural: efeitos de civilização, efeitos de barbárie; cultura e imaginário.

Termos relacionados: Cultura patente, cultura latente, culturanálise, imaginário, território, cultura política.

Em sua conceituação mais ampla, cultura remete à idéia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante. Num sentido mais estrito, como anota Raymond Williams, cultura designa o processo de cultivo da mente, nos termos de uma terminologia moderna e cientificista, ou do espírito, para adotar um ângulo mais tradicional. Sob este aspecto, o termo aponta para:

1. um estado mental ou espiritual desenvolvido, como na expressão "pessoa de cultura";
2. o processo que conduz a esse estado, de que são parte as práticas culturais genericamente consideradas;
3. os instrumentos (ou os media) desse processo, como cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo.

Na contemporaneidade, a primeira noção é alvo de fortes críticas por implicar a idéia de que o metro para avaliação desse "estado desenvolvido" é o fornecido pela cultura de elite ou superior, o que conduziria a marginalização de largas camadas da sociedade que, não partilhando daqueles valores culturais, não seriam menos cultas num sentido antropológico. Tem sido comum, assim, privilegiar a segunda e a terceira noções, despidas da idéia restritiva embutida na primeira e entendidas como os modos pelos quais alguém ou uma comunidade responde a suas próprias necessidades ou desejos simbólicos.

Estas duas noções são, por sua vez, em geral abordadas a partir de dois ângulos. Um, dito idealista, que vê no termo cultura o índice de um espírito formador global da vida individual e coletiva a manifestar-se numa variedade de comportamentos e atos sociais, mas, de modo especial, em comportamentos e atos específicos e singulares (artes plásticas, teatro, etc.); e um segundo, chamado materialista e de inspiração marxista, que considera a cultura - em todos os seus aspectos, incluindo os relacionados a todos os media e construções intelectuais - como reflexo de um universo social mais amplo e determinante. A tendência hoje dominante é uma composição entre os modos de entendimento idealista e materialista: as várias manifestações culturais não são determinadas de modo absoluto por uma ordem social global patente (v. cultura patente), mas

são elementos decisivos na definição daquela ordem; por outro lado, a cultura não se caracteriza apenas pela gama de atividades ou objetos tradicionalmente chamados culturais, de natureza espiritual ou abstrata, mas apresenta-se sob a forma de diferentes manifestações que integram um vasto e intricado sistema de significações. Assim, o termo cultura continua apontando para atividades determinadas do ser humano que, no entanto, não se restringem às tradicionais (literatura, pintura, cinema - em suma, as que se apresentam sob uma forma estética) mas se abrem para uma rede de significações ou linguagens incluindo tanto a cultura popular (carnaval) como a publicidade, a moda, o comportamento (ou a atitude), a festa, o consumo, o estar-junto, etc.

A política cultural vem tratando dos processos e instrumentos (media) próprios deste último entendimento ao mesmo tempo compósito - por combinar as visões idealista e materialista da cultura - e ampliado, que encontra concretude no sistema geral das significações. Não é raro encontrar, ainda hoje, concepções de política cultural que a apresentam como tendo por objeto a cultura vista em seu sentido totalizante, antropológico e sociológico, de "modo global de vida". Para os adeptos deste paradigma, seria próprio da política cultural apresentar e viabilizar, exemplificadamente, programas voltados para a discussão e implementação do desenvolvimento nacional, a melhora das condições de vida nos centros urbanos, o amparo a grupos étnicos minoritários, a erradicação da violência, o aprimoramento do sistema educacional, a organização política, as relações de trabalho tanto quanto o apoio às manifestações artísticas propriamente ditas. A tendência predominante nos diversos países, porém, é a de considerar como objeto da política cultural a cultura vista naquele sentido restrito-ampliado de sistema de significações ligados à representação simbólica das condições de existência. Em outras palavras, é objeto da política cultural a cultura que produz efeitos de discurso (representações da vida e do mundo cuja primeira finalidade é fornecer instrumentos de conhecimento, reconhecimento e autoreconhecimento) e não tanto a cultura que produz diretamente efeitos de mundo (práticas de inserção do homem no mundo: a construção de casas, a organização política, etc.) - e isto apesar do fato de que muitos modos artísticos, a partir dos anos 60, têm recusado essa distinção entre efeitos de discurso e efeitos de mundo, procurando apresentar-se como formas de fusão entre uma coisa e outra.

Foi dito, acima, que se constata uma tendência, na contemporaneidade, para a recusa da noção de cultura como índice de estado espiritual desenvolvido (o melhor de cada sociedade no saber e no pensamento, segundo a expressão de Matthew Arnold) e dos processos e instrumentos que a ele conduzem. No entanto, a ampla maioria das políticas culturais - mesmo ocupando-se apenas dos efeitos de discurso - encontra seu principal motor e justificativa exatamente na procura do desenvolvimento espiritual dos indivíduos para que se verifique um aprimoramento das relações sociais em seu conjunto (erradicação da violência, desenvolvimento nacional integrado e sustentado, etc.). A origem desta tendência

remonta, embora disto essas políticas não tenham clara consciência, à concepção de cultura defendida por Kant, para quem a finalidade última da espécie humana, portanto a finalidade da natureza, é a cultura, "cenário da sabedoria suprema" por ser aquilo que torna as pessoas "suscetíveis às Idéias". Alguns consideram funcionalistas essas políticas culturais por se apresentarem como meios para a consecução de objetivos que extrapolariam os do universo cultural propriamente dito. Não se mostram como fins em si mas como instrumentos de uma política mais geral. Outros entendem, contrariamente, que não há outros fins para a cultura que não esse, razão pela qual a cultura nunca pode ser dita funcionalista. De todo modo, é rara a opção por uma política cultural "gratuita" ou "inutilitária". Para as políticas ditas utilitaristas, o sistema de significações (portanto, o conceito de cultura) sobre o qual se debruçam não é tão amplo: dele se excluem todos os processos o media que são expressões mais da barbárie do que da civilização. Nesse caso, excluem-se dessa política, por exemplo, o apoio à produção e ao consumo de obras cinematográficas que cultuam a violência ou a pornografia, comuns nos canais de televisão explorados comercialmente. Essa orientação de valor responde, também, pela recepção crítica dedicada a certos slogans que, num caso por uma coincidência eventual e, noutro, por intenção deliberada, estiveram em circulação no Brasil em alguns momentos da ditadura militar que se esgotou em 1982: "Disco é cultura" e "Esporte é cultura". Em ambos os casos, o significado que se pretendia passar era que o consumo de discos, assim como a prática ou a recepção passiva de atividades esportivas (o slogan correspondente era insistentemente difundido por um canal governamental de televisão), conduzia àquele estado de espírito desenvolvido. Para uma política cultural preocupada com o efeito de civilização e oposta aos efeitos de barbárie, nem todo disco "é cultura" assim como nem toda prática esportiva (como o futebol o demonstra hoje à saciedade) leva à cultura.

Nos estudos antropológicos do imaginário, que hoje dão novas dimensões à análise da cultura e à formulação das políticas culturais, cultura vem descrita como circuito metabólico, simultaneamente repetitivo e diferencial, que se estabelece entre o pólo das formas estruturantes, ou seja, das organizações e instituições (o instituído) - no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e sistemas de ação -, e o pólo do plasma existencial, isto é, dos grupos sociais, das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual, enfim do instituinte. Esse circuito é ainda dito metaléptico - i.e., guiado pela intencional idade do desejo nas trocas e substituições dos elementos, suas causas e conseqüências - e caracteriza-se por essa polarização e não por uma dicotomia, localizando-se a cultura nesse anel recursivo que estabelece e alimenta a circulação constante entre ambos os pólos.

Referências:

Arendt, Hanna. La crise de la culture. Paris, Idées/Gallimard, 1972.
Arnold, Matthew. Culture and anarchy. Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
Barthes, Roland. Mitologias. São Paulo, Difel, 1970.
Chauí, M. Cultura e resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986. Kant, E. La philosophie de Vhistoire. Paris, Denoel/Médiations, 1974.
Kroeber, A.L. e Kluckhorn, C. Culture: a critical review of concepts and definitions in Peabody Museum Papers, XLVII, Harvard University Press, 1952.
Paula Carvalho, J. C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Pound, Ezra. Guide to kulchur. London, Peter Owen Ed., 1978.
Said, Edward W. Cultura e imperialismo. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
Teixeira Coelho, O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- Culture and society. London, Chatto & Windus, 1958.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturanálise

Sumário: Balizas da culturanálise, culturanálise e imaginário.

Termos relacionados: Cultura latente, cultura patente, cultura emergente, imaginário, lazer.

Processo de determinação do diagnóstico sobre a situação cultural de uma comunidade determinada ou da dinâmica cultural mais ampla. Esta culturanálise procede pelo estudo do funcionamento sociológico e psicológico do sistema cultural e tem encontrado seu ponto de partida em quatro evidências:

1. a crise das humanidades, causa imediata do surgimento das políticas culturais depois da Segunda Guerra Mundial - como tentativa de reequilibração ordenada da dinâmica cultural - e ao mesmo tempo o maior obstáculo dessas mesmas políticas. Esta crise encontra seu núcleo instaurador no domínio do saber, pautado pela predominância da informação sobre o conhecimento e deste sobre o pensamento. A especialização exacerbada do conhecimento científico levou a uma desintegração do saber em geral e das antigas humanidades em particular. As políticas culturais tentam, atuando pelas bordas do prato, recompor empiricamente essas humanidades, num procedimento cuja probabilidade de sucesso não é conhecida;

2. o apelo neo-arcaico, materializado em particular pelo retorno da idéia de natureza tal como se manifesta nos movimentos ecológicos, em oposição à intensificação tecno-burocrática, e, de modo geral, nos movimentos de procura da arkhé, os princípios fundamentais autênticos (religião, mitologia, imaginário) que se opõem à techné;

3. a oposição cultural entre trabalho (fragmentado, racionalizado, burocratizado), vida privada (no apartamento fechado ao mundo exterior, como

medida de segurança, mas aberto imaginariamente a esse mundo pela televisão) e tempo livre (do fim de semana e das férias);

4. o ressurgimento comunitário, visível na proliferação das associações de diversificada natureza (etária, religiosa, étnica, sexual, ético-estética, esportiva, de que são exemplos as igrejas, as torcidas uniformizadas, os grupos punks e skin-heads, etc.) e banalizado na forma dos clubes de férias e sua organização neocapitalista do lazer que converge para uma espécie de comunismo cultural do qual são signos o cultivo da individualidade na coletividade e a igualdade de condições de vida no território do clube.

O entendimento da dinâmica destes quatro vetores coloca-se como condição prévia para a definição de políticas culturais que tenham possibilidade de enraizar-se na comunidade a que se destinam. O instrumento privilegiado de uma culturanálise assim orientada tem sido encontrado nos estudos antropológicos do imaginário, que possibilitam o mapeamento da visão da realidade e da consciência do grupo (o modo pelo qual esse grupo constrói a realidade, a imagem que tem desse mundo). Para essa elaboração levam-se em conta os aspectos patentes e latentes da cultura, entendida como a relação dialética entre, de um lado, as formas estruturantes e organizacionais e, de outro, o plasma existencial. Procedendo a uma configuração temática das paisagens mentais, histórias de vida, sonhos e desejos de um grupo, a culturanálise apresenta-se como uma "pedagogia da escuta" da qual dependerá a decisão sobre a eventual intervenção cultural num grupo, seu teor e sua orientação.

Referências:

Morin, Edgar. L'esprit du temps. Paris, Biblio/essais, s.d. (1 ed. 1962)

Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Durand, Yves. L'exploration de l'inconscient. Paris, L'espace bleu, 1988.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura autônoma

Sumário: Âmbitos culturais, componentes e controle; culturas autônoma, apropriada, alienada e imposta.

Termos relacionados: Controle cultural, culturas híbridas, reconversão cultural, globalização, sistema de produção cultural.

As relações possíveis entre os componentes culturais e o controle sobre eles exercido possibilita a identificação de quatro modalidades de cultura (ou âmbitos culturais, na expressão do antropólogo mexicano . Bonfil): i : cultura autônoma, cultura imposta, cultura alienada e cultura apropriada (ou âmbito autônomo, imposto, alienado e apropriado). Controle próprio pleno sobre

componentes próprios a um grupo caracteriza a cultura autônoma; componentes próprios e decisões alheias, cultura alienada; controle alheio, componentes alheios, cultura imposta; componentes alheios, controle próprio parcial, cultura apropriada.

A cultura autônoma distingue-se da apropriada na medida em que, em seu âmbito, o indivíduo ou grupo tem pleno controle sobre os componentes culturais envolvidos e, portanto, capacidade para produzir ou reproduzir o produto ou forma cultural correspondente; no âmbito da cultura apropriada, o indivíduo ou grupo pode apenas usar - mais freqüentemente, consumir (v. sistema de produção cultural) - o componente pronto ou produto cultural acabado, sem conseguir reproduzi-lo ou sem conseguir reproduzi-lo em grau equivalente ao do original. De seu lado, a cultura alienada, por implicar a perda da capacidade de controle sobre seus próprios componentes, é na verdade uma cultura congelada, morta, sem poder sobre a realidade; antes de configurar-se como alienada, essa cultura pode ter sido uma cultura de resistência cujo poder material e simbólico foi gradativamente corroído. De igual modo, uma cultura é autônoma quando seu poder de resistência é elevado.

Embora estes conceitos sejam em si sugestivos, na atualidade revelam-se pouco operacionais - no limite, mostram-se mesmo como conceitos às vezes vazios: numa época dita de globalização, com as diferentes culturas sendo colocadas num contato íntimo sem precedentes, é tarefa extremamente árdua identificar em que medida uma cultura é apropriada ou imposta ou saber até que ponto uma cultura é autônoma.

Referência:

Batalla, Guillermo Bonfil. De culturas populares y política cultural in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura de fronteira

Sumário: Cultura sem centro; identidade por diferença e por homogeneidade; carnavalização; políticas culturais formalistas.

Termos relacionados: Cânon, culturas híbridas, desterritorialização, globalização, multiculturalismo, reconversão cultural.

Cultura sem centro, cultura de muitos centros, feita do cruzamento de modos culturais importados com outros gerados no local sem que dessa combinação resulte um modo totalizante capaz de propor-se como traço próprio de um grupo.

A expressão cultura de fronteira deriva da realidade observável nas zonas de fronteira, marcadas pela heterogeneidade e diversificação de línguas, costumes, comportamentos. Nelas, a norma é a indefinição ou, melhor, a definição sucessiva e continuada a partir de pontos de fuga sempre diferentes. Mesmo as balizas

supostamente mais impositivas das sociedades, que são as disposições legais, manifestam-se nessas zonas de maneira incerta e mutante. A cultura portuguesa, na análise de Boaventura de Souza Santos, é uma cultura de fronteira assim como o é a cultura brasileira, cultura antropofágica de apropriações e incorporações não seletivas que considera tudo como insumo possível do processo de transformação cultural. Estas culturas não se distinguem totalmente de culturas exteriores (carência de identidade por diferenciação) e apresentam internamente alto grau de heterogeneidade (carência de identidade por homogeneidade), do que resulta uma cultura - ou culturas - que transita entre o local e o transnacional sem se deter claramente no nacional. Esta cultura de fronteira - que é sempre culturas, no plural - tem como motor privilegiado a carnavalização, caracterizada por um distanciamento lúdico em relação às formas originais de inspiração e pela aceitação de uma certa inconseqüência do próprio processo de produção cultural o de seu resultado. O que daí resulta é uma cultura da forma, de variações e transcriações formais, muito mais do que uma cultura de conteúdo. Numa realidade assim multicultural, as possibilidades de criação são infinitas e menores as condições para um tutelamento por parte de uma elite que se vê sem condições de gerar urna cultura hegemônica.

As políticas culturais encontram considerável dificuldade para lidar com este cenário cambiante e de linhas de força que se volatilizam com grande rapidez. Para estas políticas, é mais fácil assumir partidos ideológicos definidos que ancoram o contexto cultural, seu objeto, em determinados poços simbólicos: a cultura popular genericamente considerada, a cultura de um determinada etnia, o patrimônio histórico, etc. Deste modo estabelece-se com maior comodidade uma escala de valores a partir da qual se fixam prioridades. O reconhecimento de um contexto como multicultural torna extremamente complexa a tarefa de definir uma política cultural e é necessário admitir a hipótese de que na base do esfarelamento das políticas culturais em países como o Brasil encontram-se não apenas intenções obscurantistas de sufocar a cultura como também a dificuldade real de escolher o que será apoiado - sobretudo quando se assumem perspectivas ontológicas sobre o fato cultural. Esta dificuldade, registrada mesmo em países onde a identidade cultural é, aparentemente, mais delineada, está levando as políticas culturais a assumirem princípios puramente formalistas e não mais conteudistas: por exemplo, para os efeitos da legislação cultural, é considerado nacional (ou regional, no caso de países que participam de acordos de integração, como Mercosul ou Nafta), por exemplo, o filme feito no território nacional (ou regional) ou o filme produzido por capitais nacionais (ou regionais), independentemente do tema, da língua em que for falado, dos atores ou diretor, etc. Este contexto aparentemente leva água para o moinho do neoliberalismo em política cultural, traduzido na defesa da abolição de todas as barreiras à livre circulação dos produtos culturais. A defesa do ponto de vista contrário se faz mais em nome do núcleo duro da identidade (a língua, eventualmente a religião) e de motivos puramente econômicos.

Referências:

Civilização Andrade, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro Brasileira, 1978.

Bakthin, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1986.

Hobsbawn, Eric J. A era dos impérios (1875-1914). São Paulo, Paz e Terra, 1988.

Schwarz, Roberto. O nacional por subtração in Que] horas são?. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

Souza Santos, Boaventura de. Pela mão de Alice (o social e o político na pós-modernidade). São Paulo, Cortez, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura do cinema

Sumário: Filme e cinema; real e ficção; cultura do simulacro.

Termos relacionados.- Autor empírico, autor-modelo, espectador empírico, espectador-modelo.

Do que se fala quando se fala de cinema? De um modo cultural mas não, necessariamente, de filmes. Um filme é algo delimitado; o cinema, mais especificamente a cultura do cinema, remete a domínio bem mais amplo. Um filme é uma película impressionada, montada, sonorizada, com um sentido relativamente fixo e definido. A cultura do cinema é um universo sempre em expansão que abrange desde as mundanidades de uma première até as mais sofisticadas teorias sobre o que é projetado na tela, passando pelos casos sexuais dos atores, pelas vaidades e disputas políticas por mais mercados. A cultura do cinema se infiltra por toda parte, da memória mais íntima à roupa que se veste; a cultura fílmica, uns poucos campos apenas: o da universidade, o dos livros, um ou outro mais. São diferenças nada pequenas, no entanto nem sempre percebidas. Cinema, arte deste século, se faz de paixões públicas e envolve a vida cotidiana em todos os seus aspectos, enquanto as outras artes, umas mais (como a literatura) outras um pouco menos (como as artes plásticas) perante o cinema não passam de segredos quase privados . O cinema, como a arquitetura, é um fenômeno de exposição pública só superado, nesse aspecto e sob certos ângulos, pela televisão (e caberia falar também numa cultura da televisão, de traços análogos aos da cultura do cinema). Será este o principal fator de constituição desta cultura, e fato que responde pela constante identificação e confusão entre filme e cultura do cinema: não raro aponta-se para um quando se pensa no outro, ou se tomam ambos como sendo uma única entidade. Indício menor, porém freqüente, dessa situação é a menção do nome do ator ou da atriz de um filme quando se quer fazer referência à personagem da narrativa. A penetração do real pelo ficcional, e vice-versa, é um dos corolários dessa cultura, piso de outro modo cultural mais amplo: a cultura do simulacro.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura dominada

Sumário: Cultura dominada; globalização; reconversão.

Termos relacionados: Culturas híbridas, cultura de fronteira, multiculturalismo, cultura dominante.

A expressão cultura dominada - cunhada num momento em que, se não a realidade cultural, pelo menos a análise dessa realidade procedia por compartimentos estanques - é, hoje, de entendimento controvertido. À medida que se desenvolvem os processos de globalização, reconversão e hibridização cultural, a noção de uma cultura que se mostre continuamente como dominada tende a se esfumar. De todo modo, o termo aponta não tanto, ou não apenas, para a cultura que tem poucas possibilidades de emergir, em virtude do poderio econômico ou político de outra, como, de modo mais específico, para uma cultura que não dispõe de uma acumulação suficiente, em todos os sentidos, capaz de permitir a constituição de um capital cultural próprio e a existência continuada e profissional de criadores especializados habilitados a levar adiante suas formas de expressão, multiplicando-as e renovando-as. Da forma como o cenário cultural mundial hoje se organiza, uma cultura dominada marca-se por tradições continuamente retomadas e por novas expressões artísticas efêmeras e frágeis que tendem a se repetir à medida que encontram alguma ressonância em seu meio, sem com isso beneficiarem-se de medidas de conservação e estímulo.

Alguns autores identificam a cultura dominada com a cultura popular. Mais corretamente, a cultura popular seria, eventualmente, uma versão da cultura dominada uma vez que, por exemplo, o cinema brasileiro (e não apenas o popular como também o erudito) é ele também, na compreensão específica aqui exposta, um modo cultural dominado.

Referência:
Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura dominante

Termos relacionados: Cultura nacional, cultura de fronteira, cultura dominada.

Distingue-se entre uma cultura dominante por imposição violenta - exemplo: a imposição às populações indígenas, pelas armas, do português, espanhol, inglês ou francês junto com a doutrina cristã e a civilização européia - e uma cultura que resultou dominante por ter-se tornado, por variados motivos, ponto de referência central e fonte inspiradora (exemplo: uma cultura nacional preponderando sobre culturas regionais).

Referência:
Blanco, Jose Joaquin. Los interesses privados y la cultura popular in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura emergente

Sumário: A cultura como utopia experimental, síntese entre o concreto e o possível.

Termos relacionados: Culturas híbridas, cultura de fronteira, cultura latente, cultura patente, culturanálise, imaginário.

Resulta da operação de transdução (abdução, no sistema filosófico de Charles A. Peirce), raciocínio e procedimento que, irredutíveis à dedução e à indução (domínios do dever ser: dado a, b deve ser), unem a tomada em consideração de uma realidade que se desdobra, instável, à referenciação a um imaginário possível. A cultura emergente pode denominar-se, também, de utopia experimental na medida em que tenta proceder à síntese entre experiência concreta e experiência possível. Distanciada das construções abstratas a priori e da submissão ao real e ao sentido comum, a cultura emergente instala-se na esfera do virtual realizável mediante o recurso aos elementos de cada um daqueles dois domínios - numa apreensão poético-científica da realidade.

Catalisadores da cultura emergente são os híbridos (v. componente cultural híbrido), resíduos e derivações (ideológicos, mitológicos, axiológicos) das formas e modos prevalentes, bem como as imagens-desejo, as sensibilidades marginais e imagens simbólicas em geral que circulam irresolvidas pelos campos da cultura organizacional e institucional. Esses elementos chamam-se híbridos pela tensionalidade que os orienta rumo à cultura patente e à cultura latente ao mesmo tempo, quer dizer, rumo ao lógico e ao alógico, ao racional e ao afetivo, ao eidético e ao biótico. Nessa condição, os híbridos tornam-se mediadores simbólicos por excelência. Os híbridos manifestam-se como impuros e puros (ou imagens simbólicas propriamente ditas) e, por sua natureza, são os transdutores (ou abdutores) da função simbólica ou do símbolo. Nessa condição, em que são parteiros da cultura emergente, tornam-se pontes privilegiadas entre o latente e o patente.

O recurso à noção de cultura emergente permite superar as várias dicotomias inelásticas presentes na área cultural (cultura erudita ou cultura popular, cultura nacional ou cultura estrangeira) e observar a dinâmica cultural como ela de fato é quer dizer, um fluxo e refluxo entre pólos que se atraem e repelem sem se excluir.

Referências:

Bachelard, G. Le nouvel esprit scientifique. Paris, PUF, 1975.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. Ensaio de titulação em antropologia das organizações e dos grupos. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991.

Peirce, Ch. S. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1977.

Teixeira Coelho, Semiótica, informação, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura hegemônica

Sumário: As concepções dedutivista e relativista; os modos de resistência.

Termos relacionados: Cultura autônoma, espaço cultural, globalização, reconversão cultural.

Numa época de globalização e de reconversão cultural continuada, o conceito de cultura hegemônica encontra grande dificuldade para manter-se. Tanto no domínio da produção quanto no do consumo cultural verifica-se que a política cultural oficial, quando há alguma, não se manifesta diretamente sob uma forma única mas, antes, apresenta-se como uma encruzilhada de tendências que representa não apenas os modos pelos quais os indivíduos lidam com aquilo que lhes é oferecido ou imposto, alterando-lhe os rumos e os significados, como também as próprias incertezas e oscilações do poder de onde emana essa eventual política. Este enfoque, de natureza relativista, recusa a concepção dedutivista, que analisa os resultados culturais como diretamente dependentes das políticas eventualmente ditadas pelo Estado à sociedade civil e propõe que os receptores dessas políticas têm uma história (ou histórias) distinta da história dessas políticas, embora com ela se encontre em algum ponto. Este entendimento e mais compatível com o desenho real da dinâmica cultural, feito de vacilações, contradições e ambigüidades, e que propõe um quadro emaranhado em que, por exemplo, a modernização cultural se manifesta ora como relativamente fracassada, ora como relativamente bem-sucedida e em que a cultura do grupo dominante ora surge em destaque, ora apenas como mais uma alternativa.

Este entendimento da questão não é insensível ao fato de que existem classes politicamente hegemônicas. Mesmo reconhecendo essa evidência, este enfoque recusa as representações maniqueístas e conspirativas segundo as quais existem duas culturas, uma predominante, alienante e alienada, o outra dominada ou alternativa, verdadeira e justa, que se colocam numa relação tal que aquela asfixia esta. Este paradigma clássico de explicação da dinâmica cultural não dá conta da proliferação dos centros de onde emanam continuamente novas formas culturais, nem das reapropriações que os indivíduos fazem do que lhes é proporcionado, nem dos cruzamentos continuados entre os diferentes âmbitos culturais (erudito e popular, autônomo e apropriado, etc.).

Se há ainda algum sentido na expressão cultura hegemônica, deve ele ser corrigido ou complementado pelos de contra- h hegemonia ia e hegemonia alternativa, realidades tangíveis produzidas por aqueles que de alguma forma estão fora do domínio da cultura pretensamente hegemônica ou se subtraem a sua força. Rejeitar esta possibilidade é desconhecer a capacidade de resistência dos modos culturais alternativos, expressos de maneira intencional e organizada ou de forma episódica e selvagem, algumas meramente destrutivas (como os grafites, designação nobre que recebem as pichações nos muros e fachadas), outras francamente construtivas (como as práticas da Casa da Paz em Vigário Geral, Rio de Janeiro).

Referências:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Chauí, Marilena. Conformismo e Resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Gramsci, A. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura instituída

Termos relacionados: Culturanálise, grupo, grupo sujeito, imaginário cultura oficial.

Cultura das organizações e instituições, entendida em contraste com cultura instituinte, dos grupos em sentido estrito, das vivências, da afetividade e do afetual.

Referência:
Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura latente

Sumário: O afetual, as figuras inconscientes e as configurações conscienciais; mitos coletivos, mitos grupais, culturanálise.

Termos relacionados: Imaginário, cultura patente, mitanálise, culturanálise, socialidade.

Em um grupo, é a cultura dada pelo nível afetivo, ou afetual, de estruturação desse grupo, entendida como o ponto de convergência das interações grupais de diferente natureza. Essa estruturação rege-se pelas formas e modos emanados

do dispositivo inconsciente tanto quanto das elaborações conscientes manifestas em narrativas ou outras figuras do onirismo coletivo (mitos, ritos, comportamentos). As figuras de um grupo em particular são tributárias dos mitos coletivos gerais (do território, de um espaço cultural) ou são criadas localmente pelo próprio grupo, derivadas então de mitos pessoais ou transubjetivos. A cultura latente permeia a cultura patente e, por meio desta, a organização formal das instituições.

O conhecimento das figuras que compõem uma determinada cultura latente, e das relações entre elas estabelecidas, é indispensável para a definição de políticas culturais (quer se pretenda que caminhem ao encontro dos desejos de um grupo, quer se queira que sigam de encontro a suas manifestações habituais) e pode ser alcançado pela culturanálise de grupo e, em particular, pela mitanálise institucional.

Referência:
Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura oficial

Sumário: Cultura instituída e cultura alternativa.

Termos relacionados: Contracultura, cultura dominante, cultura hegemônica, cultura instituída, macrocultura dominante, reconversão cultural.

Cultura ordenadora, institucional, compiladora, que alegadamente expressa o espírito de um lugar ou de uma época. Não sufoca modos culturais alternativos mas tende a colocá-los em guetos - com os quais de qualquer forma acaba por entrar em relações de reconversão cultural,

Cultura oficial, dominante, hegemônica e macrocultura dominante são expressões freqüentemente utilizadas como sinônimos. Na realidade, nem sempre a cultura oficial é a cultura dominante. Durante a ditadura militar no Brasil entre os anos 60 e 80, a cultura oficial era uma, de direita, ditada pelo estamento e pela classe no poder, mas a cultura dominante nos circuitos culturais mais significativos era de esquerda.

Referências:
Achugar, Hugo (ed). Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo. Montevideo, Logus, 1991.

Schwarz, Roberto. Que horas são?. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura organizacional da cultura

Sumário: Sistema de valores da cultura em oposição ao sistema de valores da burocracia; alternativas de administração cultural: fundações e concessões; a cultura organizacional de modos culturais específicos.

Termos relacionados: Imaginário, cultura patente, cultura instituída.

As diferentes instituições - universidades, sindicatos, empresas privadas, agremiações esportivas, igrejas - têm, cada uma, sua própria cultura organizacional, entendida como sistema complexo de valores, nem sempre explícitos, que orienta o comportamento dos atores nelas envolvidos. O mesmo é valido para as instituições culturais, como secretarias governamentais, ministérios, etc. Estas instituições culturais, quando observadas à luz da dinâmica cultural em que estão insertas e que deveriam promover, têm, ou deveriam ter, uma cultura organizacional própria que conflita em ampla medida com a cultura organizacional da burocracia administrativa pensada, na área pública, para gerenciar domínios como o das atividades financeiras, obras públicas, contratação de recursos humanos, etc. Essa burocracia administrativa opera sobre princípios, como "concorrência", "menor preço", "prazos mínimos", e "previsão" (de custos, de conclusão), que nem sempre, para dizer o mínimo, se aplicam ao domínio da cultura. Na cultura, sobre o conceito da similaridade, que impera nas demais áreas (entre dois pregos similares, será comprado o mais barato), prevalece o princípio da pessoalidade, baseado na dessemelhança: este artista não é o similar daquele e, apesar de ser mais caro (ou, às vezes, por isso mesmo) deve ser contratado no lugar daquele. Medidas como concorrências públicas, portanto - fundamentais em outras áreas para evitar-se protecionismos e garantir o melhor uso do dinheiro público -, não apenas não têm sentido na área da cultura como podem produzir efeitos exatamente opostos àqueles procurados. A própria idéia do funcionário público é incompatível com a do agente cultural. Do profissional da cultura se espera, e não raro se exige, um conhecimento específico dos condicionantes da área e um grau de envolvimento com o contexto cultural geralmente dispensados em outras esferas. No conjunto, a cultura organizacional da cultura é específica e de difícil compreensão para a cultura organizacional da administração pública como um todo. Como a administração pública ainda é dividida entre setores nobres (obras públicas, indústria e comércio, fazenda, agricultura) e setores pobres (cultura e educação, além de saúde, por exemplo), e como aqueles predominam sobre estes, a cultura organizacional dos primeiros é imposta aos segundos. As atividades da cultura se vêem assim constantemente cerceadas em suas iniciativas, quando não simples e puramente bloqueadas e eliminadas.

Tentando contornar esse conflito, os administradores culturais têm recorrido à criação de fundações de direito público que, em princípio, teriam mais agilidade

na captação e aplicação de recursos econômicos na cultura do que as tradicionais secretarias ou departamentos vinculados à administração direta.

Uma outra alternativa para a administração da cultura é a encontrada na Inglaterra, onde centros de cultura são praticamente arrendados pelo poder público a particulares que os exploram com objetivo de lucro desde que atendidas as exigências socioculturais a que se voltam esses centros. Essas concessões têm seus termos estabelecidos em contrato e a prazos determinados os concessionários culturais devem prestar contas de sua atuação cultural e econômica Esta solução implica o reconhecimento de uma especificidade da dinâmica cultural, que encontraria condições mais adequadas de atendimento e desenvolvimento nas mãos da iniciativa privada (dos próprios artistas ou produtores culturais, mas não deles apenas).

Assim como a cultura tem uma cultura organizacional própria, cada uma de suas subáreas desenvolve uma cultura organizacional específica. A do cinema é em princípio distinta da cultura da música, ambas divergem da cultura das artes plásticas e assim por diante. Em situações limites, uma mesma subárea cultural pode apresentar culturas organizacionais variadas. A indústria cinematográfica de Hong Kong, especializada em filmes de sexo e violência, é quase toda ela controlada por quadrilhas locais (as tríades) que põem em prática, quando 'produzem culturalmente", quando realizam filmes, os mesmos "valores" adotados pelos gângsteres em suas atividades "normais". Artistas famosos são chantageados para aceitarem papéis em determinados filmes, diretores que desrespeitam contratos sofrem atentados físicos, negativos de filmes prontos de companhias concorrentes são roubados ou destruídos. Não apenas nesses aspectos "exteriores" se revela uma cultura organizacional típica; também a produção cinematográfica em si mesma organiza-se em moldes sui generis. Um milhão de dólares é o orçamento médio de um filme de Hong Kong; 4 milhões, um orçamento muito alto; nos EUA, um filme de sucesso pode custar ao redor de 50 milhões, com picos que chegam a três vezes esse montante (como Waterworld, de Kevin Costner). Em Hong Kong, os estúdios iniciam e completam um filme em sete a oito semanas; os filmes são em geral montados à medida que são rodados e o tempo de pós-produção é mínimo. O objetivo declarado é fazer dinheiro o mais rapidamente possível, ao menor custo e com o máximo de lucro. Mais significativo: há uma estreita relação entre os temas e personagens desses filmes (suas cenas de violência ultrapassam de longe, em intensidade e capacidade de chocar o espectador, as do filme americano mais violento) e o modo de vida e valores (ou antivalores) da vida real das máfias proprietárias dos estúdios. Dificilmente poderá haver exemplo mais dramático de interação entre a cultura organizacional de um modo de produção cultural e os produtos culturais por ele gerados; a tese marxista segundo a qual todo produto tem a marca do sistema de produção que o gerou é, pelo menos aqui, plenamente confirmada.

Os efeitos dessa cultura sobre a cultura da sociedade como um todo não são

difíceis de se prever, num momento em que já é visível que a exposição das massas à violência tende a torná-las violentas. Um deles, e não o de menor expressão, é a impossibilidade de se exercer sobre essa indústria oriental um controle análogo ao que entidades civis norte-americanas vêm tentando conseguir sobre a indústria cultural daquele país. Recentemente, entidades como a conservadora Empower América e a democrática National Political Congress of Black Women convocaram a Time Warner, maior empresa de mídia do mundo no momento, a interromper a divulgação, em suas emissoras e companhias gravadoras, de músicas de gangsta-rap, cada vez mais numerosas, em que se prega o estupro e o assassinato de mulheres. Houve um tempo em que a cultura organizacional dos artistas era uma e a retratada ou imaginada em suas obras, outra; hoje, as duas tendem a se confundir...

Referência:
Dannen, Fredric. Hong Kong Babylon in The New Yorker, 7 ago. 1995.

Paula Carvalho, J. C. Antropologia das organizações e educação: um ensaio holonômico. Rio de Janeiro, Imago, 1990.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura patente

Sumário: A cultura patente como nível técnico- racional; mapeamento.

Termos relacionados: Cultura latente, culturanálise, imaginação, imaginário.

Determinada pelo nível racional de funcionamento de um grupo ou, em outras palavras, pelo pólo técnico e consciente das interações grupais, entendido em contraste ao pólo fantasmático que rege a cultura latente, a cultura patente organiza-se pelos perceptos e funções pragmático-reflexivas e manifesta-se na forma de objetivos e meios construídos que atuam como fator de agregação do grupo e expressam sua estrutura racional-produtiva (sua praxeologia). É esta mesma estrutura que faz com que os grupos, tão logo se constituam, se apresentem como organizações formais dotadas de uma cultura organizacional.

A cultura patente, permeável pela cultura latente, pode ser mapeada mediante um levantamento de seu ideário explícito, de seus elementos proxêmicos e de seus ritos, captáveis mediante observação de campo, entrevistas e questionários, combinados com operação análoga feita sobre a cultura latente.

Tradicionalmente, as políticas culturais prescindiam do entendimento detalhado da cultura patente e latente dos grupos; definiam-se quer por parâmetros fixados fora dos grupos a que se destinavam (por exemplo, na esfera da cultura erudita), quer por um retrato verossímil da cultura dos grupos mas não comprovado por nenhuma análise empírica - o que tinha por resultado usual tomar o patente como a única dimensão cultural do grupo ou, se se arriscasse uma análise profunda do latente, considerá-lo como a verdadeira natureza do grupo, independentemente das marcas que sobre ele pode deixar o patente.

Referência:

Paula Carvalho, J. C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação. - Imaginário e cultura escolar: um estudo culturanalítico de grupos de alunos em etno-escolas. Revista de Educação Pública, Cuiabá, v. 3, n. 4, jul./dez. 1994.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura política

Sumário: Sentido estrito e amplo de cultura política; cultura cívica.

Termos relacionados: Cultura, imaginário.

Em sentido estrito, conjunto de atitudes, normas e crenças de algum modo e em alguma extensão partilhadas pelos membros de determinada comunidade social e tendo como objeto fenômenos políticos. Compõem essa cultura os conhecimentos desse grupo sobre as instituições, a prática política e as forças políticas; as tendências diante desse universo, como cinismo, rigidez, dogmatismo, tolerância; e as normas como direitos e deveres diante dos assuntos públicos, aceitação das decisões da maioria, cumprimento das leis.

Em sentido amplo, e para o que interessa a este Dicionário, conjunto de idéias, crenças (efeitos de discurso) e práticas (efeitos de mundo) que organizam o relacionamento entre as pessoas no interior de um grupo. Nesta orientação, entende-se por política não apenas a prática institucional de atividades voltadas para o trato da coisa pública - exercício de cargos de representação, vida partidária - como, de modo geral, as práticas de relacionamento humano no interior de um grupo (socialidade, ou vida em comum na pólis; participação nos assuntos da comunidade; preocupação com os problemas e destinos do grupo, etc.) que visam de algum modo a constituição de elos duradouros entre as pessoas. Esse complexo gera uma representação ou imaginário político formado por imagens (dinâmicas, simbólicas e afetivas) universais e invariantes no gênero humano e por versões dessas imagens derivadas da inserção do ser humano em culturas localizadas. O objetivo final desse imaginário é promover o equilíbrio social do grupo. Sob este ângulo, o termo cultura é entendido tal como exposto, neste Dicionário, no verbete correspondente.

Neste segundo sentido, a cultura política aparece, em alguns autores, sob a designação de cultura cívica, compreendendo os modos pelos quais os diferentes grupos tomam decisões, suas normas e atitudes, suas relações com o governo e os concidadãos. Para esta corrente, cultura é entendida num sentido específico: orientação psicológica perante objetos sociais.

Referências:

Bobbio, Norberto et al. Dicionário de política. Brasília, Edunb, 1992.

Almond, G. A. e Verba, S. The civic culture (political attitudes and democracy in five nations). Boston, Little Brown and Co., 1965.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura popular

Sumário: Dedutivismo; indutivismo; concepções ecléticas; cultura popular versus culturas populares; cultura nacional-popular. É

Termos relacionados: Cultura dominante, cultura hegemônica, distinção cultural, dedutivismo, indutivismo, cultura de resistência, cultura pop, indústria cultural, multiculturalismo.

O conceito de cultura popular é, hoje, extremamente controvertido. As concepções do dedutivismo e do indutivismo sumarizam, em grande parte, as diversas correntes que discutem o tema. Para os dedutivistas, não há propriamente uma autonomia da cultura popular, subordinada que está à cultura da classe dominante, cujas linhas de força regem a recepção e a criação populares. Para os indutivistas, pelo contrário, a cultura popular é um corpo com características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade específica e um poder de impugnação dos modos culturais prevalentes sobre o qual se fundaria sua resistência específica. Se para os dedutivistas, só se pode conhecer aquilo que é chamado de cultura popular a partir das lentes da cultura dominante, para os indutivistas somente é possível apreender a natureza dessa cultura mediante seus próprios depoimentos diretos, expressos em suas obras ou em declarações explícitas de seus produtores.

Entendimentos intermediários buscam apresentar a cultura, popular como um conjunto heterogêneo de práticas que se dão no interior de um sistema cultural maior e que se revelam, corno expressão dos dominados, sob diferentes formas evidenciadoras dos processos pelos quais a cultura dominante é vivida, interiorizada, reproduzida e eventualmente transformada ou simplesmente negada.

Nesta concepção, a cultura popular não se apresenta como uma cultura à parte da cultura erudita ou dominante mas como um modo no interior de outro, com o qual dialoga (ou não) em diferentes comprimentos de onda. Sob este aspecto, a cultura popular não é apenas tradição e folclore - i.e., aqueles modos e formas culturais congelados, que se reproduzem a si mesmos sem variação ou que se mostram como resíduos históricos, como ocasionais monumentos (embora monumentos preservados sejam quase sempre apenas aqueles da cultura dominante ou erudita) - mas uma constelação, se não um sistema, de diferentes perspectivas e produtos culturais cujos traços específicos, se existentes, devem ser procurados caso a caso e não definidos a priori. Alguns pesquisadores procuram privilegiar, nessa cultura, suas propostas de resistência à cultura dominante, enquanto outros tendem a ver como essa cultura se integra de algum

modo no sistema cultural mais amplo e que papel ela aí representa, apontando sua função criadora no interior desse esquema, quando existente, ou sua atuação preservadora e imobilista quando for o caso. Estas divergências têm levado a que se aceite cada vez mais a proposta de só se falar em culturas populares no plural em lugar de cultura popular no singular, que poderia sugerir a idéia de uma unicidade (de origens, formas, propósitos e alcances) quase nunca facilmente perceptível, se existente. A adoção desta forma no plural na verdade tornaria obrigatório que se falasse também não em cultura erudita, no singular, como oposição às culturas populares, mas em culturas eruditas (ou dominantes) no plural. Se não se adota o plural para a cultura erudita, apenas para as populares, será porque assim ficaria evidente que na verdade não existe sempre uma cultura dominante mas apenas culturas dominantes, o que retiraria em ampla medida o caráter de cultura dominada ou subalterna das culturas ditas populares... Esta visão pluralista das culturas se torna tanto mais imperiosa quanto se procura identificar ou promover a presença de um multiculturalismo na sociedade contemporânea. Esta visão mais elástica das culturas populares permite entendê-las como uma miríade de processos sociais concretos, originados no passado ou propostos por elementos modernos, que respondem a necessidades concretas dos grupos que as produzem e dela se alimentam em sua luta pela sobrevivência. Este entendimento mais dialético, em oposição à representação maniqueísta de duas culturas em conflito, uma das quais representa sempre o valor positivo e a outra, o negativo, aponta para a existência, no tecido cultural, de zonas de clivagem ou imbricação em que a cultura adquirida por imposição se mistura a uma cultura feita, esta também, de iniciativas próprias, numa mescla que funde a hegemonia (que portanto não o é mais) com a subalternidade (que deixa de sê-lo). Embora este entendimento da questão seja ainda combatido por aqueles que nele vêem um mascaramento da luta de classes e da opressão sobre o povo exercida pelas classes dominantes (uma vez que a própria expressão cultura popular só foi possível historicamente quando a diferença e a oposição de classes se tornou patente), há uma tendência crescente para considerá-lo como mais compatível com a realidade atual. Enquanto estudiosos mais exigentes protestam, por exemplo, contra a deturpação, pelo espírito de imitação ou pelo desejo de agradar ao mercado, de formas populares tradicionalmente expostas em objetos artesanais ou folclóricos, outros vêem nessa adaptação estética aos novos padrões (retirados de revistas estrangeiras de arte, de motivos da indústria cultural, etc.) apenas a revelação de uma adaptação social maior e da capacidade de criação renovada da classe ou segmento que a promove.

A insistência em distinguir claramente os domínios de uma cultura dita erudita e de outra chamada popular em países como o Brasil - quando essa insistência não for mera tentativa de reivindicar sinais de distinção, com a reserva da expressão "cultura propriamente dita" para a cultura de uma classe dominante e o uso da expressão "cultura popular" para o resto - é mesmo tida como arriscada ou impertinente na medida em que nenhum modo cultural poderia ser, aqui,

claramente identificado como tal. Esta concepção tem implicações relevantes no tratamento da chamada cultura nacional-popular, expressão com pelo menos duas origens distintas: 1) surge no interior da chamada cultura dominante com o objetivo de mascarar os conflitos sociais internos ao deslocá-los para o eixo de um embate entre a cultura do lugar e a cultura estrangeira; 2) surge no interior de grupos esquerdistas, de oposição política à classe dominante, interessados em apresentar a chamada cultura popular como a única forma válida de cultura nacional.

Estas diversas concepções da questão manifestam-se nas diferentes políticas culturais. Algumas verão a cultura popular como um gueto a ser resguardado contra a cultura dominante (e, por vezes, contra si mesmo), enquanto outras deixarão livre caminho para os modos da indústria cultural eliminarem os bolsões de cultura popular e outras ainda procurarão, pelo contrário, considerar a dinâmica cultural em sua totalidade fenomenológica e incentivar a popularização ou democratização da cultura ou, melhor ainda, o livre trânsito dos sujeitos e objetos culturais em toda sua multiplicidade.

A destacar, ainda, que nos estudos culturais norte-americanos a expressão cultura popular costuma designar com freqüência, de maneira exclusiva, os produtos culturais próprios da sociedade de massas e criados ou veiculados pelos meios de comunicação de massa (rádio, tv, cinema, história em quadrinhos, etc.); não é incomum que a expressão adquira, nesse caso, um sentido pejorativo, por considerar-se que o objeto por ela designado não é verdadeiramente cultural, i.e., não torna as pessoas "suscetíveis às Idéias", como queria Kant ao apresentar a cultura como parte do vasto "cenário onde atua a sabedoria suprema".

Referências:

Blanco, J. J. Los intereses privados y Ia cultura popular in Culturas populares y política cultural. México, Museo de culturas populares/SEP, 1982.

Canclini, N.G. Cultural reconversion in Yudice, G. The crisis of contemporary latin american culture. Minnesota, 1992. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Chauí, M et alii. Política cultural. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984. Conformismo e resistência. São Paulo, Moderna, 1986. Cultura e democracia. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Feijó, M.C. O que é política cultural. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Gaudibert, R Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.

Hicks, E. Postmodernism and new cultural tendencies in Latin America. San Francisco, San Francisco State University, 1992.

Kant, E. La philosophie de l'histoire (opuscules). Paris, Denoel/Médiations, 1974.

Luna, Jaime Martinez. "Resistência comunitária y cultura popular" in Culturas populares y política cultural. Museo de culturas populares/SEP, México. 1982.

Novello, Victoria. "La expropiación de Ia cultura popular' in Culturas populares y política cultural. Museo de culturas populares/SER, México, 1982.

Santos, J. L. O que é cultura. São Pauto, Brasiliense, 1986.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Cultura subalterna

Termos relacionados: Controle cultural, cultura autônoma, cultura dominante, cultura hegemônica, macrocultura dominante, reconversão cultural, culturas híbridas.

Resulta de processos culturais como os da colonização européia da América a partir do século XVI. Nesse sentido, as primeiras culturas subalternas (ou submetidas) americanas foram (e são) as indígenas, sufocadas pela cultura imposta pelos conquistadores. Por extensão, diz-se que uma cultura é subalterna quando as iniciativas culturais do grupo que representa são tolhidas, cerceando-se suas potencialidades e desbastando-se sua autoconsciência (v. controle cultural, cultura autônoma). Em determinadas situações, como as marcadas pela cultura dos meios de comunicação de massa, resíduos dessa cultura subalterna emergem na forma de expressões padronizadas apresentadas como folclore.

É necessário destacar que na atualidade os fenômenos de reconversão cultural e de intensa troca simbólica tendem a nuançar as antigas distinções rígidas entre cultura dominante e cultura subalterna (e outras), vistas agora, todas, como modos de uma cultura híbrida.

Referência:

Carlón, José Carreño. Las políticas de cultura popular dei Estado in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP 1982.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturas centrais

Sumário: Dois entendimentos distintos; culturas periféricas; a distância entre produção e consumo de arte e cultura, a inversão contemporânea.

Termos relacionados: campo de produção erudita, culturas híbridas, indústria cultural, reconversão cultural.

Há uma variação importante no sentido desta expressão, quer ela se encontre na literatura especializada, quer nos textos menos informados. Nestes, ela tende a indicar a ou as culturas predominantes, se não hegemônicas, no cenário internacional. Culturas centrais seriam neste caso, no conjunto, a americana e a européia; setorialmente, a cultura americana é central em termos de cinema de massa, a européia em cinema erudito (embora estas distinções não sejam tão precisas). A música popular brasileira também comparece no elenco das culturas centrais.

Na literatura especializada, a expressão aponta para as culturas vividas por um numero reduzido de criadores, intérpretes, agentes, pesquisadores. Neste

sentido, culturas centrais são os modos culturais de elite, de prestígio, que servem de âncora ou farol para o conjunto da produção cultural e merecem as atenções principais da mídia, dos estudos e das políticas culturais: a música erudita, as artes plásticas de vanguarda, o cinema de arte, a vídeo-arte, a dança contemporânea, a literatura em países como o Brasil, música erudita. O fato de certos eventos culturais, como as bienais, atraírem número elevado de visitantes não autoriza a concluir que o modo cultural neles envolvido é compartilhado por amplas camadas da população; para que assim fosse, seria necessário que esse modo de alguma maneira se revelasse parte integrante dos hábitos culturais dessas pessoas, enquanto atos de produção e de consumo - o que está longe de ser o caso. Esses modos são também chamados de centrais por se transformarem em pólos de irradiação a partir dos quais estilemas são posteriormente apropriados e transformados por outros modos.

Este conceito de culturas centrais tem a vantagem, nada desprezível, de pôr em destaque o fato de que a maioria da população, em especial as classes desfavorecidas mas também todos os meios sociais em geral, vive cotidianamente no universo das culturas periféricas, aquelas que desfrutam de pouco ou nenhum prestígio social embora constituam o caldo do maior número (caso da telenovela, das histórias em quadrinhos, do cinema de massa, da música popular). Não se faz, neste caso, a tradicional identificação entre determinadas classes sociais e determinados modos culturais: a cultura erudita não é traço definidor das classes altas porque também elas vivem, cotidianamente, imersas nas culturas periféricas, assim como a cultura ainda chamada de popular não é específica das classes baixas. Criadores, intérpretes, pesquisadores das culturas centrais podem eventualmente pertencer às classes altas ou a elas ascender mas nem todos a elas pertencem, por definição. Esta concepção de culturas centrais chama a atenção para três fatos importantes em política cultural:

1. há uma enorme distinção entre produzir cultura e consumir cultura (corolário: fundamental é deter os meios de produção cultural, nem tanto é ter acesso à produção existente);
2. há (ainda) um amplo fosso entre a arte e a vida;
3. na contemporaneidade, se o critério para identificar-se uma cultura central for o tempo que cada um dedica a um modo cultural (em horas diárias de recepção, por exemplo) ou o espaço ocupado por esse modo no imaginário cotidiano (influência sobre o comportamento geral das pessoas), culturas centrais seriam a da televisão e da música popular, por exemplo, e não mais a literatura, o teatro, etc.

Esta expressão é, na atualidade, utilizada freqüentemente apenas em sua forma plural uma vez que a diversidade cultural torna praticamente inviável o predomínio de um único modo cultural sobre todos os demais; comumente, são pelo menos dois modos culturais que se apresentam como culturas centrais. No passado, os estudos de estética com freqüência tentavam esboços hierarquizantes das artes que apontavam, conforme o autor, uma linguagem artística que predominaria sobre as demais (ex: a arquitetura, ou a música, ou a poesia).

Referências:

Girard, A. Economie et culture: Culture en devenir et volonté publique. Avignon, La documentacion française, 1986.

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1988.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturas da privação

Termos relacionados: reconversão cultural, globalização.

Modos culturais ligados aos graus mais intensos de pobreza, compreendendo comportamentos cotidianos, expressões artísticas (arte bruta), apropriação e transformação de objetos e materiais jogados no lixo.

No singular, a expressão designa o conjunto dos fenômenos próprios da vida marcada pela pobreza e pela miséria.

Referência:
Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturas híbridas

Sumário: A superação das dicotomias; hibridismo e desterritorialização; cultura emergente.

Termos relacionados: cultura emergente, cultura de fronteira, sincretismo cultural, desterritorialização.

Expressão que surge recentemente para designar o cenário cultural contemporâneo caracterizado não mais por níveis ou compartimentos estanques que separam a cultura erudita da popular e de massa, a científica da literária, a artesanal da industrial, a étnica arcaica da tecnológica de ponta, a indentitária da globalizada. A hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombinam com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas. Uma conseqüência da hibridização é a desterritorialização, fenômeno pelo qual modos culturais desvinculam-se de seus espaços e tempos originais e são transplantados para outros espaços e tempos nos quais mantêm aproximadamente os mesmos traços iniciais. O fenômeno da hibridização é por vezes designado como de sincretismo ou mestiçagem.

A hibridização não é mero fenômeno de superfície que consiste na mesclagem, por mútua exposição, de modos culturais distintos ou antagônicos. Produz-se de fato, primordialmente, em sua expressão radical, graças à mediação de elementos híbridos (orientados ao mesmo tempo para o racional e o afetivo, o lógico e o

alógico, o eidético e o biótipo, o latente e o patente) que, por transdução, constituem os novos sentidos num processo dinâmico e continuado (v. cultura emergente).

Se exemplos do modo cultural híbrido podem ser identificados com clareza (a produção musical dos Beatles; o casamento entre o cinema de Richard Lester e os próprios Beatles, nos filmes A Hard Day's Night e Help!, nos anos 60, que marcaram o primeiro momento dessa hibridização em grande escala, com o traço de qualidade necessário para falar-se efetivamente numa cultura), não é certo que esse modo tenha se tornado uma constante ou uma tendência inevitável. O processo cultural não se manifesta na forma de uma linha progressiva; sua figura seria, antes, aquela fornecida por um sismógrafo, cheia de altos e baixos, de interrupções e retomadas. Assim, depois dos anos 60 fenômenos culturais compósitos continuam ocorrendo (a ópera Carmina Burana encenada em estádio de futebol, misto de circo e cultura erudita, como os espetáculos do grupo teatral La Fura dels Bauls) - mas não de modo predominante e apontando, quase sempre, para uma combinação onde o popular (e, sobretudo o popularesco) sobressai.

Referências:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.

Kicks, E. et ai. Postmodernism and new cultural tendencies in Latin American. San Francisco, San Francisco State University, 1992.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural, São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Teixeira Coelho. Era uma vez uma cultura. (Eles representam a cultura contemporânea.) O Estado de S. Paulo, 3 dez. 1995. Caderno 2.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturas operárias

Sumário: Culturas populares, modo de vida; lazer.

Termos relacionados: Cultura popular, cultura autônoma, socialidade, lazer.

Tende-se na atualidade a considerar que nas culturas operárias (e não mais cultura operária, no singular) a tônica se deslocou das obras como conceito tradicional (literatura operária ou proletária, pintura de expressão proletária, em oposição a uma literatura e uma pintura burguesas, por exemplo) para o domínio das expressões artísticas mais efêmeras definidas antes por seu componente popular - o que as coloca numa mesma linha de horizonte com outros modos da cultura popular - do que por um critério de pertinência ou determinação de classe. Esse deslocamento se manifesta no sentido de uma socialidade mais ampla e de modos de vida (festas coletivas, empreitadas comunitárias).

Como vários outros fenômenos culturais, também as culturas antes chamadas

operárias passam pelo processo da globalização e de constante reconversão, o que faz com que os diferentes modos culturais se interpenetrem segundo a lógica dos meandros fluviais, esfumando-se as fronteiras entre o que era denominado de cultura burguesa e as demais modalidades culturais. Este deslocamento, no entanto, não deve levar à pressuposição de que os segmentos operários tenham desistido ou se afastado das formas tradicionais da cultura; mas autoriza a que se preste atenção na importância cada vez maior que as atividades de lazer, e não de cultura propriamente dita, assumem para a maioria dos segmentos sociais.

Referências:
Bourdieu, R La distinction. Paris, Minuit, 1979.

Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Culturas pós-modernas

Sumário: Cultura superior, média, de massa; cultura científica; cultura dos intelectuais literários; cultura do narcisismo; cultura da identidade; cultura da autenticidade; cultura da lamentação; cultura da performance; cultura da atitude; cultura do entretenimento; lazer; cultura da publicidade; cultura veleitária; cultura religiosa; cultura empresarial; cultura do desmanche; cultura da unanimidade; jornalismo cultural.

Termos relacionados: Cultura; culturas híbridas, cultura de fronteira, globalização, políticas culturais pós-modernas.

Neste final de século que, já um pouco mais pacificamente, é possível rotular de pós-moderno, tanto a tradicional concepção antropológica de cultura quanto categorias mais recentes como cultura superior, média (midcult) e de massa (masscult) - discutidas no começo dos anos 60 por Dwight MacDonald, na esteira dos escritos da Escola de Frankfurt, e em seguida vastamente popularizadas por Umberto Eco, entre outros -, sem esquecer conceitos similares do tipo cultura popular, de elite ou erudita, cultura hegemônica, cultura dominada, cultura nacional-popular, não mais dão mais conta, sozinhas, da complexidade e diversidade da dinâmica cultural. São, todos, conceitos que, embora conservando seu papel na historiografia da cultura e tendo a seu tempo aberto perspectivas sugestivas que eventualmente podem continuar a ser exploradas, não permitem avançar, para dizer o mínimo, no entendimento dos modos pelos quais as pessoas hoje vivem suas culturas, na compreensão do que é cultura hoje para este ou aquele grupo, na percepção do que se espera ou não se espera desta ou daquela versão cultural neste momento. Demasiadamente abrangentes e ao mesmo tempo esquemáticos, além de terem sido desde o início controvertidos quanto a sua amplitude e profundidade, estes conceitos e os fenômenos que recobrem são

hoje atravessados em todas as direções por linhas de força que passam de um a outro anulando as fronteiras que um dia talvez os separaram e irrigando-os com novos traços que os distorcem até os tornarem irreconhecíveis, se as lentes utilizadas para observá-los forem as mesmas de 30 anos atrás. O resultado imediato desta inseminação dos velhos quadros de referência com novos ingredientes é a proliferação de culturas designadas por rótulos que parecem apressados e dão às vezes a impressão de se sobreporem mas que captam nuances de sensibilidades e visões de mundo e que portanto não podem ser descartados se o objetivo for o entendimento dos vetores e tendências da dinâmica cultural. Durante alguns anos, foi possível colecionar, à maneira de um entomólogo cultural, diferentes rótulos que designam espécimes dessas novas culturas com nomes como cultura da autenticidade, da reclamação, da identidade, do narcisismo, da performance e algumas mais. Esses rótulos devem ser tomados a sério e não como modismos superficiais gerados e alimentados pelo jornalismo cultural e por uma ensaística que, para ser diminuída, é chamada de ligeira em oposição aos grandes estudos sobre temas ditos profundos que um dia fizeram a glória da Academia. Se esses rótulos passaram a existir é porque expressam ou tentam expressar desejos, aspirações e necessidades menos ou mais incertos e é isso que lhes dá foros de legitimidade.

A constatação da estreiteza dos conceitos consagrados nos estudos da cultura e nada pior do que hábitos do pensamento: é preciso mudar sempre a forma do pensamento, insistiu Wittgenstein - começa com a percepção de que, por opção ou mero desconhecimento, já naqueles mesmos anos 60 a discussão sobre as culturas deixou de lado um modo cultural em particular (o que, de resto, em nada o impediu de trilhar seu próprio caminho e nele fortalecer-se): a cultura científica. Como os estudos culturais de que resultaram conceitos como cultura de massa, cultura erudita, etc., durante todo este tempo monopolizadores das discussões, tiveram por berço de predileção os EUA e o continente europeu, não lhes foi difícil ignorar um debate que se instaurou na Inglaterra a partir de 1959, provocado por C. P. Snow com uma conferência pronunciada em Cambridge sob o título "As duas culturas e a revolução científica". O fundo da tese de Snow consistia na identificação, no mundo contemporâneo, de duas grandes culturas abrangentes: a cultura dos intelectuais literários, como a chamou, e a cultura dos cientistas naturais. Entre uma e outra era possível observar, destacou o autor inglês, uma profunda suspeita e incompreensão, com desastrosas conseqüências para o enfrentamento dos problemas que afetam a humanidade como um todo. Os currículos das escolas e universidades não estavam naquele momento - como não estão - abrindo o espaço necessário a cada uma destas duas culturas e, em especial, à científica. Boa parte da responsabilidade por esta situação era atribuída por Snow aos "intelectuais literários", por ele vistos como personagens vinculados à velha cultura humanista, ao mundo pré-moderno e contrários à revolução industrial e à aplicação da ciência na vida cotidiana moderna. Por trás

dessa concepção e Lord Snow, título sob o qual foi também largamente conhecido, havia - como na representação da cultura dividida ou setorizada em três segmentos: popular, de massa e de elite - a visão de um conflito (à inglesa) entre classes sociais, uma emergente e outra decadente. De um lado, a classe média alta, dominante na Inglaterra entre 1910 e 1950, a que pertencia a elite literária, e de outro, uma nova classe social, oriunda não raro dos segmentos mais baixos da classe média, de onde se originavam os cientistas e que ameaçava substituir a classe no comando. O mundo contemporâneo, para Snow, definia-se pela tríade ciência, democracia e modernidade cuja estabilidade estava ameaçada pelas idéias e pelo comportamento dos "intelectuais literários", por ele vistos como veleitários naturais que encaravam os problemas de amanhã com atitudes do passado. A carga contra a cultura humanista conduzida por Snow foi pesada e, em certos momentos, ácida. Snow, ele mesmo um homem público com um passado de cientista, chegou a sugerir que esse confronto entre culturas opunha uma cultura heterossexual e afirmativa, a cultura científica, a uma cultura felina e oblíqua, a literária ou humanista. Suas posições foram alvo de duros ataques, em especial por parte do crítico literário F. R. Leavis, figura de projeção na Inglaterra à época, para quem não havia como desmerecer os intelectuais literários que alertavam para os altos custos da revolução industrial e para a questão ética irresolvida pela ciência. Não é o caso de discutir aqui os argumentos favoráveis a cultura científica e contrários à cultura humanista ou vice-versa. Ressaltando apenas que C. R Snow estava sem dúvida com a razão ao apontar para o fosso entre esses dois modos culturais, bastará destacar ser esta uma classificação das culturas mais abrangente do que outras habituais desde os anos 60, como a divisão tripartite entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, quase sempre tomadas apenas como modos ou versões da cultura literária. Com o foco nelas centrado, a cultura científica ficou à sombra das discussões - para o bem e para o mal dela mesma e da humanidade. Os desconhecimentos mútuos e os mútuos preconceitos que sempre aumentaram a distância entre cultura científica e literária, para ficar com os termos de Snow, são facilmente visíveis nas relações pessoais e profissionais no interior da própria instituição projetada para aproximar uma da outra: a universidade.

Se cultura científica é um grande gênero a incluir no quadro das discussões sobre os modos culturais, cultura de massa será um dos rótulos a ser daí excluído para abrir espaço a outro ou outros mais eloqüentes. Os debates sobre esta cultura retomados no início dos anos 80 apontaram para o fato de que os referenciais a partir dos quais era possível definir ou descrever a cultura de massa haviam lentamente se dissolvido ao longo das duas décadas anteriores, levando consigo todos os conceitos relacionados ou deles dependentes. A cultura superior, baliza para a identificação dos traços prováveis da cultura de massa, foi gradativamente perdendo sua "autoridade cultural" e social (no sentido de autoridade no campo de forças que definem um imaginário coletivo) pelo desbaste

provocado por repetidas fusões entre ela mesma e as versões da cultura popular. À medida que não se reconhece mais a existência de padrões autorizados de gosto e que a difusão em grande escala de determinados princípios e valores produz uma certa banalização das idéias e, mesmo, um rebaixamento desse gosto, estabelecer os limites (claros ou difusos que sejam) entre a cultura superior e a de massa torna-se tarefa árdua e, a rigor, inútil. Diante desse quadro, novos conceitos e terminologia foram buscados e obteve boa repercussão, em meados dos anos 80, a proposta de rotular a "antiga" cultura de massa com a expressão cultura do narcisismo, uma cultura marcada não pela auto-afirmação, como permite crer certo entendimento superficial do narcisismo, mas pela perda da individualidade, uma cultura em que o eu está, como na velha cultura de massa, constantemente ameaçado de desintegração, em que o eu se vê tomado pelo sentimento de um vazio interior continuado.

Esta cultura do narcisismo não seria possível sem uma cultura do consumo ou do consumismo, com a qual no entanto não se confunde. A cultura do consumo - atributo, na terminologia de 1968, das sociedades da opulência caracterizadas pela proliferação de bens materiais (sonho que se encerrou no início da década seguinte com o "choque do petróleo não sem antes tornar-se figura central do imaginário coletivo da segunda metade do século XX e, durante largo tempo, pesadelo de cidadãos e governantes do leste europeu que se esboroou em 1989) desencoraja a iniciativa e a autoconfiança ao mesmo tempo que incentiva a dependência, a passividade e o estado de espírito típicos do espectador. Esta cultura do consumismo estimula a ética aparente do hedonismo, cujo resultado perverso, uma vez que esse hedonismo claramente não está ao alcance de todos, é, pela impossibilidade de se ter tudo que é ofertado - coisas, atitudes e pessoas -, um estado de permanente desconforto espiritual e de ansiedade crônica (numa vertente, digamos, pacífica ou, pelo menos, passiva) e um estado de iminente criminalidade (como é fácil de constatar num país de fortes desigualdades sociais como o Brasil). Esta cultura do narcisismo consumista, herdeira da cultura de massa, se vê assim mais bem descrita nos termos qualitativos de uma cultura oral, como o faz Christopher Lasch, do que nos termos quantitativos do grande número adotados pelos primeiros estudos culturais, e é sob este aspecto que pode ser mais nitidamente distinguida de sua antecedente, a cultura burguesa do século XIX. A cultura burguesa do passado europeu, como a cultura burguesa do Brasil atual, exibia fortes traços patrimonialistas, o que levou os culturólogos de orientação psicanalítica a descrevê-la como uma cultura anal, uma cultura da retenção, uma cultura de circulação restrita, uma cultura que procede antes pela exclusão do que pela inclusão (como acontece com a ópera e o concerto, mas também com o livro e a posse individual de obras raras e com o balé e ...) e que portanto não tem condições de desempenhar a função específica da cultura que é unir, ligar, fundir ao redor de um núcleo de sentimentos e percepções comuns. Já a cultura do consumo revela-se uma cultura oral, uma cultura pela da qual a pessoa (que não é sujeito) percebe o mundo como extensão do seio materno,

um seio provedor. Uma cultura onde os seios proliferam e estão, aparentemente, o tempo todo à disposição de todos. Uma cultura na qual aparentemente nada é exigido do consumidor (além de fidelidade ao consumo), colocado numa situação de dependência absoluta do "seio materno" (seja ele, agora, a TV, o carro cobiçado, o filme de ação, etc.). Uma cultura em cujo interior a pessoa se encontra, aparentemente, na situação de escolher livremente - não entre um seio e outro, mas livre para escolher os dois seios ao mesmo tempo. Uma cultura onde todas as opções podem, na aparência, ser exercidas simultaneamente, onde as ligações (com os bens, artísticos ou não, e com as outras pessoas) são descompromissadas. Mais do que uma cultura oral, como a denomina Lasch, esta cultura do consumo poderia ser significativa e adequadamente chamada de cultura excremencial por ser uma cultura onde tudo ou quase tudo (e certamente o simulacro de tudo) se produz e se desdobra transbordantemente em exibições o tempo todo, numa catadupa de emoções e sentimentos orientados para as mais diversas destinações, inclusive as mutuamente conflitantes.

Contra esta cultura do vazio interior constante tenta afirmar-se uma cultura da identidade, resultante do desejo e da dificuldade de definir os limites precisos da individualidade. Não se trata mais da cultura da identidade procurada ao longo dos anos 60, isto é, uma cultura da identidade como traço nacionalmente unificador, porem de uma identidade vista ora numa ótica maior ou anterior - a de uma etnia -, ora numa ótica menor, a de uma preferência sexual ou a do gênero, ora em ambas simultaneamente. Um rótulo mais atual para designá-la é cultura da autenticidade: o que ele designa é a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado. A cultura gay se encaixa nessa divisão tanto quanto as que recorrem a rótulos do tipo afro-americanidade e afro-brasilidade.

O par imediato dessa cultura da autenticidade recebe o nome, na fórmula proposta por Robert Hughes para descrever a situação nos EUA, de cultura da lamentação. A cultura da lamentação, da reclamação ou do queixume poderá também no futuro ser lembrada pelo apelido de cultura da vitimização. Segmentos da população, por motivos variados - crença religiosa, cor da pele, origem nacional, sexo, idade, preferências sexuais, etc. -, descobrem-se ou declaram-se vitimados. A condição de vítima não é um detalhe num conjunto maior mas uma visão de mundo da qual todo o resto decorre: preferências estéticas, níveis de desempenho, representação de direitos e deveres, figuração do lugar na sociedade e assim por diante. Sua conseqüência mais visível no campo cultural é a confusão entre a eventual discriminação cotidiana sofrida pelo indivíduo ou grupo no universo da cidadania e a alegada discriminação cultural ou estética contra eles exercida em suas tentativas de expressão. Faz parte da cultura da lamentação a demanda da abolição dos cânones de gosto, dos critérios de qualidade e competência e dos juízos de valor: um certo filme ou romance é bom

porque seu autor é, foi ou teria sido vítima de uma opressão racial, sexual ou religiosa e não por este ou aquele fator específico e intrínseco à produção cultural. Esta cultura levou a uma outra, a do politicamente correto, descrita por Hughes como a cultura da ênfase no subjetivo, no ego, uma cultura da cidadania infantilizada segundo a qual os direitos pairam acima dos deveres e destes estão desligados. Uma cultura cujos componentes são extraídos do domínio dos sentimentos e não da razão ou, em todo caso, dos conceitos teóricos.

As culturas da autenticidade e da reclamação são, em seus movimentos de superfície, culturas de afirmação, culturas ativas, o que as diferenciaria da cultura do consumismo e do narcisismo. Na realidade, podem terminar como versões destas ao estimularem a dependência em relação a um molde preparado. "Mais ativa" seria a cultura da performance, ou do desempenho, que, sem dizê-lo, decorre do que o antropólogo francês Gilbert Durand considera um dos mitos fundadores da cultura ocidental: o mito do produtivismo. Também esta é uma cultura no sentido estrito em que dela decorre um sistema de valores estruturador do mundo e da vida. Entre seus sinais exteriores mais prosaicos identificam-se práticas como a do cooper, da aeróbica (num sentido mais amplo, o universo das academias de modelação do corpo), tanto quanto a obsessão com os índices de venda, de produção, de circulação, de audiência e assim por diante. No Brasil, um de seus atuais traços evidentes aparece no recurso ao vocativo campeão com que muito pai das classes média e média alta se dirigem a seus rebentos homens. Uma das figuras nucleares dessa cultura é a do mundo que se move pela idéia da competição. Seu lema não é mais o carcomido "o importante não é vencer mas concorrer', porém "o importante não é vencer mas derrotar". O mundo é um balanço de perdas e ganhos. O uso do termo performance para designar certo tipo de atividade artística, aquela que se "libertou" do suporte material para desenvolver-se livremente no espaço, aqui e agora, com o corpo e por meio do próprio corpo do artista que se exibe diretamente ao público e não mais se retira, modesto, para trás de suas imagens ou de assinatura, é significativo como índice da penetração dessa ideologia cultural nos mais diferentes universos da vida contemporânea, pelos quais passeia no entanto um mesmo sentido: a perseguição de um resultado armado em etapas todas elas postas em exibição e em imediata apreciação. Para esta cultura, no domínio do esporte ou da arte, não é mais possível (ou tático) descurar da evidenciação do valor, não se confia mais na capacidade de julgamento do espectador, seja ele o patrão, o colega artista ou o visitante de bienais; o valor em cena (e em jogo) é evidenciado e sublinhado em todas as fases de seu processo de desdobramento do valor e, para que não se tenha dificuldade em avaliá-lo, será expresso por um esforço físico que fornece e explicita seus critérios quantificáveis de apreciação. Esta cultura também mantém relações próximas de vizinhança e interação com a cultura do narcisismo (procura da auto-suficiência fadada ao auto-aniquilamento) e do consumismo (por exemplo, o uso de roupas de certas etiquetas, de alta obsolescência do ponto de vista do

estilo) e também ela, portanto, é uma substituta da cultura de massa. Não é o caso de esquecer que um assalto e um ato de terrorismo são, de igual modo, performances e como tais são conscientemente, ou quase, considerados por seus praticantes - de resto para tanto despertados pela iconografia da violência.

A cultura da performance, como a cultura do consumismo, se faz acompanhar necessariamente por uma cultura da atitude ou do comportamento, singularmente promovida pela TV. Embora haja nessa cultura da atitude ou do comportamento uma boa dose de simulação - se não posso ter esse desempenho, assumo pelo menos a atitude de quem o tem; se não tenho utilidade patente para este produto, uso-o mesmo assim simbolicamente -, a diferença maior entre a atitude ou comportamento e a coisa real deve ser procurada na ausência, no caso da atitude e do comportamento, de uma relação estrutural e causal entre essa atitude ou comportamento e um paradigma mais amplo de inserção do sujeito no mundo. Atitudes e comportamentos surgem como fragmentos de uma existência (freqüentemente imaginária) desprovidos de todo elo estrutural entre si. Atitudes e comportamentos de hoje são distintos e, mesmo, incompatíveis com atitudes e comportamentos de amanhã, regidos muito mais por valores simbólicos postos a girar em alta rotatividade pelo mercado do que por um capital simbólico acumulado autonomamente pelo indivíduo.

Este indivíduo, aliás, está bem pouco inclinado a construir-se capitais simbólicos próprios, ele que permanece imerso no que Brecht chamava de cultura do entretenimento. Hannah Arendt teria preferido abolir a palavra cultura desse rótulo por entender que se formara na contemporaneidade uma oposição decidida entre cultura e lazer diante da qual o homem contemporâneo, dito de massa, buscaria apenas o segundo pólo, o do lazer. Em todo caso, essa cultura do entretenimento constitui já um campo bem delimitado e firme capaz de gerar definidas representações do mundo. Um número cada vez maior de falas e frases de estudantes, em particular daqueles provenientes de escolas públicas e de periferia, mas não delas apenas, compõe-se não somente de expressões da gíria como de palavras e sintaxes ouvidas nos talk shows da TV e nos spots e jingles publicitários do rádio e da TV. Dito de outro modo, elas provêm não da leitura, como no passado, mas de outras falas e dos meios de comunicação. Se há algumas décadas os estudantes eram levados a decorar poemas inteiros, hoje, com a aparente necessidade humana de exercitar regularmente a memória não sendo mais satisfeita por uma ideologia da formação escolar que decidiu abandonar o "saber de cór" em nome de um ensino supostamente libertário e conceitual (quer dizer, livre de fatos, datas, nomes e frases ou máximas, isto é: um ensino conceitual que quase nunca consegue ser mais do que etéreo), os jovens ávida e espontaneamente decoram jingles, slogans publicitários e "bordões" de apresentadores do rádio e da TV. E entoam em coro ou recitam-se mutuamente, com marcada alegria, esses fragmentos inconclusos da cultura não média mas mídia. Integrando essa cultura do entretenimento sem com ela fundir-se a ponto de perder seus traços, aparece, cada vez mais sólida, a cultura da publicidade,

toda ela baseada nos modos da atitude (a atitude de fumar um cigarro em público, de enlaçar a namorada na rua, de portar-se com os amigos no bar, de balançar o corpo na discoteca) e cimentada no paradigma dos trinta segundos. Este paradigma, princípio motor da publicidade, reza que tudo pode ser dito em trinta segundos, que tudo que vale a pena ouvir não passa dos trinta segundos. É a arrogância da síntese. De procedimento quantitativo ditado pelo preço do segundo na TV, esta formulação acaba sendo apresentada pelos publicitários como norma geral da retórica e instrumento privilegiado da epistemologia contemporâneas. Não é assim, por certo. Quase nada pode ser dito em trinta segundos, quase nada pode ser respondido em trinta segundos. A brevidade não apenas não é em si um bem desejável como pode fácil e previsivelmente transformar-se num modo de ocultamento e deturpação. O jornalismo em geral adotou esse modo de expressão, cultuado não só como instrumento eficaz de informação mas também como procedimento artístico de primeiro plano desde que a literatura modernista - como a de Hemingway - o adotou. As frases curtas fascinaram. Não se pensou muito se esse curtismo não estaria apenas representando especularmente (de forma crítica ou não) o pouco fôlego do homem inculto contemporâneo e se não seria mera facilitação do contato entre mentes breves. Tampouco se atenta para o fato de que, como um ismo, o modernismo como um todo e esse modernismo literário em particular que é o jornalismo - modernismo que não foi e não é universal: jornais como o Le Monde e o The New York Times o ignoram amplamente, para sorte de seus leitores - já pode ter oferecido tudo que tinha a oferecer. E que não era muito.

Estas culturas do entretenimento e da publicidade marcam um acentuado ofuscamento da cultura letrada por um novo modo cultural que não é necessariamente o da imagem mas o do som acoplado à imagem. No caso brasileiro, este deslocamento da cultura letrada pode nem ter ocorrido: teria havido, aqui, a passagem de uma cultura oral pré-imprensa para uma outra cultura não da imagem, como foi possível pensar num certo momento, mas para uma cultura audiovisual ou, talvez mais apropriadamente, para uma nova cultura oral, uma cultura oral em segundo grau. De um modo ou outro, estas formas culturais do entretenimento e da publicidade assinalam distintamente o apogeu de uma cultura veleitária, uma cultura da vontade imperfeita, da vontade hesitante, da intenção passageira, uma cultura onde a vontade é exercida com ímpeto e ineficácia, com volubilidade e irreflexão e cuja figura de expressão preferencial seria dada pela palavra quisera se as pessoas conhecessem e praticassem essa forma verbal. "Ele quisera mas não chegou a querer; ele quisera mas como não quis, não fez diferença", etc. Outra versão do mesmo fenômeno é o que já se chamou cultura do espetáculo, a ser entendida como cultura da administração das formas verbivocovisuais, na fórmula de McLuhan.

Ainda a destacar o espaço cada vez maior requerido pela cultura religiosa em todas suas versões radicais, que se estendem do fanatismo evangélico ao fanatismo fundamentalista islâmico e outros fanatismos. Vistos pelo tubo deformante da cultura religiosa é que estes tempos surgem decididamente pós-modernos. Se há algo que marcou a modernidade foi o divórcio entre Estado e religião, arte e religião, ciência e religião, ética e religião, etc. No entanto, o que se observa hoje por toda parte é um movimento nítido de reocupação dos espaços leigos pelo espetáculo performante da religião exibida em público como forma de afirmação de autenticidades. A imprensa e a TV nem falam mais da opressão cotidiana exercida sobretudo contra as mulheres na maior parte do mundo islâmico. Todos, em todas as latitudes e longitudes, parecem agora confortavelmente acomodados ao fato de que durante anos Salman Rushdie, quer dizer, um escritor, um homem que lida com as idéias, tem vivido como criminoso ou pária por determinação de um Estado terrorista que tem nas mãos, como refém, todo o Iluminismo ocidental. Enquanto isso, o fundamentalismo intolerante se alastra pelo Egito, mata sistematicamente jornalistas e escritores argelinos e nessa mesma Argélia já destruiu seiscentas escolas públicas em pouco mais de um ano. Nos EUA, essa religiosidade tem vindo ainda, por enquanto, envolvida em plástico e é vendida na TV como um produto qualquer: embora menos temível por voluntariamente colocar-se ao

nível de qualquer outro produto, não é possível iludir-se e esperar que se trate de evento epidérmico. Pelo contrário, é apenas uma bomba com um longo estopim cujo detonamento pode ser interrompido ou adiado mas não necessariamente. Os sinais, visíveis também no Brasil, são precisos e eloqüentes. A convivência pacífica entre uma modernidade leiga - que não reprime o sentimento religioso individual mas que afirma a neutralidade leiga das instituições públicas - e uma pré-modernidade religiosa intolerante revela-se sempre mais difícil para os que recusam a hipocrisia. Durante muito tempo a intelligentsia ocidental procurou relativizar essas formas de irracionalidade religiosa considerando-as no interior de suas próprias culturas e segundo seus referenciais de origem, a partir dos quais deveriam ser entendidas e aceitas. Fica evidente, agora, que esses modos sacro-culturais não querem ser vistos no interior de suas próprias fronteiras e que a não-intervenção da cultura chamada ocidental no interior dessas culturas, diante dos casos de opressão declarada e anunciada contra as mulheres, os escritores, a escola leiga e tudo mais que representa os valores ditos ocidentais, significa, limpidamente, o abandono pusilânime de todos os ideais que durante estes duzentos anos têm se empilhado uns sobre os outros em milhões de páginas de livros, na cabeça das crianças, nas constituições, nos discursos. É como se toda a cultura da modernidade iluminista tivesse se transformado numa imensa cultura veleitária. Esta cultura quisera um mundo leigo, um mundo esclarecido, de tolerância. Quisera. Como o mundo não se mostra assim, a cultura ocidental diz "paciência". A passividade diante da intolerância fundamentalista, além de atentória aos homenageados direitos humanos, é suicida.

Modos de oposição não declarada a essa cultura religiosa existem, em todo caso, em variados níveis de qualidade e intensidade, e a cultura empresarial ou corporativa (corporate culture) é um deles. A expressão é menos nova do que parece, tendo um sólido enraizamento em países como Japão e EUA. Inclui princípios de relacionamento humano no interior das grandes companhias, ideários do comportamento da empresa com o público, procedimentos de representação do mundo e das relações a serem mantidas com essa representação (dos quais faz parte a cultura da performance, por exemplo) e, também, padrões de gosto estético e cultural referendados por e definidores de categorias inteiras de objetos de arte, arquitetura e equivalentes. Alguns designers, como Sotsas, criam móveis - que se poderia descrever como de "gosto publicitário": cores fortes, formas irregulares, funções disfuncionais, à beira do kitsch ou já muito além do kitsch - e outros objetos declaradamente voltados para a corporate culture e vendidos em locais freqüentados por membros dessa cultura (lojas de design, anexos dos grandes museus, etc.). São objetos e lugares que pouco ou nada mais têm em comum com os tradicionais objetos e lugares destinados à alta burguesia; pertencem a uma outra esfera de gosto e de afirmação. Afirmação, de resto, é uma palavra própria da corporate culture e por ela reivindicada: não há mais nenhum pudor na reivindicação desse rótulo como pôde um dia ter existido (nos anos 60, digamos). Nos tempos do neoliberalismo, a corporate culture surge como valor positivo que não se precisa ocultar. A corporate culture tem um outro traço peculiar: não é uma cultura "dura" que tenha fronteiras definidas e uma "população" estável; embora não seja uma cultura portátil, que se possa levar daqui para lá, é uma cultura descontínua, espacialmente falando, na qual não se está o tempo todo (não se pertence a ela o tempo todo de uma vida e mesmo no intervalo de tempo em que se pertence a ela não se está nela o tempo todo). A classe executiva dos vôos internacionais é um lugar típico da corporate culture; a essa cabine diferenciada liga-se, à distância, a sala vip que os cartões de crédito mantêm nos principais aeroportos e os quartos de hotéis dos circuitos cinco estrelas, aproximados entre si pelos carros do ano alugados e pelos táxis e limusines especiais. Entre um e outro desses lugares, porém, abrem- se grandes buracos de indiferenciação e de cotidianidade vulgar. E aliás nesses mesmos buracos negros estilísticos (a palavra estilo cai como uma luva na corporate culture) que vive, a maior parte do tempo, uma parte expressiva dos membros dessa cultura, que dela participam apenas quando a serviço da empresa, da corporação. Não se trata portanto de uma cultura de imersão, nem de uma cultura que se carrega consigo mas de uma cultura prêt-à-porter encontrada em determinados lugares e situações e que é vestida e desvestida com hora certa como quando se aluga um traje a rigor. Como a corporate culture constitui um ambiente com a aparência de um conjunto ou sistema, não se apresentando sob o aspecto da simples sobreposição fortuita de objetos e atos isolados como na cultura do consumismo comum, é difícil dizer se seus efeitos sobre seus membros têm maior ou menor poder de dissociação da personalidade do que os produzidos pela cultura do consumo.

A corporate culture, com sua corte de estilistas, designers, artistas gráficos categorias profissionais cujo aparecimento está intimamente associado ao advento dessa cultura -, opõe-se também, com forte contraste, ao que um dia se chamou de cultura erudita ou de elite ou, ainda, de vanguarda. Visualmente não é difícil distinguir entre um artista plástico (por mais que esta expressão seja inexpressiva) e um artista gráfico ou artista empresarial, um corporate artist. Os traços deste artista corporate (por mais que ele se apresente como um artista plástico) são predominantemente os traços da ilustração e da publicidade que a corporate culture quer vender como o modo privilegiado de arte da segunda metade do século. E se sua forma é a da ilustração, seu conteúdo é aquele retirado dos jornais, revistas "sofisticadas" e comerciais de TV. Proliferam as exposições de pintura cujas telas oferecem imagens feitas a partir de fotografias publicadas na imprensa ou a ela destinadas, como fotos sobre esporte, arquitetura, etc. A corporate culture tem representantes em todos os domínios artísticos, das artes plásticas à música, passando pelo cinema. Assim como a muzak (música ambiental enlatada, apropriada para o trabalho e para a espera em lugares públicos que freqüentam o imaginário da corporate culture, como os aeroportos) pertence a essa cultura, filmes inteiros são feitos segundo seus princípios estéticos, como 9 112 semanas de amor, Orquídea Negra e tantos outros.

Mas não é pelos traços formais exteriores que a corporate culture mais se distingue da ex-cultura erudita. O traço diferenciador central está no fato de que enquanto a corporate culture é uma cultura de adesão a padrões, normas e princípios de diversificada natureza (estéticos, éticos, econômicos, políticos), boa parcela da ex-cultura de elite ou vanguarda, sobretudo aquela feita entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial (com um período de sobrevivência incerta até o final dos anos 60), era uma cultura de oposição, oposição a concepções artísticas em vigor, a instituições públicas, a partidos políticos e ideologias, a regras de comportamento sexual ou ético, ao predomínio do coletivo sobre o individual (ou vice-versa), como o foram a seu tempo o cubismo e o surrealismo ou, numa outra dominante, o psicodelismo hippie da segunda metade dos anos 60. A corporate culture não quer opor-se a nada, não lança manifestos, não entra em combates físicos ou conceituais: quer apenas ignorar, desconhecer, cavar um nicho para si e mantê-lo intocado, distante física ou imaginariamente da cultura restante. De seu lado, aquela ex-cultura de elite era decididamente contra. Sua arma preferida era o desprezo, aristocrata que era - embora um de seus artistas fosse filho de um obscuro professor primário, outro descendesse de uma família de negociantes de vinho pequeno-burguesa e assim por diante. Era uma cultura contra. Contra a sociedade, contra a modernidade - contra o homem, no limite. Os museus estão abarrotados dessas obras contra e, paradoxalmente, estão sempre lotados pelas pessoas contra as quais elas um dia foram feitas. E pungente, e um tanto cômico as vezes, o observar os esforços (nem sempre meramente altruísticos) da arte-educação e de alguma ação cultural no sentido de aproximar de certas obras de arte pessoas, segmentos e classes

inteiras contra as quais aquelas obras foram inicialmente feitas. De um mo outro, é sob todos os ângulos mais significativo designar essa cultura com o nome pelo qual na verdade ela sempre respondeu e reivindicou: cultura de oposição.

Próxima dessa cultura de oposição, mas com um âmbito muito maior sob um aspecto e mais restrito sob outro, é o que se pode denominar de cultura do desmanche, a ser entendida sob o mesmo sentido dado ao termo na gíria policial: desmontagem ou canibalização de um carro roubado para venda isolada das peças, a seguir compradas por pessoas que não podem ignorar sua procedência dado o preço reduzido que por elas pagam. O Brasil continua neste momento sob a ascendência dessa cultura do desmanche, que enfeixa numa mesma linha de força todo o espectro cultural definido pela antropologia, das artes à cultura jornalística e à cultura política, da cultura de rua à cultura dos relacionamentos interpessoais, da cultura da mídia à cultura universitária. Este país, durante décadas, foi treinado para a recusa de tudo e de todos, acostumados a uma cultura do desespero e do fracasso. Os sinais dessa cultura estão por toda parte, do histórico lema de Chacrinha ("Não vim para explicar, vim para confundi?') a índices gritantes como os expostos em "bordões" do tipo "um corpo caído no chão" (para designar um jogador que sofreu uma falta), "de frente para o crime" (indicando uma situação em que um jogador se prepara para cobrar uma falta ou pênalti), "é um animal esse Joãozinho" (qualificando um jogador virtuoso, etc). Mais do que representar uma espécie de logotipo do locutor, essas expressões condensam um certo espírito do tempo e refletem (ao mesmo tempo que reforçam) os traços de uma cultura criminalóide. Cultura criminalóide - expressão derivada de Pasolini é, de resto, outra versão cultural própria deste momento para a qual toda atenção que se puder dedicar nunca será excessiva. No período ideologicamente mais denso dos anos 60 e 70, Pasolini não hesitou em escrever que éramos todos, nesta sociedade ocidental e capitalista, criminalóides. De lá para cá, a situação apenas piorou. A cultura criminalóide está por toda parte, patentemente desdobrada aos olhos fascinados e às vezes (cada vez menos) atônitos dos espectadores ou veladamente (nem tanto) exposta e cultuada sob a forma (cínica) de denúncia. Ocupa as telas dos cinemas e das TVs, está nas minisséries e nos comerciais, nas arquibancadas dos estádios de futebol e entre os filhos das famílias das classes opulentas e médias. Sob a forma da violência explícita (cita transformou-se, já se disse, em estilo contemporâneo. A ditadura iniciada no Brasil em 1964 e a corrupção que com ela se firmou e alastrou são duas faces dessa mesma moeda, que tem livre curso nacional e internacional, no interior de uma mesma cultura (a corporate e a da performance, por exemplo) e transculturalmente. Identificar seus sinais exteriores é ocioso, tão numerosos e onipresentes eles são. É uma unanimidade.

A cultura da unanimidade - cultura do óbvio ou de um consenso cada vez mais estreito, para usar uma expressão de George Steiner - é, por sinal, outra

versão cultural da pós-modernidade a merecer reflexão. Os cânones do gosto foram e estão sendo definidos (por vezes, forjados) por uns poucos e difundidos em ampla escala como padrões universais indiscutíveis. As políticas culturais, que sob este prisma podem ser chamadas de políticas do gosto, afunilam-se cada vez mais. Com elas, o pensamento e as idéias. Steiner chega a falar numa oligarquia do gosto, designação talvez não tão apropriada dada a extensão do fenômeno. Exemplo: em 1977, os EUA mandaram ao espaço duas naves, Voyager 1 e Voyager II, com a missão de explorar os limites deste sistema solar, o que começaram a fazer dez anos depois de alcançarem o "ponto" programado. Com elas foram para o espaço uma coleção de objetos representativos da cultura humana com a intenção (dramática) de avisar eventuais extraterrestres sobre a existência de vida humana num certo planeta chamado Terra. Entre esses objetos seguiu a gravação de um prelúdio de Bach, considerado assim como a representação por excelência do gênio de uma espécie. Poderia ter sido uma peça de Beethoven, o que não alteraria esta idéia da unanimidade. Não foi, o que teria feito a diferença, uma obra de Stravinsky ou de Schönberg. Isso aponta para o fato de que um número limitado de compositores, poetas, escritores, pintores, cineastas condensa em si, cada vez mais, a expressão da humanidade inteira. Os centenários deste ou daquele se sucedem a golpes de campanhas globais que reforçam drasticamente os afunilamentos. A multiplicação dos meios de produção cultural e a proliferação dos "artistas" (que assim são chamados ou assim se auto-intitulam: nos EUA calcula-se que chegam a 10 milhões de pessoas) trouxeram consigo o efeito paradoxal de provocar a emergência de um consenso quanto ao valor de alguns poucos nomes em vez de favorecer o surgimento de novos valores e variantes. A insegurança e o desnorteamento são o substrato de uma realidade que essa cultura da unanimidade oculta. Estamos numa época em que valores subjetivamente construídos transformam-se em princípios transubjetivos graças a um lento processo de destilação maturada ou, posto de outra forma, em uma época assinalada pelo alçamento induzido - ou passivamente consentido - de alguns valores a uma posição de dominação sobre os demais? Será impossível negar, em todo caso, que uma parte considerável da atual produção cultural e artística já nasce sob o selo da unanimidade - quase sempre aposto pelo jornalismo cultural -, num absurdo cujas raízes devem ser buscadas quer na cumplicidade mercadológica e comercial entre mídia e produtores, quer na fascinação "ingênua" que manifestamos quase todos diante das campanhas magnificentes e massacrantes que hoje cuidam dos lançamentos culturais, tanto por ocasião de um leilão de obras de Van Gogh quanto da apresentação de um novo e ready-made pop star. As políticas de ação cultural deveriam refletir duas vezes sobre o que conseguiram fazer ou não nos últimos quarenta anos no domínio da divulgação da cultura.

Diante deste quadro, designações tradicionais como cultura popular, de massa, pós-industrial, unidimensional, moderna e pós-moderna, globalizante e, mesmo,

de direita e de esquerda perdem boa parte da operacional idade que um dia tiveram. A "cultura de massa" ou "da mídia" não pode mais ser entendida nos termos marxistas relacionados exclusivamente com o conceito de classe social e tampouco pode ser explicada conforme um modelo freudiano ou lacaniano exclusivo. A cultura de massa, tanto quanto a popular e a erudita, é hoje (e já há algum tempo) atravessada por linhas de força diferentes - a da cultura da autenticidade, da reclamação, da performance, do consenso, da oposição - que a ligam com a cultura a seu lado sob algum aspecto ou dimensão, num movimento de criação, não de novas estratificações, mas de novas cintilações cujo sentido, embora deslizante, não é inteiramente inapreensível.

Muitas das designações destes novos modos culturais foram criadas pelo jornalismo cultural. O espírito do tempo, isto já foi mais de uma vez apontado, é o do jornalismo. Mais: talvez o espírito do tempo seja o jornalismo. De instrumento técnico e empresa comercial que um dia possa ter sido, o jornalismo transformou-se em projeto de conhecimento e modelo de representação do mundo o da vida, modelo que formata - quer dizer: que prepara para o recebimento de informações, que estabelece os limites para o recebimento dessas informações, que apaga totalmente informações anteriormente recebidas para que novas informações possam ser aí agravadas - a recepção, sensações, emoções e idéias. O jornalismo, com seus princípios estilísticos, seus manuais de redação apresentados e tomados como erzats perfeitos dos antigos sistemas lógicos e filosóficos e dos esquemas legais e éticos, deixou de ser o quarto poder republicano para assumir a função de co-detentor, ou avalista, do poder. Se nos anos 60, pano de fundo para estas considerações sobre os novos modos culturais, foi possível falar num "complexo industrial-militar' hoje é obrigatório falar num "complexo jornalístico-financeiro". Sob esse aspecto, se não sua natureza pelo menos sua atual tendência totalitária é inconfundível - mesmo que esse totalitarismo se revista de alegadas intenções humanitárias. Contra o jornalismo não há recurso: nenhuma apelação judicial ou informal, necessariamente post-facto, tem o poder de anular ou reverter a sentença jornalística. É imensa a força desse traço na formação das tendências e consciências e na (quase) simultânea liquefação e anulação delas todas por outras tendências e consciências mais novas ou, em todo caso, mais recentes. As imbricações profundas (às vezes veladas, para não dizer subterrâneas) entre jornalismo e ciência, jornalismo e arte, jornalismo e universidade (aquelas entre jornalismo e política e entre jornalismo e economia são mais evidentes, parece) estão ainda, largamente, por pesquisar. O que se pode dizer desde logo, e isto deve dar a exata dimensão do fenômeno, é que a expressão "jornalismo cultural" revela-se, sob um aspeto, consideravelmente tautológica - porque jornalismo é, em ampla medida, apenas um outro nome atual para cultura, o modo atual da cultura...

Referências:

Arendt, Hannah. La crise de la culture. Paris, Gallimard, s.d.

Hughes, Robert. Cultura da reclamação. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

Lasch, Christopher. O mínimo eu. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Snow, C. P. The two cultures. London, Cambridge University Press, 1993 (Canto Edition).

Steiner, George. Real Presences. London, Faber & Faber, 1991.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Curadoria

Sumário: A transformação de um conceito; tendências atuais; curadoria e função da crítica; a curadoria pós-moderna.

Termo relacionado: Interpretação.

Originalmente, designava o processo de organização e montagem da exposição pública de um conjunto de obras de um artista ou conjunto de artistas. Cabia ao curador tratar de todos os detalhes necessários a operação: seleção de obras, preparação do catálogo, projeto físico da exposição, supervisão da montagem e desmontagem, documentação- enfim, cuidar da administração da mostra em seus diferentes aspectos.

Uma alteração sensível na função do curador ocorreu a partir do momento em que lhe foi concedida ou reconhecida a tarefa de determinar o tema inspirador de uma exposição - um grande salão ou exposição de caráter nacional ou internacional, como as bienais - e de selecionar artistas e obras segundo essa escolha. Assim, o filósofo francês Jean-François Lyotard foi o responsável pela organização no Beaubourg, em Paris, no final da década de 80, de uma exposição intitulada Les immateriaux (Os imateriais), cuja proposta era exemplificar e discutir aspectos da pós-modernidade segundo a concepção do pensador, autor de obras sobre o tema. Em casos como este, as obras e os artistas transformam-se em instrumentos para demonstração da tese defendida. Se antes artistas e obras eram o ponto de chegada da exposição, sob este novo entendimento de curadoria artistas e obras são pontos de partida. Esta transformação acompanha a tendência recente, pós-moderna, de valorizar o crítico e o historiador da arte e de colocá-los em pé de igualdade com o artista - e não raramente, em posição superior. Críticos, historiadores, filósofos, etc. não são mais apenas responsáveis eventuais pelo aparecimento (ou descoberta) de artistas isolados: criam movimentos inteiros e dão rumos à produção artística. Este cenário parece confirmar as teses de Hegel sobre o fim da arte e sua substituição pela estética ou teoria sobre a arte, que se torna assim autônoma em relação a seu anterior objeto, por ela ultrapassado em extensão e profundidade.

Esta tendência acompanha também um movimento de ficcionalização da História, inclusive da história da arte. Não mais prevalece a idéia de causalidade necessária (geralmente de natureza cronológica) entre dois fenômenos,

substituída pela proposta segundo a qual o panorama dos fatos humanos pode ser recortado e interpretado a partir de múltiplos pontos de entrada, independentes uns em relação aos outros.

No limite, é como se neste sentido atual o termo curador se aproximasse da definição jurídica que tradicionalmente lhe é reservada: aquele que, por incumbência legal ou jurídica (no caso, cultural) tem a função de zelar pelos bens e interesses dos que por si não o possam fazer, como os órfãos, loucos, tóxicodependentes, estróinas, etc. Os artistas surgem, assim, como aqueles que não, sabem ou não explicitam as tendências em que se encaixam, suas hipóteses de trabalho, suas propostas: não têm controle sobre sua obra, são relativamente incapazes de geri-la...

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Dedutivismo cultural

Sumário: Autonomia e dependência das culturas populares; métodos de investigação; tendências ecléticas.

Termos relacionados: Cultura hegemônica, cultura popular, resistência cultural.

Nos estudos sobre as culturas populares, são dedutivistas os que as descrevem e entendem mediante um movimento analítico que vai do geral para o particular. Para esta corrente, determinantes no nível geral, alternada ou cumulativamente, são o sistema de produção considerado em sua totalidade, as classes dominantes, a indústria cultural. O dedutivismo atribui ao aparelho de Estado ou aos segmentos e classes que o controlam - entre os quais, a indústria cultural tal como se manifesta em particular no audiovisual - um poder determinante de manipulação sobre a produção e a recepção cultural das classes subalternas. Estas não teriam uma autonomia no sentido pleno da palavra, nem uma diferença específica e tampouco se apropriariam do que lhes é transmitido ou imposto de um modo particular que lhes permitisse reelaborar esse material ou resistir-lhe de algum modo. Para os dedutivistas, a representação predominante das culturas subalternas e das classes populares é aquela, e apenas aquela, fornecida ou permitida pela cultura hegemônica.

Num pólo oposto, o indutivismo assume por hipótese de partida a idéia de que existem nas culturas populares traços específicos e intrínsecos que se originam e manifestam de modo independente em relação às linhas de força da cultura hegemônica. Estas culturas ditas subalternas manifestariam assim uma criatividade própria e um poder de resistência cultural capaz de manter intatas suas propriedades intrínsecas. Para o indutivismo, a única representação possível das culturas populares é aquela que elas mesmas fornecem. Há dois aspectos centrais no indutivismo a considerar. Primeiro, a idéia de que os produtos culturais das classes populares são espontâneos e trazem em si as marcas autônomas desse universo, o que é discutível, e, segundo, que as representações

que esses produtos (ou seus autores) dão do modo de produção e de existência dessa cultura são autênticas e devem ser tomadas tais quais. Se os dedutivistas são criticados por atribuírem um poder incontrastável ao Estado ou às classes dominantes e a seus instrumentos, como a indústria cultural - o que já foi chamado de "doença infantil do esquerdismo" -, dos indutivistas se costuma cobrar uma maior atenção ao fenômeno da alienação, que faz com que entre as condições reais de existência e a representação dessas condições exista um fosso que nem sempre aquele mesmo nele mergulhado pode transpor.

As divergências entre indutivistas e dedutivistas têm conseqüências nos métodos de investigação. Os dedutivistas costumam recorrer aos questionários de aplicação direta e aos dados estatísticos para o entendimento do comportamento das classes e segmentos, enquanto os indutivistas recorrem à etnografia (com que se atrelam aos aspectos mais tradicionais das culturas populares, desprezando a dinâmica de interação com outros modos culturais também nelas existente), ao estudo das idéias e das mentalidades e, eventualmente, às entrevistas abertas. Se os dedutivistas são criticados por desconhecerem, ao privilegiarem as abordagens quantitativas, a autonomia que as culturas subalternas podem ter e verem-nas apenas como componentes de um sistema maior, os indutivistas o são por menosprezarem as relações de dominação entre as culturas. Há uma tendência contemporânea, nestes estudos, para adotar-se uma posição eclética entre as duas tradições investigativas: conforme o caso e de acordo com o que se procura, se extrairia de cada um dos métodos o que de melhor podem oferecer para a montagem de um quadro mais apropriado.

Referências:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.

Grignon, Ci. e Passeron, J.C. Sociologie de la culture et sociologie des cultures populaires. Paris, Gides Ed., 1982.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Democratização cultural

Sumário: Democratização da cultura e democracia cultural; cooptação cultural; serviços culturais e capital cultural.

Termos relacionados: Analfabeto secundário, capital cultural, mercado cultural, serviço cultural.

Embora esta seja uma expressão cujo conteúdo, no uso comum, varie acentuadamente, em seu sentido mais recorrente democratização da cultura é, na essência, um processo de popularização das chamadas artes eruditas (artes plásticas, ópera, música erudita, etc.). Na base desses programas de popularização está a idéia de que diferentes segmentos de uma população

gostariam de ter acesso a esses modos culturais - ou poderiam ser persuadidos a expor-se a eles - se se recorrer aos instrumentos adequados de educação, sensibilização e facilitação dessas práticas (programas educacionais lastreados em práticas culturais; programas de visitas guiadas a instituições culturais voltadas para crianças, jovens e adultos; maior divulgação dos eventos culturais; subsídio aos preços dos ingressos e recursos análogos). Programas como este poderiam ser movidos por interesses meramente mercadológicos - necessidade que tem o mercado de bens culturais de ampliar o loque de consumidores - ou por propósitos mais elevados baseados na idéia de que todos têm a ganhar com os valores culturais manifestos nesses modos. Num caso como no outro, prevalece o objetivo de ampliar o número de espectadores, freqüentadores, leitores, ouvintes, isto é, de alargar o campo dos receptores de cultura.

A essa concepção opõe-se a da democracia cultural, fundada no argumento de que programas de popularização como os defendidos pela tese da democratização cultural não vão nem longe, nem fundo o suficiente e se baseiam em concepções discutíveis do que é bom ou mau em cultura, do que é ou não um valor cultural, do que deve e pode ou não deve e não pode ser consumido. Para os defensores da democracia cultural, a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma. Políticas de democracia cultural se apoiariam não na noção de serviços culturais a serem prestados à população mas no projeto de ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão. A dependência em relação a esses serviços, gratuitos ou não, colocaria os indivíduos numa situação de aceitação tácita dos valores e objetivos dos que os organizam e mantêm; haveria, neste caso, o que se chama de cooptação cultural, com resultados - em termos de enraizamento e multiplicação das práticas culturais - freqüentemente frágeis e ilusórios, o que se demonstraria com o fato de que, eliminados por algum motivo esses serviços, os públicos por eles formados costumam se dissolver sem maiores reivindicações ou reciclagem em seus hábitos. Contrariamente a um programa de serviços culturais, uma política de sustentação e ampliação do capital cultural que passe pela discussão das formas de controle da dinâmica cultural pode criar as condições para práticas culturais duradouras, quer de consumo quer de produção.

Referências:

Hauser, A. História social da arte e da literatura. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Owen, Kelly. Community arts. London, Comoedia, 1990.

Teixeira Coelho, O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Democratização da arte

Sumário: Arte popular, arte jovem e público de arte; modo cultural especialista; versão cultural amigável.

Termos relacionados: Democratização cultural, competência artística, comunidade interpretativa, distância cultural, público.

Designa o objetivo de políticas culturais que buscam criar as condições para que um número sempre maior de pessoas tenham acesso (fruição e compreensão) a um número cada vez maior de obras de arte (v. democratização cultural).

Historicamente, na modernidade o cinema foi a primeira tentativa de produzir arte não apenas para um grande número, como para um grande número de pessoas de pequena ou nenhuma competência artística. Mesmo assim, apenas o cinema em seus primeiros momentos - o que, grosso modo, vai de sua invenção até meados dos anos 50 no século XX - pode ser considerado efetivamente democrático ou popular: é consenso que não só o cinema como toda arte só pode ser popular enquanto jovem: à medida que uma arte "envelhece" ou se "desenvolve", torna-se necessário conhecer suas etapas anteriores, com seus variados códigos, para poder dela fruir plenamente. Em outras palavras, quanto mais se acumula a produção artística num determinado campo, maior competência artística exige das pessoas e grupos para ser apreendida em sua amplitude. Por outro lado, as idéias nunca têm tanto sucesso como quando envelhecem, de que é prova o sucesso verdadeiramente massivo de que hoje goza o Impressionismo, com exposições em Tóquio e Nova York recebendo visitantes na casados milhões. Estas duas proposições aparentemente contraditórias apontam, de fato, para a tensão existente entre um modo artístico como um todo (a pintura, ou a pintura moderna; o cinema, ou o cinema americano) e suas versões (a pintura impressionista; o filme de ação): enquanto o modo tende a tornar-se gradativamante complexo, uma ou algumas de suas versões surgem como portadoras de uma proposta que, à força de reiterações, mostram-se familiares e, na linguagem informacional de hoje, amigáveis (assim como se diz que um programa de computador é amigável, friendly abre-se facilmente à penetração do usuário, mostra claramente seu interior). A democratização da arte espraia-se, por certo, antes pelos caminhos da versão amigável do que pelo do modo especialista - mostrando como inevitável a defasagem entre públicos de competências distintas e entre produtores e públicos, distância cultural que nenhuma política cultural parece conseguir superar...

Referência:

Hauser, A. História social da literatura e da arte. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Descentralização cultural

Termos relacionados: Alogestão, arte pública, desenvolvimento cultural, pluralismo cultural.

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

Alguns autores consideram que um corolário deste princípio é o direito dos artistas de criar em suas próprias cidades; este, no entanto, é assunto controvertido: prevalece a opinião de que cabe à comunidade escolher tudo em matéria de cultura, inclusive os artistas que pretende valorizar.

Referência:

Wangermée et al. La politique culturelle de la France. Paris, La documentation française, 1988.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Desenvolvimento cultural

Sumário: As questões quantitativa e qualitativa; cultura, financiamento e equipamentos culturais.

Termo relacionado: Democratização cultural.

Em sentido estrito, é o resultado de programas ordenados que buscam a implementação de inovações na produção e, sobretudo, na recepção cultural destinadas a ou exercidas por públicos específicos (jovens, bairros ou regiões desfavorecidas, etc.) por meio de um processo de amplificação e coordenação das iniciativas culturais dos diferentes parceiros.

O conceito de desenvolvimento cultural é, porém, altamente polêmico. Se esse desenvolvimento visa ampliar quantitativamente a área de influência da cultura erudita, as demais culturas correm o risco de verem-se cerceadas. Se, por outro lado, por desenvolvimento designa-se um desdobramento da produção cultural graças a financiamentos, equipamentos e edificações, o perigo está no privilegiamento do que se considera a casca da questão cultural em detrimento de seu fulcro, a prática cultural propriamente dita, sempre de difícil manipulação (tanto quanto é difícil a formação de recursos humanos em condições de alimentá-la). A idéia de desenvolvimento implica ainda, de algum modo, que possa existir algo como um "crescimento cultural", assim como se fala num crescimento econômico, e também esta noção é bastante contestada; as transformações

culturais não se inscrevem propriamente numa escala de evolução ou de progressão - no limite, de progresso. Inovações técnicas não podem ser equiparadas a evoluções qualitativas, e um modo cultural contemporâneo não é, só por isso, melhor ou mais evoluído que um modo de cinqüenta anos atrás. O que resta de sentido na expressão "desenvolvimento cultural" é o fato de relacionar-se com um aumento quantitativo da produção e do consumo cultural que pode ser medido em números sem que seja possível avaliar com tranqüilidade em que isso contribui para a dinâmica cultural total. Em todo caso, sempre será possível apostar na lógica engeliana segundo a qual uma alteração na quantidade envolve sempre uma alteração na qualidade...

Referências:
Lephay-Merlin, Catherine. Les dépenses culturelles des communes (1978-1987). Paris, La documentation française, 1991.

Morin, Edgar. L'esprit du temps. Paris, Biblio/Essais, s.d.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Desritualização cultural

Sumário: Original; cópia; dessacralização da produção e da recepção.

Termo relacionado: Sacralização cultural.

Fenômeno que se iniciou com a possibilidade de multiplicação de cópias perfeitas de um mesmo original, a ponto de tornar-se impossível e irrelevante distinguir entre o que poderia ser a matriz primeira e o objeto duplicado. Este é um processo que se exacerba na modernidade, mas com antecedentes históricos, como no caso da gravura. Embora sempre tenha havido uma tendência para privilegiar-se, em gravura, a prova de artista (P.A.), entendida como a primeira com que o artista se satisfaz, cada uma das peças de uma mesma série de gravuras tem o mesmo valor artístico e comercial - pelo menos, quando essa série tem uma limitação quantitativa clara (e quanto mais limitada a série, maior o valor de cada peça) - e não se justifica distinguir entre um original e sua cópia.

Na modernidade, várias obras de arte ou de cultura surgiram já marcadas pela possibilidade de reprodução, como o cartaz, o filme, a gravação sonora, o vídeo (para não mencionar o caso mais antigo do livro). Mesmo no domínio da pintura foi possível a invenção de métodos capazes, como a camagrafia, de reproduzir uma tela original com todas as características formais iniciais, como textura, relevo, tamanho, etc. Esta reprodutibilidade implica uma perda da áurea da obra de arte e a desritualização tanto dos procedimentos de produção quanto de recepção ou consumo. A audição de um concerto sinfônico ou de uma ópera pode ser feita na intimidade e informalidade da casa de cada um, embora não seja possível falar na identidade absoluta entre ambos os modos de consumo. Do lado da produção, as

técnicas atuais de gravação permitem a eliminação de imperfeições, o acréscimo de efeitos especiais de realce, a substituição de partes indesejáveis (que podem ser de um trecho, de um único compasso ou de uma única nota) e com isso se elimina o caráter de aventura única e irreprodutível das performances ao vivo.

O resultado final é que o público, hoje, tende a não manter com a produção e a recepção de obras de cultura a mesma relação ritual observável tradicionalmente - uma relação de respeito e, mesmo, devoção a obras singulares. As obras de cultura circulam agora pelos mais diversos tempos e espaços e nesse percurso variado tecem um novo cenário cultural e um novo relacionamento indivíduo-obra que se pode descrever como de dessacralização da cultura, fenômeno acentuado pelos traços de uma cultura pop veiculada pelo audiovisual e que tem na obsolescência (quase) programada, e na permutabilidade indiferente de uma obra por outra, seu aspecto mais visível e sua força de contágio, com reflexos no campo da cultura erudita. (Esta dessacralização deve ser entendida em termos relativos: modos culturais como o cinema ainda dão sinais de alimentarem um forte ritual e se alimentarem dele, como o demonstrou o cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf em Salam Cinema: tendo colocado um anúncio em jornal para que interessados em participar de uma filmagem o procurassem, o cineasta viu seu estúdio invadido por milhares de pessoas que viam no cinema uma possibilidade, consideravelmente ilusória, de escapar à realidade imediata sufocante ...)

Referências:

Benjamin, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica in L.C. Lima (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Teixeira Coelho e Goldberger, Ana M. Arte contemporânea: condições de ação social. 2 ed. São Paulo, Nova Crítica, 1969.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Dessimbolização

Sumário: Experiência simbolizada; coerência entre pensamento, sentimento e ação; ruptura simbólica; estereótipos em cultura.

Termos relacionados: Ideologia cultural, ressimbolização, enculturação.

Processo cultural pelo qual as emoções e os sentimentos são separados do pensamento (da abstração, do juízo) e uns e outros, da ação. Quando a dinâmica cultural - que envolve a produção tanto quanto o consumo ou uso cultural, bem como os modos de comunicação, de ação e de política cultural - apresenta-se livre das coerções produzidas pelos efeitos de dominação nas relações sociais, manifesta-se uma coerência entre pensamento, sentimento e ação (nos termos de Ch. S. Peirce, entre primeiridade, secundidade e terceiridade ou, ainda, entre os domínios da estética (emoções, sentimentos), da ética (ação) e da lógica

(convenção, abstração). Em outras palavras, aquilo que é feito é sentido e entendido. Essa experiência de uma totalidade integrada e coerente recebe o nome de experiência simbolizada.

Quando, inversamente, a dinâmica cultural apresenta-se fortemente marcada por um processo ideológico (v. ideologia cultural), aquilo que é entendido não é sentido e feito, ou o que é feito não é sentido embora seja entendido, o que é sentido não é entendido nem feito, etc. Neste caso, a experiência de simbolização ocorre não mediante o recurso a (e gerando) signos plenos, que associam uma idéia, conceito ou intenção a um determinado sentimento, mas por intermédio de estereótipos que, em teoria da cultura, devem ser entendidos como intenções inconscientes (intenções insconcientes para a ação, para o sentimento ou para o juizo).

A experiência simbolizada, ou de simbolização, possibilita o desenvolvimento pleno das personalidades individuais aquelas capazes de distinguir entre o eu e o outro e de operar tolerantemente com imagens não idealizadas do eu e do outro - no interior de um grupo social que, por conseguinte, mostra-se apto a criar as condições de realização de todos e cada um.

Referências:

Lorenzer, A. Symbols and stereotypes in Connerton, P. (org.). Critical Sociology. New York, Penguin, 1976.

Sloan, T Damaged life: the crisis of the modem psyche. New York, Routledge, 1996.

Teixeira Coelho. Semiótica, informação, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Desterritorialização cultural

Termos relacionados: Culturas híbridas, território.

No estágio atual da indústria cultural, no interior do processo de globalização cada vez mais intensa de todo tipo de troca, modos culturais se separam de seus territórios de origem, eventualmente despem todo traço distintivo ligado a um território particular, e investem outros territórios do qual se propõem como representações adequadas (ou que assim são consideradas). Nessa operação, se diz desterritorializado tanto o modo cultural que investe um território de aportação quanto o modo cultural original assim deslocado.

Referência:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Direito ao belo

Termos relacionados: Patrimônio, preservação, monumento histórico.

A idéia de que o belo é patrimônio da sociedade, e da humanidade, aparece claramente num decreto da Assembléia Nacional francesa datado de 16 de setembro de 1792, pouco depois da Revolução de 1789 e de uma decisão anterior estabelecendo que "os princípios sagrados da liberdade e da igualdade não mais permitem expor aos olhos do povo francês os monumentos erguidos ao orgulho, ao preconceito e à tirania".

O decreto de 1792 dizia:

"A Assembléia Nacional, considerando que, ao mesmo tempo que se destroem os monumentos que lembram o despotismo, é importante preservar e conservar dignamente as obras de arte, dignas de alimentar o lazer e de embelezar o território de um povo livre, decreta urgência no tratado desta questão. E tendo decretado esta urgência, a Assembléia Nacional decreta que:

Art. 1: Por intermédio da Comissão dos monumentos, se procederá à triagem das estátuas, vasos e outros monumentos, existentes nas casas a seguir ditas reais e nos edifícios nacionais, que mereçam ser conservados para a instrução e a glória das artes.

Art. 2: Feita essa triagem, os administradores mandarão retirar as peças de chumbo, cobre e bronze consideradas inúteis, transportá-las para os ateliês nacionais e encaminharão ao ministro do interior os processos e inventários de suas operações.

Art. 3: Enquanto aguardam que os monumentos que vale a pena conservar sejam transportados para os depósitos para esse fim preparados, os administradores ficam encarregados de zelar especialmente para que nenhum dano sofram por parte de cidadãos de pouca instrução ou de pessoas mal-intencionadas.

Referência:

Perrot, Ph. Le luxe, une richesse entre faste et confort, XVIII-XIX siècle. Paris, Seuil, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Dirigismo cultural

Sumário: Dirigismo e espontaneísmo; necessidades e desejos culturais; a política cultural como combate cultural; oferta e demanda no campo da cultura; opções privilegiadas de uma política cultural; responsabilidades do agente cultural.

Termos relacionados: Capital cultural, democratização da cultura, distinção.

Forma de intervenção na dinâmica da cultura que se realiza de cima para baixo, das instituições e dos agentes culturais para a coletividade ou público a que se voltam, sem que sejam estes consultados sobre suas necessidades ou

desejos. Políticas culturais dirigistas partem de diagnósticos elaborados pelos agentes culturais com base num quadro de referências previamente determinadas. Assim, quando começaram a ser implantadas na França ao final dos anos 50, as casas de cultura colocaram-se um tríplice objetivo: democratizar o acesso à criação; armar as pessoas contra a exploração mercantil da criação; combater o nivelamento cultural e a dominação engendrada pela civilização do consumo.

Nos domínios da política cultural, é intensa e constante a discussão sobre a necessidade do dirigismo e a oportunidade do espontaneísmo, ou sobre os graus inevitáveis de dirigismo em todo tipo de política cultural, incluindo aquelas inspiradas pelas teorias do espontaneísmo (que se definem pela idéia de que toda necessidade ou desejo cultural brota espontaneamente dos indivíduos organizados ou não, não tendo os agentes culturais outro papel que o de criar as condições materiais para o atendimento dessas necessidades e desejos). O índice recorrente dessa polêmica é a pergunta: "Devem os agentes culturais dar ao povo o que ele quer ou o que ele precisa?" Esta questão pressupõe uma outra, relativa à resistência eventualmente constatada, entre os beneficiários de uma política cultural, contra os programas que lhe são destinados e motivada pela vontade de ter acesso (ou acesso maior) aos modos culturais mais comuns, mais em moda, no momento. Essa resistência é uma realidade freqüente, manifesta de modo particular nas comunidades mais à margem da dinâmica cultural em sua totalidade. A reivindicação que fazem do "mais do mesmo" (mais teatro influenciado pelas novelas de televisão, mais ocasiões para ver de perto o ator televisivo, mais pagode ou samba-enredo ou música sertaneja, etc.) o agente cultural costuma responder com sua proposta de "um pouco do diferente".

As políticas culturais dirigistas de fato representam-se como num estado de luta contra uma determinada situação cultural; sinal disto são os três verbos ou palavras de ordem que exprimem os objetivos das casas de cultura francesas: armar, combater e democratizar. No campo da cultura há sempre, parece, uma guerra a ser travada. Uma guerra contra uma cultura mercantilizada e reificante, contra uma cultura estratificada ou imobilizada incompatível com alegados interesses maiores da comunidade, contra a parcela dos detentores de uma arte e uma cultura e que supostamente não querem partilhá-las com os culturalmente despossuídos (distinção) e também, de fato, contra aqueles mesmos que seriam beneficiados por determinada política cultural mas que a ela se mostram resistentes ou, mesmo, refratários e que devem portanto ser sensibilizados para a direção visada. Há nessa posição, sem dúvida, uma série de idéias predeterminadas sobre o capital cultural a privilegiar pela política cultural.

De todo modo, tende a ficar claro atualmente entre os agentes culturais que: 1) no campo da cultura, a oferta é que determina a procura, mais do que o inverso - e portanto um certo grau de dirigismo é inevitável; 2) programas culturais sustentados por políticas públicas devem destinar-se àqueles modos o práticas culturais não cobertos habitualmente pelas diversas ramificações da indústria ou do mercado cultural - e novamente o dirigismo surge como etapa incontornável;

3) o agente cultural, que passa por uma formação específica, tem suas responsabilidades públicas próprias e não pode furtar-se a elas limitando-se a ser um elo passivo na corrente de transmissão dos desejos do público ou da comunidade a que deve atender. Assim, algum grau de intervenção, de dirigismo, parece inerente a toda política cultural.

Referências:
Janson, Francis. L'action culturelle dans la cité. Paris, Seuil, 1973.

Lichtheim, G. As idéias de Lukacs. São Paulo, Cultrix, 1973.

Milanesi, Luís. A casa da invenção. São Paulo, Siciliano, 1991.

Plekhanov, George. A arte e a vida social. São Paulo, Brasiliense, 1969.

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Trotsky, L. Littérature et révolution. Paris, 10/18, 1974. - Les questions du mode de vie. Paris, 10/18, 1976.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Disposição estética

Termos relacionados: Ação cultural, competência artística.

Em alguns contextos, equivale a competência artística, significando o domínio de códigos que permitem a um indivíduo ou grupo reconhecer uma obra de arte e diferenciá-la de outra. Em sentido restrito, a disposição estética deve ser entendida não apenas como a posse desses códigos de reconhecimento mas, ainda, como a evidenciação de uma disponibilidade ou abertura para a experimentação de uma determinada prática artística. A competência artística não implica a disposição estética e o inverso é igualmente verdadeiro. É entendimento comum que a ação cultural ocupa-se primordialmente de criar as condições para o surgimento da disposição estética; a competência artística caberia, antes, à educação formal ou informal.

Referência:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Distância cultural

Termos relacionados: Circuito cultural, território.

Expressão de sentido variado que indica:

1. o grau de afastamento ou proximidade entre os produtores e consumidores de culturas diversificadas no interior de um mesmo território (por exemplo, entre os produtores/consumidores de cultura erudita e os produtores/consumidores de cultura popular, ou entre os produtores/consumidores da cultura empresarial e

os produtores/consumidores da cultura científica; as diferenças de pronúncia, na Inglaterra, entre os diversos segmentos sociais servem para marcar as distâncias culturais e, indiretamente, as distâncias sociais); quanto menor for o trânsito dos mesmos produtos culturais pelos diferentes circuitos culturais (música erudita no circuito da cultura popular, música popular no circuito da cultura erudita), maior será a distância cultural entre as diferentes esferas sociais. Por outro lado, a exposição da maioria ou de todos os membros de um grupo ou de uma inteira sociedade ao mesmo veículo ou circuito cultural não assegura por si só a diminuição da distância cultural e, por conseguinte, da distância social: estudos recentes sugerem que o grau cada vez maior de adesão à prática de ver televisão pode estar levando a uma diminuição acelerada do grau de participação direta das pessoas em associações como sindicatos, partidos políticos, grupos amadores de cultura. Esses estudos não levam em consideração a dimensão da eventual diminuição imaginária das distâncias culturais mediante essa exposição a televisão; em outras palavras, é ainda desconhecido o grau de estreitamento simbólico das relações culturais (e sociais) mediante esse tipo de consumo cultural;

2. o mesmo fenômeno descrito no tópico anterior quando se verifica entre culturas de territórios distintos (exemplo, entre o cinema americano e o cinema brasileiro);

3. idem entre uma obra de cultura e seus consumidores possíveis ou entre um modo de produção cultural e os que gostariam de a ele ter acesso (numa grande cidade, a dificuldade que encontram os moradores da periferia para freqüentar cinemas e teatros; a dificuldade ou impossibilidade de produzir um filme no interior do país);

4. idem entre a experiência artística e a experiência cotidiana (os artistas românticos pretendiam diminuir ou abolir a distância entre arte e vida).

Políticas culturais nacionais (no caso do item 2, mediante auxílio à produção nacional ou a restrição de circulação do produto estrangeiro, por exemplo) e programas de ação cultural (que pretendem criar as condições para que os indivíduos e coletividades se expressem criativamente em todas as circunstâncias possíveis da vida cotidiana) têm ostensivamente como meta a redução dessas distâncias culturais, habitualmente detectadas por pesquisas quantitativas e qualitativas.

Referências:

Grossberg, Lawrence et allii (ed.). Cultural studies. New York, Routledge, 1992.

Teixeira Coelho. Moderno pós moderno. São Paulo, Iluminuras, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Distinção simbólica

Sumário: Divulgação e distinção simbólica; os novos modos da distinção.

Termos relacionados: Reconversão, disposição estética, dirigismo cultural.

A dinâmica cultural na sociedade de classes tem sido marcada, no que diz respeito à circulação dos bens culturais, pela dinâmica entre a divulgação e a distinção. divulgação é uma exigência ao mesmo tempo da democratização cultural, por permitir o acesso de maior número de pessoas a um maior número de obras, e do mercado cultural, na exata medida em que amplia o círculo dos consumidores. A exigência, apresentada pelas classes desfavorecidas - quando há essa exigência - de um acesso mais amplo a um número sempre maior de ofertas culturais coincide assim com a necessidade que tem o mercado cultural de multiplicar a colocação de seus produtos. (Na realidade, no campo da cultura é a maior oferta que motiva uma maior demanda, e não o contrário.) No entanto, paralelamente a essa operação e num sentido que lhe é a rigor oposto, registra-se um movimento sempre renovado de enfrentamento dos efeitos massificadores da divulgação mediante a criação ou recriação de símbolos culturais que atuem como novos sinais diferenciadores entre os diversos segmentos sociais. Esses novos símbolos servirão, num segundo momento, para realimentar o mecanismo da divulgação, o que provoca a busca de outros modos de distinção e assim sucessivamente.

Este, pelo menos, era o quadro clássico da dinâmica cultural até o momento em que a diferenciação entre os produtos da cultura superior e da cultura popular mostrava-se bem acentuada. A medida que, sobretudo nos países de maior disposição estética e consumo cultural, aumentou a circulação dos produtos culturais entre os vários segmentos da sociedade - com a multiplicação das visitas aos museus, a edição de clássicos da literatura e da música a preços cada vez menores, o acesso ao cinema por meio do vídeo - o balanço entre divulgação e distinção pode ter-se alterado no rumo do estreitamento das opções de distinção. Não tanto, todavia, a ponto de apontar para sua eliminação. Novos modos de distinção surgem a cada instante, envolvendo não apenas a cultura erudita mas exemplos da própria cultura pop. Assim, se virou sinal de distinção viajar a Nova York para visitar uma grande exposição de pintura, não é menos distintivo fazer a mesma viagem para assistir a uma peça musical (Miss Saigon, O Fantasma da ópera) que, como a exposição, dificilmente visitará os países da periferia econômica. O que funciona como fator distintivo não é a qualidade intrínseca do fenômeno cultural mas aspectos como sua raridade, as circunstâncias de sua produção e exibição, etc.

Referência:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ecomuseu

Sumário: A nova museologia, ecomuseu, museu de vizinhança, museu territorial ou regional, museu integral, museu a céu aberto, museu-parque, museu comunitário.

Termos relacionados: Museu, público de museu, territorialidade, espaço cultural, patrimônio cultural, ação cultural.

A efervescência cultural após a Segunda Guerra Mundial culminou na atitude de contestação global de valores em maio de 68, na França. O museu foi uma dentre as muitas instituições questionadas, surgindo, em Paris, um grupo de profissionais que criticavam a passividade e as posições burguesas do museu tradicional, que envolviam seus aspectos espaciais de templo, palácio, mausoléu e a concepção da coleção como tesouro das elites, em desacordo com a consciência do valor social da cultura e a necessidade de democratização desta última.

Embora a crítica aos museus já viesse sendo feita ciclicamente durante a primeira metade do século XX (principalmente pelos fauvistas e futuristas), foi a partir de 68 que ela passou a ter força para mudar as políticas culturais de países como França, Inglaterra, Estados Unidos, México, Canadá, entre outros.

Vasarely, figura importante da op-art, afirmou em 1970: "Quero acabar com tudo aquilo que exatamente o museu quer: a obra única e insubstituível, a peregrinação, a contemplação passiva do público".

Em 1962, o Icom, diante da descolonização da África que se operava naquela década, promoveu a Conferência de Neufchâtel (Suíça) sobre o papel dos museus nos países em desenvolvimento. A seguir, a Unesco desenvolveu uma série de seminários para debater problemas como a alfabetização, as minorias oprimidas e os problemas indígenas. Em 58, na reunião do Rio de Janeiro, foi bastante enfatizado o papel do museu como elemento da educação não formal. Em 1971, a IX Conferência do [com, em Paris e Grénoble, foi dedicada ao tema "O museu a serviço do homem presente e futuro". Dessa época em diante, o museu passou a ser visto a partir do ponto de vista antropológico e foi colocado em evidência o

fato de que, até então, dentro dos museus não havia lugar para a cultura em seu sentido mais amplo, isto é, o museu só se ocupara das culturas dominantes, de origem européia.

A Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, promovida pela Unesco marcou o momento em que a museologia tradicional, européia, que tomava 'à objeto e o patrimônio como fins em si mesmos, foi dada como sendo apenas uma das museologias possíveis, trazendo o reconhecimento de que havia museologias outras, adaptadas às culturas regionais. Segundo H. de Varines-Bohan, invertendo a ordem dos fatores, a nova museologia deve partir do público, ou seja, de dois tipos de usuário: a sociedade e o indivíduo. Em lugar de estar a serviço dos objetos, o museu deveria estar a serviço dos homens. Em vez do museu "de alguma coisa", o museu "para alguma coisa": para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade.

A nova museologia caracteriza-se pela busca criativa e inovadora de alternativas museológicas mais de acordo com as mudanças que as sociedades experimentam na atualidade. Redefine o papel do museu na sociedade a partir de uma visão crítica e transformadora, possibilitando o surgimento do novo museu integral que devolve a condição de sujeito histórico à comunidade para a coleta, a preservação e a difusão de seu patrimônio cultural, gerando, assim, um processo de autogestão e liberação social.

Ecomuseu

O ecomuseu é um instrumento que o poder político e a população concebem, fabricam e exploram conjuntamente. O poder põe à disposição da comunidade os especialistas, as instalações e os recursos; a população entra, segundo suas aspirações, com seus conhecimentos e sua peculiaridade.

A idéia do ecomuseu foi lançada no fim dos anos 70. Em 1979, Pierre Mayrand, de Haute-Beauce, Canadá, sem usar a palavra ecomuseu levanta "a possibilidade de criar um museu e um centro de interpretação que fornecesse, ao mesmo tempo, serviços culturais. Na verdade, aquela região isolada era praticamente desprovida de equipamentos culturais. Para que a idéia germinasse era necessário que as pessoas tomassem consciência coletiva de sua identidade e de seu patrimônio. Recuperando o passado, poderiam, com a ajuda do museu, concentrar-se no presente e no futuro. Mayrand, que se esforçou por desmistificar a instituição museu, encorajou os habitantes a definir coletivamente o valor de sua história".

A palavra ecologia foi criada pelo biólogo alemão Haeckel em 1878 para designar "o estudo das relações entre organismos vivos e o meio ambiente". Georges Henri Rivière formaliza o conceito do ecomuseu como o museu do homem em seu meio ambiente, o museu que a população de um dado território cria como meio de auto-reconhecimento, assistida por uma equipe técnica. É onde ela apresenta, a si mesma e aos visitantes, sua evolução a partir do tempo mais longínquo.

Assim, um dos princípios fundamentais do ecomuseu é a sua relação com o meio ambiente natural e cultural que o rodeia, devendo refletir o desenvolvimento cultural e econômico de uma região, o que lhe dá o caráter regional. A região não é definida por seus limites administrativos ou jurídicos, mas em função de uma área que tenha uma certa homogeneidade de tradições culturais e de vida econômica. Não se limita a um edifício, podendo ser formado por um conjunto de unidades que visam a mesma finalidade. O ecomuseu deve contar com o apoio e colaboração da população e ser o resultado do desejo dessa mesma população de explorar, documentar e compreender sua própria evolução. Deve, ainda, levar a população a se interessar por sua própria região, por sua cultura e a assumir a responsabilidade pelo seu futuro. Esse enfoque deve, também, permitir que se desenvolva o desejo de dar a conhecer a região ao mundo exterior.

O ecomuseu, portanto, é um espelho no qual a população se contempla para reconhecer-se, no qual busca a explicação do território no qual está enraizada e onde viveram povos que a precederam, na continuidade ou descontinuidade das gerações.

É uma expressão do homem em relação à natureza que o cerca. É uma expressão do tempo, pois estabelece a ligação entre as gerações precedentes e as posteriores.

A coleção do ecomuseu é composta por tudo o que existir no território e tudo o que pertencer aos habitantes, tanto material quanto imaterial, móvel ou imóvel. É um patrimônio vivo, em constante mudança e em criação constante, que pertence aos indivíduos, famílias, pequenas comunidades. As equipes de ação cultural e de pesquisa podem se utilizar dessa coleção na medida de suas necessidades. A aquisição desse patrimônio não deve acontecer a não ser em casos de abandono ou perigo de alienação, o que é prejudicial para a comunidade. Essa é só uma solução eventual e a coleção própria do museu, no sentido institucional, não pode ser um fim em si mesma.

O público do ecomuseu é, em primeiro lugar, a população do território no qual ele está estabelecido; em segundo lugar, são os visitantes externos à comunidade. Os membros da população são os donos do museu: são ao mesmo tempo atores, conservadores, curadores, consumidores e usuários. São responsáveis, portanto, pelo museu e pelo equipamento técnico que está à sua disposição. O que diferencia esta população do público do museu tradicional é o fato de não ser simplesmente consumidora da cultura do ecomuseu, participando, ao contrário, dos programas, da gestão e operação dos equipamentos e, por fim, por ser também o objeto das pesquisas que voltam para ela de diversas formas. A população reconhece e toma conta de seu patrimônio, tornando-se capaz de planejar um futuro para ele.

O ecomuseu assume diversos nomes, nos vários países, podendo ser conhecido como museu etnológico, centro de cultura industrial, centro de interpretação, museu-parque, museu artesanal, entre outros. Os principais exemplos de ecomuseus se encontram na França, em Portugal e no Canadá.

Em Portugal, depois da revolução de abril de 74, multiplicaram-se as iniciativas culturais, dentro da perspectiva do pluralismo cultural. Os museus locais se beneficiaram com a gestão democrática das comunidades e se tornaram ferramentas importantes para o desenvolvimento delas. Tirando partido do patrimônio físico e cultural das regiões onde estão instalados, os museus municipais (como continuam a ser chamados, embora se encaixem, por sua prática, dentro da classificação de ecomuseu) foram além da constituição de coleções e oferecem instrumentos de reflexão e estudo que ajudam as populações e o governo local a resolver os problemas que encontram e a descobrir os recursos econômicos, energéticos, tecnológicos, turísticos e culturais da região. Entre os vários museus municipais, destacamos o Ecomuseu Municipal de Seixal, o Museu Etnológico de Monte Redondo, o Museu Municipal de Benavente, o de Alcochete, o Museu Rural do Vinho de Cartaxo, o Museu de Mértola, o Museu de Fermentões, o de Escalhão, de Carregueiras, de Estremoz, de Peniche e o Museu Municipal de Vouzela.

Em Portugal, ainda, todos os anos, há uma reunião do Minom, comitê de nova museologia do Icom.

No Brasil, no Rio Grande do Norte, em meados da década de 90 começou a ser desenvolvido um projeto de ecomuseus comunitários em Seridó e Cangaíba que se propõe a fazer, com a ajuda da comunidade, o mapeamento das fazendas da região, o levantamento das obras de arte sacra e o cadastramento dos sítios arqueológicos.

Museu de vizinhança

A partir dos anos 60, os responsáveis pelos museus americanos passaram a se interessar pela concepção de museu como instrumento de evolução social. Em 1969, em congresso promovido pelo Bedford Lincoln Neighborhood Museum, foi apontada a falta de contato entre o museu e o meio humano. Sem negar o valor e a necessidade das coleções e das exposições de objetos que testemunham a cultura material, profissionais passaram a defender que "o museu tem que assumir a responsabilidade pela inovação cultural e social, tomar a iniciativa e estar à serviço da comunidade... O museu deve se interessar pelos artefatos, pelos documentos e pela tradição oral que podem ajudar a melhor compreender o presente e a reforçar o sentimento de uma história e uma identidade coletivas" (Kinard). Deve revitalizar as sociedades urbanas e dar aos cidadãos o sentimento de que o lugar que habitam lhes pertence. No contato com a coletividade, o museu revive. Descobre novas possibilidades de valorização do patrimônio local, de conhecer os problemas locais, servindo de catalisador de mudança no seio de um ambiente do qual ele participa.

Assim, o que distingue o museu de vizinhança é o fato de ser um museu urbano, geralmente localizado em grandes centros, nos quais existem várias etnias e classes sociais não atendidas pelas políticas culturais oficiais.

O Anacostia Neighborhood Museum, localizado na cidade de Washington e

pertencente ao Smithsonian Institution, foi o primeiro museu de vizinhança americano, inaugurado em 1967.

O bairro em que se localiza e do qual leva o nome foi escolhido em função da ação da associação comunitária Greater Anacostia Peoples, com a qual o Smithsonian entrou em parceria para criar com a vizinhança um museu regional e territorial.

O Anacostia não tem coleção, só apresentando exposições temporárias. Por esta razão, ele adquire mobilidade e dinamismo, podendo acompanhar as mudanças de aspirações e necessidades da população do bairro. Sua primeira exposição teve por tema: o rato, flagelo que o homem atrai - e fez com que a comunidade tomasse consciência de um problema social e ambiental que dizia respeito a todos. Trouxe informações preciosas e ofereceu várias soluções para o extermínio dos roedores. Outras exposições exploraram temáticas da história das comunidades negras, temas africanos, situação social dos negros, das mulheres, etc. Embora mostrassem aspectos constrangedores da realidade, essas exposições estimularam o debate e a crítica na comunidade.

Aos poucos foram aparecendo outros museus de vizinhança pelos Estados Unidos, em Detroit, Atlanta, Springfield, Tucson, as Casas de Ia Gente das comunidades hispânicas, e o Brooklin Neighborhood Museum.

Museu territorial ou regional

Termo proposto por Sheila Stevenson, para substituir ecomuseu, pois o território ou a região toma o lugar do edifício; a coleção é o patrimônio coletivo; e o público e a própria população.

O museu territorial é aquele consagrado a todos os aspectos tanto naturais quanto históricos e artísticos de uma região ou distrito. É parte integrante de suas comunidades rurais ou urbanas, mais sensíveis às necessidades de uma sociedade aberta e pluralista, na qual membros de grupos étnicos, raciais, religiosos ou sociais bastante diversificados participam de modo autônomo para o desenvolvimento de sua cultura tradicional.

Museu integral

Ao lado do ecomuseu de origem européia, na América Latina vêem-se aparecer instituições correspondentes ao conceito de museu integral, como conseqüência ainda da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de 1972. Seus objetivos são bastante semelhantes aos do ecomuseu: deve alargar o domínio tradicional do i museu, levando em consideração a tomada de consciência do desenvolvimento antropológico, socioeconômico e tecnológico dos países da América Latina; deve se abrir para pesquisadores e instituições de todos os gêneros; as técnicas de apresentação devem ser modernizadas sem desperdícios incompatíveis com a situação dos países envolvidos; os museus devem criar sistemas de avaliação que lhes permita determinar a eficiência de sua ação perante a comunidade. Caracteriza-se pela estreita relação entre necessidades, possibilidades concretas e escolhas feitas por uma certa comunidade, ligada a um território ou cidade determinados. Como exemplo de museu integral, podemos citar o de Barquisimeto, na Venezuela.

Museu a céu aberto

Embora tenham sido criados no final do século XIX, nos países nórdicos, como a Suécia, Dinamarca e Noruega, os museus a céu aberto têm os mesmos objetivos dos ecomuseus e podem ser considerados como seus antecessores imediatos. Eles agrupam em um mesmo espaço, de fácil acesso, construções de origens e épocas diferentes, dando-lhes um ambiente que evoque o meio original no qual existiram. Nesses espaços, desenvolvem-se atividades de cunho artesanal, atividades de agricultura, seguindo as técnicas antigas e fazendo uso de equipamentos igualmente antigos. Esses museus visam dar uma imagem global de uma determinada época e de suas condições de vida.

Como exemplo contemporâneo, podemos citar o Museum of Kent Life, na Inglaterra, fundado em 1985, que exibe a história social e econômica do município e de seus habitantes, do fim do século. XIX ao início do século XX. Ocupa quarenta acres, ao norte de Maidstone e engloba as construções de uma fazenda, herbário, horta (kitchen garden), pomares e animais tradicionais da região. Reserva, ainda, um espaço para que artesãos trabalhem segundo as técnicas tradicionais.

Museu-parque

Criados a partir de 1980 pelo mundo todo, a concepção dos museus-parques nacionais foi inspirada no ecomuseu e tem por objetivo levar a população de uma região a perceber as relações de causalidade na evolução que vem ocorrendo naquele lugar e a analisar as conseqüências dessa evolução para chegar, por si mesma, à solução dos problemas.

Museu comunitário

O ecomuseu aparece no México com o nome de museu comunitário, adotando os princípios da Mesa Redonda de Santiago do Chile. O primeiro passo foi a criação de A Casa do Museu, em 1972, sob a proteção do Museu Nacional de Antropologia; o segundo foi a criação do Programa para o Desenvolvimento da Função Educativa dos Museus, que deu continuidade às experiências museológicas desenvolvidas pela Casa do Museu, aprofundando-as até chegar à criação dos museus comunitários. Estes se localizam nas áreas economicamente menos favorecidas do México, em comunidades que não contam com nenhum equipamento cultural.

O museu comunitário é o resultado da criatividade comunitária, já que sua criação e desenvolvimento têm como fundamento a participação ativa da comunidade, que se encarrega de investigar, resgatar, preservar e difundir seu patrimônio histórico e cultural. Essas atividades contribuem para firmar a

identidade cultural, valorizando os elementos específicos da visão de mundo de cada grupo, recuperando o passado a fim de forjar um presente mais claro e melhor. O museu comunitário, portanto, dá seqüência, nas pequenas comunidades, a um programa político de busca e afirmação da identidade cultural do país, anteriormente iniciado, em nível nacional, pelo Museu de Antropologia da Cidade do México.

O Programa de Museus Comunitários do Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) representa um esforço que a Coordenação Nacional de Museus e Exposições vem levando a cabo desde 1983, coordenado e operado pela Direção de Museologia por meio do Departamento de Museus Comunitários. Até 1991, os 33 museus comunitários atendiam 37 municípios, cobrindo as regiões de Chihuahua, Hidalgo, Guerrero, Yucatán e Baja Califórnia, e contando com um total de 58 promotores (ou agentes culturais), recrutados entre os professores das escolas locais. Nesse período, trabalharam temáticas relativas à história das comunidades, aviação civil, mineração, paleontologia, etnografia, agricultura, ecologia, artesanato regional, medicina tradicional, etc., temáticas estas representativas do patrimônio histórico e cultural das várias regiões onde opera o programa.

Concluindo, o ecomuseu surge como conseqüência do novo modo de pensar o museu e, por ser um processo participativo, leva a população a conservar os elementos significativos de seu patrimônio natural e cultural e a fazer escolhas políticas e econômicas com relação a seu futuro. Assim sendo, o ecomuseu, para se manter vivo, aberto às mudanças das aspirações e necessidades da comunidade, não pode se institucionalizar.

Por sua própria natureza, o ecomuseu é indissociável da ação cultural permanente, responsável pela estruturação dos processos que permitirão à população o acesso à cidadania, ou seja, o fato de ser sujeito de sua vida cultural e, por conseqüência, política; responsável, também, pela preservação das várias vozes da sociedade, do próprio princípio do multiculturalismo, na construção da história.

Maria Helena Pires Martins

Referências:

Alonso Fernandes, L. Museologia: introducion a la teoria y a la práctica del museo. Madrid, Istmo, 1993.

Blavia, Milagro Gomes. Le musée de Barquisimeto: intenter ou errer. Museum 148 (37): 4, 1985, p. 224-229.

Centro de Estudos de Sócio-Museologia. Cadernos de Museologia. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1, 1993.

Departamento de Museus Comunitários. El Museo Comunitário. Antropologia, Cidade do México, INAH/Nueva Época, 32 (out./dez.) 1990. Suplemento de 28 páginas.

Engstrom, Kiell. L'idée des écomusées s'implante en Suède. Museum 148 (37):4, 1985, p. 206-210.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Comitê Brasileiro do Icom. A memória do pensamento museológico contemporâneo. Rio de Janeiro, Icom, 1995.

Kinard, John R. Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale. Museum 148 (37):4, 1985, p. 217-223.

Nabais, António José. Le développement des ecomusées au Portugal. Museum 148 (37):4, 1985, p. 211.

Rivard, René. Que le musée s'ouvre. Ou vers une nouvelle muséologie: les écomusées et les musées ouverts. Quebec, 1984. Mimeogr.

Rivière, G. Henri. Definition évolutive de l'écomusée. Museum, 148 (36):4, 1985.

Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, DPH, 1992.

Stevenson, Sheila. The territory as museum. Curator, (25):1, 1982, p. 5-16.

Varine-Bohan, H. Museum, XVIII (3), p. 131 e ss. - El museo puede matar o vivir. Technique et architecture, 326: 1979.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Elitismo cultural

Sumário: Elitismo erudito; elitismo popular.

Termos relacionados: Tradicionalismo cultural, irracionalismo cultural, culturas pós-modernas.

Modo da política cultural voltado para a definição de um corpo privilegiado de formas e práticas culturais que devem ser adotadas como sinal distintivo de uma superioridade existente ou a ser alcançada. O elitismo cultural tanto pode adotar e defender os modos culturais ditos eruditos, da cultura superior, como pode ocorrer sob a forma de um elitismo popular, baseado na defesa de versões populares da cultura. Num caso como no outro, o elitismo cultural implica a desvalorização e a marginalização do modo cultural visto como oposto.

Politicamente, o elitismo assume a forma da glorificação de uma cultura nacional ou étnica (ou, ainda, de um povo específico) como sendo superior às demais e em cujo interior os adeptos de um determinado partido ou agrupamento - no poder - são os melhores entre os melhores. O desprezo pelos diferentes, política e culturalmente, é ao mesmo tempo a conseqüência e o motor do elitismo.

Referência:
Eco, Umberto. Ur-fascism. The New York Review of Books, v. XLII, n. 11, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Enculturação

Sumário: Conformação psicobiológica do indivíduo; ideologização.

Termos relacionados: Dessimbolização, ressimbolização, ideologia cultural, aculturação.

Processo pelo qual os indivíduos que compõem uma sociedade são submetidos a uma operação cultural que organiza, codifica e canaliza seus impulsos, suas energias e necessidades psicobiológicos. Por este processo, os diferentes domínios da vida - das maneiras à mesa às identidades sexuais, dos juízos de valor à conduta pública são estruturados de modo a lazer com que todos e cada um saibam o que e como fazer nas diferentes situações sociais

Sob vários aspectos, o processo de enculturação equivale ao processo de ideologização, ou conformação das pessoas no interior de molduras ideológicas predeterminadas. Para os que aceitam a identidade plena entre esses dois termos, a enculturação implica a impossibilidade de os sujeitos escolherem aquilo que melhor convém a seus desejos e necessidades. Para os que encontram na enculturação e na ideologização apenas pontos em comum mas não uma identidade completa, a enculturação distingue-se da ideologização porque, nela, as pessoas eventualmente querem fazer aquilo que e prescrito pelo processo enquanto, na ideologização, não há escolha possível (v. ideologia cultural).

A aculturação pode levar à enculturação. A aculturação não é sempre, necessariamente, consciente e dirigida, enquanto a enculturação, mesmo quando inconsciente, exige, para efetivar-se, processos dirigidos e ordenados para esse fim (v. aculturação).

Referência:
Sloan, T Damaged life: the crisis of the modem psyche. New York, Routledge, 1996.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Equipamento cultural

Termos relacionados: Aparelho de base, espaço cultural.

Sob o aspecto da macrodinâmica cultural, por equipamento cultural entende-se tanto edificações destinadas a práticas culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, centros de cultura, filmotecas, museus) quanto grupos de produtores culturais abrigados ou não, fisicamente, numa edificação ou instituição (orquestras sinfônicas, corais, corpos de baile, companhias estáveis, etc.).

Numa dimensão mais restrita, equipamentos culturais são todos os aparelhos ou objetos que tornam operacional um espaço cultural (refletores, projetores, molduras, livros, pinturas, filmes, etc.).

Referências:
Teixeira Coelho. Usos da cultura; políticas de ação cultural. São Paulo, Paz e Ter a, 1987. O Sonho de Havana. São Paulo, Max Limonad, 1986.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Espaço cultural

Sumário: Espaço cultural, centro cultural, casa de cultura; espaço e território.

Termos relacionados: Democratização da cultura, território, desterritorialização, terreiro.

O conceito de espaço é de uso relativamente recente nas ciências humanas. Mesmo em arquitetura, domínio em que esse uso deveria (aos olhos de hoje) ser recorrente, apenas a partir da terceira década do século XX é que o recurso ao termo e à noção de espaço começa a ser observado, embora sua utilização mais freqüente tenha demorado ainda algum tempo. Antes, e durante mais de dois mil anos de história da arquitetura, o objeto deste campo da prática e do conhecimento era descrito nos estudos arquiteturais mediante diferentes outros conceitos ou noções: firmeza, conforto, beleza, construção, decoração, distribuição. Foi necessário um acúmulo de estudos em domínios os mais diversos, como os da física e dos estudos ideológicos, para que o espaço deixasse de ser invisível, perdesse sua aparência de dado imediato, postulado, e se apresentasse como um constructo - portanto passível de análise e de uma atribuição de significados e significações tão variáveis quanto os contextos abordados.

De modo análogo, no campo da política cultural o termo e o conceito de espaço levaram algum tempo (embora comparativamente mais curto) para emergir. Na contemporaneidade, a primeira expressão consagrada a que se recorreu para designar o lugar em que se oferece a possibilidade de produzir-se ou consumir-se diferentes modalidades culturais foi casa de cultura, vulgarizada sobretudo a partir da iniciativa da administração pública francesa, no final da década de 50 e sob a orientação de André Malraux de dotar o país de uma rede de estabelecimentos ou equipamentos cuja proposta era democratizar a cultura e dotar o indivíduo dos recursos necessários para o enfrentamento das tendências, já bem nítidas naquele momento, de mercantilização da cultura (v. democratização da cultura). Maison de la culture foi o termo que essa política popularizou. Num segundo momento, ao redor dos anos 70, gradativamente ampliou-se o recurso aos termos centro (preferido na Inglaterra, na forma art center e não cultural center) e, em seguida, espaço.

Embora não haja registro de que o recurso ao termo espaço tenha resultado

de uma análise do esquema conceitual disponível na época, nem de uma apreciação das condições das práticas culturais e dos objetivos das políticas culturais, não havendo portanto nenhum sinal de que sua utilização tenha sido outra coisa que não um efeito de moda, sem nenhuma intenção consciente, o fato é que essa noção não deixa de ser, em política cultural tal como é esta freqüentemente apresentada, sugestiva e apropriada. De fato, a construção de um edifício específico para a prática da cultura ali onde antes nada havia de análogo, ou o aproveitamento para esse fim de um edifício cuja função original era outra (caso de ressemantização do espaço), não deixa de ser uma operação de abstração: condições para a prática da cultura são criadas artificialmente num local que anteriormente não a comportava ou lhe era, mesmo, hostil. A abstração que se opera nesse momento é a do território da cultura, ou dos modos culturais variados daquele lugar primeiro onde uma cultura ou modo cultural originalmente surgiu ou era praticado. Um espaço cultural, como atualmente é entendido, implica, de fato, uma desterritorialização da cultura ou dos modos culturais: práticas inicial ou originariamente exercidas num determinado lugar passam a sê-lo num outro lugar com o qual não estão histórica e socialmente ligadas, num primeiro momento. Essa desterritorialização da cultura promovida pela instituição espaço cultural, esse artificialismo de origem (e que pode num segundo momento eventualmente desaparecer), é tão evidente e acentuado que não raro surge como motivo principal da decadência ou não-utilização plena de seus recursos e possibilidades, como se verifica em diferentes pontos do país (quase sempre os mais necessitados) afastados das principais correntes da dinâmica cultural. O caráter abstrato do termo espaço, na expressão espaço cultural, é tão mais perceptível quando se observa que, contrariamente ao que acontece com relação à expressão centro cultural, espaço cultural não é uma designação particularmente contestada. Autores (como os adeptos do indutivismo) e administradores culturais que privilegiam os modos culturais ditos subalternos ou populares, que combatem a ascendência dos modos culturais eruditos e da indústria cultural e que vêem nesses locais (quase sempre com razão) alavancas de multiplicação de modalidades consagradas de cultura (aquelas geralmente defendidas pelas classes ou segmentos dominantes e que veiculam sua representação da cultura e do mundo) costumam rejeitar a expressão "centro cultural" pela imagem, nela contida, de um lugar que se apresenta como o ponto de referência nuclear para as demais práticas culturais. O mesmo não ocorre diante da expressão "espaço cultural", hoje amplamente banalizada e vaga o suficiente para aplicar-se a uma variedade de edifícios, dos mais amplos e públicos - autênticos complexos culturais que de algum modo se inserem no contexto cultural vital de uma comunidade -, àqueles privados, por vezes minúsculos, e que se revelam eventualmente instrumentos de marketing comercial (por exemplo, espaços culturais que são na verdade locais de apresentação da moda e ocasionalmente acolhem também uma exposição de artes plásticas; ou, mais simplesmente, bares e restaurantes que se pretendem locais de reunião cultural).

Uma distinção informal começa a estabelecer-se no Brasil entre a casa de cultura, o centro cultural e o espaço cultural. Há uma tendência para reservar-se a expressão espaço cultural para aqueles locais mantidos pela iniciativa privada que se dedicam a promover uma ou outra atividade cultural, não um conjunto delas, e que não apresentam nem um acervo de obras, nem uma freqüência constante em suas atividades (em relação a uma mesma especialidade ou no conjunto de sua atuação). Assim são os espaços culturais de bancos e grandes empresas, que vêem na cultura uma prestação de serviços (na melhor das hipóteses; v. democratização da cultura) ou um simples modo de amenizar as condições de freqüentação de um local ao mesmo tempo em que pretendem se mostrar como preocupados com a cultura. Ao lado do espaço cultural, o centro cultural é geralmente uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamento permanentes (salas de teatro, de cinema, bibliotecas, etc.), voltada para um conjunto de atividades que se desenvolvem sincronicamente e oferecem alternativas variadas para seus freqüentadores, de modo perene e organizado. E tem-se reservado a expressão casa de cultura para designar: 1) quer um centro cultural de pequeno porte, situado em bairros e periferias, com pouco equipamento e acervo (ou nenhum), também com função de reprodução da cultura instituída, porém voltado mais para as atividades de formação cultural (oficinas, cursos) e de incentivo da produção cultural local, com a qual está ligado de modo mais orgânico; 2) quer pequenas instituições voltadas para a divulgação de um modo cultural específico (a poesia, o teatro), como as que homenageiam personalidades destacadas (Casa de Mário de Andrade), ou aquelas mantidas por representações estrangeiras para promover suas culturas nacionais em geral ou sob algum aspecto em especial (Casa de Dante) e que quase sempre mantêm uma programação constante e especializada. Enquanto o centro cultural e o espaço cultural são, este mais do que aquele, locais destinados primordialmente à recepção da cultura (a produção da cultura fica reservada, também neles, a uns poucos - e parte dessa produção tem origem no próprio aparelho de Estado), a casa de cultura pretende-se um local de convivência sociocultural e de produção de modos culturais mais visceralmente ligados às comunidades em que se situam.

Mesmo que estas distinções relativas tendam a firmar-se, a expressão "espaço cultural" é usada, de modo genérico, para designar qualquer lugar destinado à promoção da cultura e é sob este aspecto que se destaca, pela força sugestiva, seu caráter de contraposição às noções de território e territorialidade da cultura.

É a partir desta noção de território que se observa um outro uso para a expressão espaço cultural, da qual se vem lançando mão para designar a área de influência ou de presença de uma cultura ou modo cultural, independentemente de seu sítio de origem. Neste sentido é que se fala no espaço cultural do cinema americano ou da música popular brasileira, etc.; nestes casos, o território é um, menor, e o espaço cultural, outro, bem mais amplo. Novamente aqui, o conceito de espaço faz abstração de toda contextualização específica e particular.

Referências:

Teixeira Coelho. A construção do sentido na arquitetura. São Paulo, Perspectiva, 1991.

Santos, Boaventura de S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira in Tempo social, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 5(1-2), nov. de 1994.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Espectador-modelo

Sumário: O espectador ideal da obra; espectador empírico.

Termos relacionados: Autor empírico, interpretação, identidade de performance.

Espécie de tipo ideal que o filme, montagem teatral ou outro espetáculo (no caso de um livro se falará de leitor-modelo) de certo modo não apenas prevê como receptor e co a orador, cúmplice da obra, como, ainda, procura criar. Umas menos, outras mais - neste caso, aquelas que procuram alcançar intencionalmente um certo público, como os produtos culturais medianos -, todas as obras de cultura e arte conformam a percepção do receptor ou tentam conduziria para o foco pelo qual se interessa o autor. O receptor mais amoldado a essa percepção constitui o espectador-modelo.

Em oposição a este, o espectador empírico (ou leitor empírico) é qualquer um que se expõe à obra e que a percebe e decodifica de acordo com seus próprios interesses e paixões, que podem ser estimuladas pela obra ou lho serem absolutamente estranhos.

Filmes de gênero (policias, de ação, de sexo, comédias, infantis) trabalham, em princípio, com a noção de espectador-modelo, que procuram atingir e cujos interesses e reações supõem conhecer. Assim, a frase de abertura "Era uma vez..." seleciona um leitor-modelo que será uma criança ou alguém que se disponha a entrar no jogo de uma narrativa de ressonâncias irrealistas.

Programas de ação cultural trabalham preferencialmente com a idéia do espectador empírico, enquanto os de fabricação ou animação cultural partem da hipótese de um espectador- modelo.

Referência:

Eco, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- The role of the reader. Bloomington, Indiana University Press, 1979.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Estruturas antropológicas do imaginário

Termos relacionados: Imaginário, arquétipo, símbolo.

Protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno de schèmes originais, arquétipos e símbolos no interior de sistemas míticos.

Estas estruturas ou protocolos comportam tanto uma leitura psicodiagnóstica quanto socio-diagnóstica. Mas, para lá de ambas, e considerando que entre os indivíduos, os grupos e a sociedade circula a cultura, o diagnóstico integrador das várias facetas do imaginário será conseguido mediante o recurso a uma hermenêutica dos símbolos ou hermenêutica antropológica.

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação.

Durand, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Lisboa, Presença, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ética em política cultural

Sumário: A política cultural como ponto convergente de éticas distintas; a ética da ação cultural; alternativas para a definição de uma ética mediática.

Termos relacionados: Arte, ação cultural, dirigismo cultural, elemento destrutivo.

A questão ética apresenta-se, de um lado, bem mais intrincada em política cultural do que em vários outros domínios. Há, aqui, uma questão ética própria do artista ou do produtor cultural, outra referente ao mediador ou agente cultural; e pelo menos mais uma, relativa ao usuário ou receptor. E cada uma destas éticas persegue fins que, se não se revelam específicos e distintos, não são exatamente, por si e em si, convergentes. Existe, por exemplo, um consenso quanto à liberdade de criação do artista ou produtor cultural, que não deve ou não precisa preocupar-se com a utilização a ser dada a sua obra, nem propor-se metas, utilitárias, sociais, políticas, que ultrapassem a esfera de suas intenções pessoais. O que o artista põe em sua obra não é necessariamente aquilo que o usuário dela retira, assim como aquilo que o artista faz com sua obra não é bem aquilo que com ela realiza o mediador cultural. Se os interesses não se chocam ' tampouco se harmonizam se não forem realizadas certas operações que se revelam, não raro, convulsões ou distorções impostas a um ou outro dos componentes do circuito cultural.

De outro lado, porém, fazendo abstração dessa rede de éticas particulares, a

política cultural como um todo, e o agente cultural em particular, pode expressar de modo não ambíguo sua ética central: criar as condições para que as pessoas e grupos, produtores ou usuários, inventem seus próprios fins no interior de uma finalidade coletiva maior. Não será, por certo, tarefa clara e simples, mas, em todo caso, bem mais facilmente realizável do que com alguma freqüência se alega - desde que se consiga contornar o grande obstáculo que é o dirigismo sufocante.
Esse deve ser entendido como o postulado ético geral em política cultural.
Um de seus casos singulares mais sensíveis na atualidade é o que diz respeito à ética dos meios de comunicação, rádio e televisão de modo especial e televisão de maneira ainda mais destacada. Ao longo dos anos 90 vêm se acumulando, por toda parte, indagações quanto à utilização ética da mídia - polêmica que faz fronteira com a questão da censura e da liberdade de opinião. Países de forte tradição liberal nesta área, como EUA, Inglaterra e França, multiplicam a troca de idéias sobre a questão, enquanto outros, como o Brasil - sem dúvida pela memória bem acesa da recente experiência sob a ditadura mas também pelo recuo generalizado do interesse público diante da investida mercantil neoliberal, hesitam no caminho a tomar por medo de reabrir as portas para o controle autoritário da expressão. Este receio, no entanto, não pode prosperar. No Brasil, a decisão sobre o que fazer através das ondas eletrônicas cabe exclusivamente aos proprietários de empresas em tudo e por tudo comerciais, embora caiba ao Estado o poder de conceder, em nome da sociedade, o direito de uso desses canais. Mas as empresas comerciais, em nenhuma parte do mundo o menos ainda no Brasil, nunca evidenciaram uma preocupação relevante com os interesses coletivos - em todos os domínios e, de modo singular, na cultura. A ética do lucro não é incompatível com a ética da cultura. Mas quando nada existe que chame a atenção para o que está em jogo neste campo, como no Brasil, a tendência é cada uma dessas éticas apontar para uma direção, e a do lucro sufocar a da cultura. A situação torna-se ainda mais sensível quando ao desejo neoliberal-mercantil de ter as mãos inteiramente livres soma-se a hesitação (ou demissão) liberal (e social-democrata ou socialista - de esquerda, enfim) de estabelecer algum controle que se assemelhe à censura. Num momento, porém, em que a violência na realidade virtual da imagem duplica a violência da cotidianeidade concreta, e em que a esse contexto se acrescentam as imagens da religião eletrônica, em suas mais variadas e extremadas versões, a questão do uso público dos meios públicos de comunicação não pode ser contornada.

Na França, os debates continuados sobre o aumento da violência na televisão levou o Conselho Superior do Audiovisual (órgão supragovernamental encarregado de acompanhar o cumprimento, por parte das rádios e televisões, das várias disposições que regem a matéria naquele país) convidou em 1995 as emissoras de tv do Estado e particulares a aceitarem determinadas regras de autocontrole como forma de evitar-se a promulgação mais dura, e eventualmente intempestiva, de disposições legais por parte do parlamento nacional, ressaltando

não ter competência em matéria de deontologia da comunicação, esse Conselho (composto por representantes da sociedade e intelectuais, além de funcionários do governo) estimou que existe a necessidade social de proteger o público diante de certas programações que promovem a violência, a intolerância e o sectarismo e pediu um reforço da discussão sobre a ética da televisão como forma alternativa da censura de cima para baixo. E entregou às emissoras um dossiê convidando-as a apresentar propostas sobre temas como honestidade da informação (no noticiário e na publicidade), pluralismo e eqüidade, respeito pelo espectador em geral e pelo público jovem em particular e, de modo específico, respeito pela ordem pública - e é necessário destacar que o nível de violência na televisão francesa é bem menor do que na brasileira ou americana o o respeito pela ordem pública, bem maior.

Na Inglaterra, duas novas instâncias recentemente criadas, a Broadcasting Complaints Commission (Comissão para as Reclamações sobre a TV aberta), e o Broadcasting Standards Council (Conselho para os Padrões da TV aberta) recebem as queixas do público e fazem pressão sobre as emissoras, quando cabível. No Canadá, campanhas de opinião pública contra a violência na mídia levaram as emissoras a assinar um protocolo de bom comportamento. E, também nos EUA, campanhas de opinião pública, além de iniciativas parlamentares, insistem na necessidade de alterações no conteúdo do que é oferecido reiteradamente na busca de maior audiência e maiores lucros. É um tópico diante do qual não há como recuar.

Referências:

Mamou, Yves. Éthique des programmes de télévision in Le Monde, n. 15798, 10 nov. 1995.

Slouka, Mark. War of the worlds. New York, Basic Books, 1995.

Teixeira Coelho, O imaginário do desmanche in Moderno pós moderno. São Paulo, Iluminuras, 1995.

- Sensibilidades. Imagens, n. 1, Unicamp, Campinas, 1994.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Expressão simbólica

Sumário: Representação simbólica e representação alegórica: componentes racionais e irracionais.

Termos relacionados: Símbolo, imaginação simbólica, imaginário.

A melhor formulação possível de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara ou característica. Para delimitar melhor o sentido deste termo, cabe uma comparação com a concepção ou expressão alegórica, que se apresenta como paráfrase ou transformação proposital de algo conhecido. Apresentar a cruz como signo do amor divino, por exemplo, é operação não simbólica, pois "amor divino" designa o fato que se quer exprimir de um

modo bem melhor do que pode fazê-lo uma cruz, portadora de muitos outros sentidos. Simbólica seria a explicação que considerasse a cruz, para além de qualquer explicação imaginável, como expressão de um fato místico ou transcendente, portanto psicológico, até então desconhecido e incompreensível, que pudesse ser representado do modo mais condizente possível só pela cruz. A representação simbólica é sempre um produto de natureza altamente complexa, pois compõe-se de dados de todas as funções psíquicas. 1 quicas. Mesmo tendo componentes racionais, a expressão simbólica não é de natureza racional nem possui um lado que fala à razão e outro inacessível à razão; ela é essencialmente determinada por dados irracionais fornecidos pela percepção interna e externa.

Referência:
Jung. Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1971.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Expropriação cultural

Sumário: Expropriação, eliminação, imposição cultural.

Termos relacionados: Controle cultural, cultura autônoma, resistência cultural.

Perda de controle sobre os recursos e as decisões culturais próprios. Implica, em grau de menor intensidade, a eliminação cultural ou proibição de exercer certos âmbitos da cultura própria. Por exemplo, no começo do século a batucada (dos negros) era proibida pela polícia. Sua conseqüência imediata e necessária é a imposição cultural: introdução, pela força, numa determinada cultura, de elementos culturais alheios.

Referência:
Bonfil, Guillermo. Los pueblos índios, sus culturas y las políticas culturales in Canclini, N.G. (ed.). Políticas Culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Fabricação cultural

Sumário: Processo com fins e meios definidos; oposição à ação cultural; fabricação e totalitarismo.

Termos relacionados: Ação cultural, animação cultural.

Processo de mediação cultural com ponto de partida, etapas intermediárias, fim e finalidade previstos. Tem por meta, alternativa ou cumulativamente, a transmissão de conhecimentos e técnicas determinadas; a formação de uma opinião cultural específica; a conformação de um modo de percepção ou a produção de uma obra cultural previamente estipulada. Neste processo, os objetivos são predeterminados, cabendo ao agente ou mediador cultural orientar as atividades de seu público na direção estabelecida. Opõe-se, neste sentido, à ação cultural, processo de invenção e construção conjunta, entre mediadores e público, dos fins e meios culturais visados, não raro definidos apenas no decorrer do próprio processo. Políticas culturais que respeitam os interesses dos indivíduos, públicos e comunidades optam por programas de ação cultural.

A expressão fabricação cultural inclui, também, uma referência ao sentido de fabrica em latim, que significa "engano, artifício, dolo". A expressão assume assim um tom pejorativo e com esse alcance é empregada quando se faz referência, por exemplo, aos programas culturais promovidos por governos totalitários, como durante o período do Estado Novo no Brasil, do nazismo na Alemanha e do fascismo na Itália. Programas culturais inspirados em idéias religiosas assumem igualmente o modo da fabricação cultural, em especial quando existe uma identidade entre o poder de Estado e o poder religioso.

Referências:

Arendt, Hannah. Crise de la culture. Paris, Gallimard, 1972.

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Filme-projeção

Termos relacionados: Aparelho de base, identidade de performance.

Designa não tanto o fenômeno da projeção em si de um filme mas a significação final que adquire um filme numa determinada projeção; sendo diferenciados os contextos de projeção de um mesmo filme (públicos diferentes, culturas diferentes, épocas diferentes), diversificadas também poderão ser as significações por ele assumidas.

A figura do filme-projeção contrapõe-se à do filme-película (filme-fita), entendido como o conjunto das imagens e dos sons efetivamente impressionados na película. É possível recorrer às distinções que, em Semiótica, se faz entro sentido, significado e significação para esboçar um paralelo da dinâmica entre filme-projeção e filme-película. Sentido é o efeito que, calcula-se, um signo deve produzir e que ele produz imediatamente, sem nenhuma reflexão prévia. Significado é o efeito realmente produzido pelo signo num intérprete. E significação é o efeito total produzido pelo signo num intérprete se esse signo receber a devida consideração. O filme-película corresponde de certo modo à esfera do sentido, enquanto o filme-projeção oscila entre o significado e a significação. Diz-se que o filme-película corresponde "de certo modo" à esfera do sentido porque, sobretudo se esse filme-película for um filme de ficção, é discutível se numa obra de cultura desse porte é possível efetivamente determinar seu sentido: o mais provável é que uma obra de cultura, e a obra de arte mais ainda, comporte apenas significados e significações, hipótese em que o filme-projeção corresponderia à significação e o filme-película, no limite, ao significado.

O filme-película pertence ao universo do aparelho de base, do qual está excluído, num primeiro momento, o espectador.

Referências:

Bellour, Raymond. L'entre-images. Paris, La Différence, 1990. et al. Passages de l'image. Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1990.

Peirce, Ch. S. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1984.

Teixeira Coelho, Semiótica, informação, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Folclore

Sumário: Folclore, patrimônio e identidade cultural; o folclore diante do desenvolvimento moderno; tradicionalistas e modernizadores.

Termos relacionados: Cultura molar, cultura molecular, identidade nacional, identificação, globalização, reconversão cultural.

A Carta do Folclore Americano, aprovada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1970 a partir de estudos elaborados por especialistas de

variada origem, conceitua o folclore como conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, e que se apresentam inalteráveis em seus modos de apresentação. Visto sob este ângulo, o folclore é entendido como o depositário privilegiado da identidade de cada país e núcleo central de seu patrimônio cultural - considerado este, pelos signatários da Carta, como em perigo diante da progressão dos meios de comunicação que promoveriam a desintegração desse patrimônio e, conseqüentemente, a perda da identidade dos povos americanos.

Esta concepção de folclore, que pede políticas de conservação e resgate constante do patrimônio está sendo vista, nos anos 90, como tradicionalista. Estudos atuais, que se colocam a meio caminho entre a posição tradicionalista e a modernizadora, contestam em larga medida o entendimento firmado pela Carta e que foi vastamente endossado por teóricos e práticos da ação cultural nos anos 60 e 70. Segundo este esquema conciliador, o desenvolvimento moderno não elimina, como afirmam ou querem os modernizadores e como temem os tradicionalistas, os modos culturais tradicionais, que seguem existindo, embora em formas transformadas, uma vez que os setores populares (e não apenas estes) não insistem na nem se satisfazem com a repetição passiva das formas arcaicas - e estas formas não se mostram menos capazes de representar um modo de ser, se é este ainda passível de identificação. Por outro lado, as culturas tradicionais (em particular aquelas próprias do universo agrícola mas também as urbanas) não mais representam a cultura popular, que transborda agora de outras fontes incluindo as que se identificam com os meios de comunicação de massa. E ainda: o tradicional não é traço distintivo dos segmentos populares mas encontra-se em estado difuso em todas as camadas sociais sob diversas formas, o que não permite mais que seja identificado como núcleo molar da identidade. Essas correntes atuais dos estudos de política cultural procuram contestar tanto o ponto de vista dos tradicionalistas, defensores de um suposto imaginário puro e imutável, próprio de cada país, como o dos modernizadores, que negam a esse conjunto cultural tradicional não só a possibilidade de representar privilegiadamente o espírito de um lugar como a própria possibilidade de continuar existindo na época do audiovisual (cinema, vídeo, Internet).

Para a política cultural contemporânea, não se trata mais apenas de formular programas de preservação de tradições arcaicas, supostamente inalteradas, mas de examinar as interações entre o folclore e os demais modos culturais modernos e determinar suas atuais funções na dinâmica cultural contemporânea.

O primeiro indício dessa alteração no caráter do folclore está nas influências que sofre de modos culturais elitistas de um passado imediato e que são por ele reivindicadas como forma de adaptação ao gosto atual (v. reconversão cultural). O folclore entrou, em várias sociedades e de maneira definitiva, para o mercado de bens culturais criado e exigido em particular pelo turismo nacional e internacional - e esta passagem é carregada de conseqüências relativamente a seu modo de produção, a suas fontes de inspiração e a sua função na coletividade.

Por outro lado, o produtor e consumidor imediato do folclore não mais têm acesso apenas a essa esfera cultural: participam também de outros circuitos, como o da cultura de massa e, não raro, da cultura dita de elite ou erudita. De modo análogo, a presença das manifestações folclóricas nesses mesmos meios massivos, embora limitada, garante sua circulação por outros segmentos da comunidade que não o "popular".

Diante desse quadro, a insistência de programas que tratem o folclore segundo o modelo predominante até o aparecimento dos meios de comunicação de massa, em particular a televisão, só pode redundar em equívocos preconceituada mente discriminatórios ou que, apesar da eventual boa fé, confinam o folclore no interior de camisas de força por ele claramente recusadas.

Referências:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989. Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imagen, 1989.

Ribeiro, Berta et ai. O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ganho cultural

Sumário: Ganho e perda cultural; critérios de avaliação.

Termos relacionados: Cultura autônoma, sistema de produção cultural, circuito cultural.

Aquisição, por um indivíduo ou grupo, de novos conhecimentos conceituais ou práticos (extensão dos horizontes intelectuais ou dominação de um novo saber fazer). Resulta de um processo, em outras palavras, pelo qual se adquirem novos códigos o se amplia a competência artística ou disposição estética desse indivíduo ou grupo, com sua inclusão em novos circuitos culturais. A perda cultural, inversamente, assinala uma deterioração de qualquer desses domínios ou, em outras palavras, a exclusão de um indivíduo ou grupo de um ou mais circuitos culturais ou a retirada, de um indivíduo ou grupo, de um ou mais modos culturais anteriormente parte de seu capital. A introdução de novos materiais ou técnicas numa determinada sociedade pode implicar perda cultural; por exemplo, tradições de carpintaria ou marcenaria podem ser eliminadas ou severamente desbastadas por novas propostas técnicas e exigências do mercado. De modo análogo, à medida em que as pessoas envelhecem em sociedades sem uma política cultural à altura desse nome, elas tendem a colocar-se ou a serem colocadas à margem dos circuitos culturais, deixando de freqüentar cinemas, teatros, etc.

Discute-se sobre as reais dimensões desse ganho ou perda e sobre os critérios para sua avaliação. E pacífico que a mera exposição intensificada a obras de cultura e arte não significa necessariamente um ganho cultural na medida em que essa exposição pode implicar apenas em consumo cultural e não em uso cultural (v. sistema de produção cultural). De igual modo, a diminuição da freqüência a um modo cultural não torna obrigatória a conclusão pela existência de uma perda cultural; critérios quantitativos devem ser corrigidos por uma análise dos efeitos desse ganho ou perda sobre o imaginário cultural do indivíduo ou grupo.

Referência:
Chauí, Marilena. Conformismo e resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Gasto cultural

Sumário: Política cultural plena; alternativas para o apoio à cultura; a concepção arcaica e paternalista da atividade cultural; incentivos indiretos à produção cultural; tendências dos gastos públicos com a cultura.

Termos relacionados: Política cultural, público, globalização, sistema de produção cultural, capital cultural.

Na esfera individual, a expressão designa os gastos efetuados com a aquisição de livros e discos ou ingressos para teatro, cinema e museus e outros análogos; não inclui aquilo que se pode considerar como investimento, como a compra de obras de arte de alto valor. Na esfera coletiva, a expressão aponta geralmente para os gastos de comunidades ou do poder público com as operações de distribuição, troca e consumo de cultura (v. sistema de produção cultural) mas não exclui aqueles realizados com o incentivo à produção cultural.

Um aspecto singular dos gastos culturais é o que diz respeito à boa aparência dos locais destinados à apresentação de obras culturais, como teatros, cinemas e museus. Cineastas brasileiros têm concordado que a medida mais favorável ao cinema nacional nos últimos anos, desde o desmantelamento do sistema cultural promovido pelo governo Collor (e que remonta aos primeiros e anteriores sinais de esgotamento da fórmula representada pela Embrafilme), foi a abertura em São Paulo do Espaço Banco Nacional de Cinema após a inauguração anterior, no Rio, da Estação Botafogo, ambos idealizados e administrados pelo mesmo grupo privado, em parte financiado pela instituição bancária que empresta seu nome ao empreendimento paulistano. O Espaço Banco Nacional, hoje Espaço Unibanco, é uma sala de exibição cinematográfica do tipo complexo (ou cineplex, como se diz nos EUA): tendo inicialmente três salas e, em seguida, mais duas, esse espaço oferece também um átrio de convivência dotado de bar e livraria de arte. Orientando-se pelas concepções arquitetõnicas contemporâneas relativas aos espaços culturais e seguindo uma tendência observável nos EUA, esse Espaço oferece ao espectador, além de um ambiente agradável, o conforto de poltronas novas, uma boa projeção, um bom som e uma programação sensível e aberta, compatível com o espírito multiculturalista do momento. O que essa iniciativa conseguiu demonstrar, antes de mais nada, é que público para o cinema, e público para o cinema brasileiro também, existe toda vez que tratado com o respeito devido não apenas à sua condição de espectador de cinema como, de modo mais amplo, à sua condição de consumidor. Enquanto os demais exibidores, procurando explorar ao máximo o parco capital inicial investido, deixam, no Brasil, suas salas apodrecerem ao limite do insuportável e vêem seus freqüentadores escassearem cada vez mais - num comportamento predatório e suicida próprio do capitalismo em várias áreas, não apenas na cultural, e sobretudo em países como o Brasil -, esse Espaço tem salas sempre cheias, batendo repetidamente

seus próprios recordes e superando suas próprias previsões sobre a duração dos filmes em cartaz. Outras medidas de atenção para com o espectador ainda estão para serem tomadas, como a venda antecipada de ingressos, não raro com lugar marcado, já praticada na França e nos EUA e largamente possibilitada pelo recurso a computadores mesmo extremamente simples. De todo modo, essa iniciativa privada mostrou definitivamente que, quando condições adequadas lhe são fornecidas, o público comparece -- inclusive para os filmes brasileiros.

Esse exemplo ilustra bem dois pontos cuja formulação teórica é conhecida. O primeiro relaciona-se ao fato de que as políticas culturais só atingem plenamente seus objetivos (configurando uma política cultural plena ou integrada) quando dirigidas ao mesmo tempo para todas as fases do sistema de produção cultural: a produção, a distribuição, a troca e o consumo. A Embrafilme teve como meta criar as condições para o estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional. Para tanto, tratou de viabilizar a produção de filmes, mediante financiamentos e empréstimos, em parte a fundo perdido, e teve, acessoriamente, uma presença menor no circuito da distribuição. Pouco fez pelo incentivo ao consumo e nada quanto à troca, entendida, no caso do cinema, como o conjunto dos estados e operações relativas às condições de projeção dos filmes na contrapartida adequada ao valor do ingresso pago pelo espectador. É histórica a queixa dos espectadores quanto ao que se dizia ser má qualidade do som do filme nacional; é bem menos sabido que o problema do som não era inerente ao filme em si, na maioria das vezes, mas ao péssimo sistema de som da quase totalidade das salas, aspecto não notado pelos espectadores quando assistem ao filme estrangeiro, que tem na legenda uma muleta ou um substituto completo para o que os personagens dizem em cena. Esta falha das salas exibidoras só começou a ser mais amplamente notada quando as emissoras de televisão principiaram, timidamente, a exibir filmes brasileiros: nessas ocasiões, viu-se que o som era perfeito ou plenamente satisfatório. A política cultural da Embrafilme, no entanto, negligenciou esse aspecto e gerou um número considerável de filmes que, ou nunca foram exibidos comercialmente por falta de espaço num mercado exibidor dominado pelos interesses estrangeiros, ou, exibidos, foram freqüentemente rejeitados pelo público por deficiências que não eram todas suas. A abertura do Espaço Banco Nacional em São Paulo mostrou não apenas como o apoio às outras pontas do sistema de produção é importante, ou vital, mas também que é possível pensar em esquemas indiretos de estímulo a determinada modalidade de produção tão eficazes quanto os demais.

O outro ponto ilustrado diz respeito ao fato de que cultura, definitivamente, não mais se faz nem se promove sem dinheiro. Prevalece ainda no Brasil uma mentalidade não inocentemente arcaica e paternalista que vê na cultura o universo do que é excedente e gratuito, no sentido mais amplo do termo, estando portanto fora do sistema de produção e, por isso, sem nenhum valor. O artista ainda é visto, no final do século XX, como aquele que fornece o supérfluo, o suplementar (uma representação teatral após o jantar ajuda a digestão ao arejar a cabeça), ou

aquilo que vem abrilhantar um momento social (um comício político, um congresso científico, uma inauguração, uma visita) - algo que, já que sem valor, se espera que o artista faça de graça, em nome de objetivos supostamente elevados e da glória de ser recebido por quem o convida. Os efeitos dessa mentalidade filistina e capitalista primitiva - que não consegue enxergar sequer o amplo potencial econômico, direto e indireto, da atividade cultural multiplicam-se sob diversas roupagens mas podem ser resumidos em duas ou três fórmulas: remuneração aviltante para os artistas e pessoas com atividades culturais profissionais (ou ausência de remuneração: não é incomum uma representação teatral ou musical, ou uma palestra, ser feita em troca de alimentação e hospedagem, tratamento histórico dado aos artistas na época pré-moderna (v. patronato cultural) mas também às prostitutas de mais baixo escalão, às quais as pessoas de cultura são assemelhadas, como observa Luiz Milanesi; recursos mínimos (ou inexistentes) para a produção material do bem cultural; e descaso com os locais onde os eventos culturais se realizarão (portanto, descaso para com o público em geral e com o cidadão de modo específico, exemplificado em teatros sem equipamento e conforto, museus precários na coleção e nos serviços e tudo o mais que se sabe). A prática da cultura requer um mínimo de dignidade para sua produção e apreciação. O público de cultura não está mais disposto a sacrifícios; sendo chamado a participar de um imaginário da contemporaneidade que lhe é apresentado com os tons faiscantes da publicidade e da imagem via TV o cinema artificioso, esse público exige, se não luxo, pelo menos conforto e agradabilidade. Os grandes museus compreenderam essa tendência e competem entre si em exuberâncias arquiteturais - não raro à custa de seus acervos, simbólicos quando não irrelevantes. Os museus são, de fato, caso particular: quando pertencentes ao poder público, revelam uma capacidade suspeita no que diz respeito à obtenção de recursos para construção e reforma e uma deficiência notável do lado dos recursos humanos para tripulá-los e das obras de arte necessárias para povoá-los; quando vinculados a uma fundação, servem de pirâmides culturais cuja função primeira é dourar o nome da instituição. De todo modo, atuam como indício de uma nova sensibilidade material, no campo da cultura, que não pode ser menosprezada. Com a percepção do potencial econômico das atividades culturais sob mais de um aspecto (empregos diretos e indiretos, rendas turísticas, etc.), nota-se uma tendência para a valorização do patrimônio cultural passivo e ativo que não assume a forma apenas (ou não mais) de discursos pomposos e acadêmicos sobre o valor da cultura: os cofres públicos e privados abrem-se mais para o que surge como alternativa de investimento econômico. Na França, país que conta com um sistema de banco de dados sobre a cultura com vinte anos de existência, as cidades com mais de 150 mil habitantes aumentaram em 15% seus gastos com a cultura, entre os anos 1984 e 1987. No orçamento geral dessas cidades, as despesas culturais passaram de 10% em 1981 para 12% em 1987. Nesse mesmo ano, os gastos culturais diretos nessas cidades (não incluindo os investimentos privados) chegaram a 180 dólares por habitante. Apesar das

reservas com que se pode encarar certas comparações, cabe destacar, por exemplo, que no Estado de São Paulo o orçamento da secretaria de cultura para 1995 permitiria que fossem gastos 54 dólares por habitante (33 dólares se descontados os recursos destinados à rádio e TV Cultura e ao Memorial da América Latina) - isto se os recursos dessa secretaria não estivessem, no mês em que este verbete foi preparado, abril de 1995, congelados em 90% por insuficiência de caixa do tesouro estadual... Independentemente do valor relativo desses números, importa verificar como esses recursos estão sendo gastos. A tendência mundial aponta para um uso mais vertical do que horizontal: procura-se fazer aplicações das quais resultem ações ou produtos (um centro de cultura, um museu, uma biblioteca, um curso de formação) capazes de se proporem como modelares (e portanto multiplicadores por emulação) em vez de perseguir-se uma política horizontal de pulverização de recursos, que, a pretexto de cobrir vastos espaços territoriais, não evita a rarefação do tecido cultural e apenas consegue a manutenção da cultura como um todo, e de seu público em particular, no estado de precariedade tradicional cujo resultado primeiro é a indiferença endêmica diante do fato cultural.

Referências:

Départment des Études et de la Prospective. Les dépenses culturelles des grandes villes en 1987 in Bulletin du Développement culturel, n. 82, Paris, julho de 1989.

- Les dépenses culturelles des collectivités locales en 1987 in Bulletin du Dévelppement Culturel, n. 81, Paris, julho de 1989.

- Evolution des dépenses culturelles des communes in Bulletin, n. 85, Paris, maio de 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Globalização cultural

Sumário: Globalização na economia e na cultura; tendências e previsões.

Termos relacionados: Centros culturais independentes, cultura de fronteira, desterritorialização, imaginário, modernização cultural, modos culturais pós-modernos, reconversão cultural, arte pública, artes comunitárias.

Se o processo de globalização da economia, ao qual se associa o fenômeno da globalização cultural, está em curso pelo menos desde a época das grandes viagens marítimas no século XVI, de que resultou a colonização das Américas, sua intensificação potencializada deu-se após a Segunda Guerra Mundial e, de modo mais específico, nas duas últimas décadas - em particular graças ao aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa e da informática. Mesmo não estando esse processo ainda plenamente configurado, uma vez que subsistem centros de decisão nacionais e regionais, a globalização da economia caracteriza-se pela predominância das empresas multinacionais, aquelas com atividades

em mais de um Estado nacional e que hoje já se apresentam como empresas globais, e pela conseqüente diminuição do controle do Estado sobre a gestão da economia (capitais especulativos deslocam-se rapidamente de um Estado para outro, sem muito ou nenhum controle por parte dos governos nacionais e deixando atrás de si, por vezes, uma terra arrasada, como ocorreu no México em 1995).

Esse processo se desenvolve no cenário de um avanço tecnológico generalizado - em especial nas áreas da informática, robótica e engenharia biológica - em meio à degradação ambiental acelerada e a modificações profundas nas esferas pessoal, familiar, profissional e legal dos indivíduos. Sob o aspecto das relações jurídicas entre o Estado e o indivíduo, cuja pedra de toque é a figura da cidadania, o traço característico em grande parte do mundo é a impossibilidade cada vez maior de exercer plenamente esse direito. O Estado-previdência, que assegurava pelo menos a educação, a saúde, a aposentadoria, a segurança e uma subsistência mínima, tem cada vez menos condições de fazê-lo diante da enormidade dos problemas a enfrentar, do desbastamento (e do autodesbastamento) que vem sofrendo como conseqüência da atual ascendência da ideologia neo-liberal, e do avanço do capital privado que disputa, com a administração pública, as possibilidades de obtenção de lucro. O indivíduo se vê cada vez mais abandonado à própria iniciativa, ou à própria sorte, em particular no que diz respeito à segurança. Grupos armados internos questionam abertamente a autoridade pública por motivos políticos, religiosos ou puro banditismo, e tendem a instalar poderes paralelos, pressionando a partir do interior Estados já encurralados pelo exterior, pelas empresas e organizações financeiras globais, quando não diretamente por outros Estados mais fortes. O que foi considerado como a mais cara conquista da modernidade - a criação de um Estado secular, separado da religião e fomentador de uma cultura pública universal, o que teria por resultado a superação das identidades tradicionais, fechadas sobro si mesmas e retrógradas - esboroa-se com a rapidez surpreendente da queda física do Muro de Berlim; a globalização da informação, em vez de eliminar as diferenças e realinhar os horizontes, parece reacender os velhos fantasmas particularistas e autocentrados e impulsioná-los numa onda expansionista. Novas formas de socialidade comunitária e grupal, de inspiração religiosa, étnica, cultural ou outra, são apontadas por uns como caminhos alternativos para uma cultura até aqui excessivamente organizada pela idéia de público entendido em seu sentido mais amplo, enquanto outros consideram que tais práticas submetem-se, elas também, aos efeitos da derrocada do Iluminismo racionalista e nada podem trazer como substitutivo para o ordenamento antes garantido pelo Estado.

Em termos socioprofissionais, a tônica destacada tem sido o desemprego cada vez mais intenso provocado pela globalização - que atinge inclusive setores da classe média antes resguardados - ao lado do decréscimo continuado dos salários em conseqüência da oferta cada vez maior de mão-de-obra e da concorrência entre as empresas. A família, em conseqüência sobretudo da

tendência econômica mas não disso apenas, tende a dissolver-se sempre mais cedo ou a atomizar-se de modo cada vez mais acentuado (de que é indício a existência de um televisor em cada quarto da casa). E ainda na esfera íntima tanto quanto na familiar e grupal, pelo menos nos países avançados e, por enquanto, nas classes economicamente mais fortes (mas a ampliação horizontal desta prática é questão de tempo), é todo um novo universo que se oferece ao imaginário por intermédio da informática e da cibernética, alterando experiências sensoriais e intelectuais mediante o recurso à realidade virtual. No Japão, praias artificiais com ondas nas quais se pode surfar constituem novo modo de relacionar-se com a natureza - no caso, com a natureza cultural... Em várias partes do mundo, os parques temáticos (tipo Disneylândia e Universal Studios) se repetem: em situações de desterritorialização e atemporalidade, pode-se experimentar sensações e emoções as mais distintas sem que o indivíduo tenha de empenhar-se para tanto, física ou intelectualmente. Por toda parte, em Nova York como na pacata Brighton, em Tóquio ou em São Paulo, é possível esquiar sem tocar na neve e sem usar esquis e voar em asa-delta sem sair do chão graças a aparelhos eletrônicos: a ginástica entre o falso e o verdadeiro se apresenta de maneira cada vez mais cômoda, inevitável e, parece, desejável. De forma mais "tradicional", o uso do vídeo como experiência de cinema individual, na qual se pode interromper à vontade o fluxo da narrativa, abre-se como maneira inteiramente distinta de experimentar a imagem.

Estes são aspectos comportamentais com que as políticas culturais vêm lidando na forma de problemas e para os quais procuram soluções dentro do âmbito que lhes compete (como nos centros culturais independentes). Do ponto de vista dos modos culturais tais como são tradicionalmente considerados, a globalização - processo complexo, não unívoco, divergente, que gera resultados diversos nos diversos locais onde se manifesta - revela-se antes de mais nada na tendência à uniformização da sensibilidade (v. modos culturais pós-modernos) via cinema e televisão, o que é conseguido pela distribuição de produtos gerados por um número cada vez menor de fábricas culturais colocadas sob a égide econômica (o do gosto) dos padrões americanos administrados por empresas globais (se em economia a globalização tem sido contemporânea da emergência de países asiáticos, no campo cultural a situação é um pouco diferente: com a abertura relativa da situação política da China, o cinema chinês pôde aparecer e firmar-se culturalmente, mas não tem ainda condições de conquistar mercados estrangeiros como o fez, por exemplo, a indústria automobilística japonesa; o mesmo se aplica a Hong-Kong, capaz de fazer filmes rapidamente e a um custo baixo sem, porém, ameaçar ainda a hegemonia americana). Produtos alternativos circulam apenas em espaços limitados (mostras e festivais), alcançando públicos menores ou diminutos. Este é o quadro que afeta o cinema mas também as artes plásticas ou a literatura e a música. A uniformização - thinking da indústria cultural - não é ainda absoluta nem inevitável: em plena era da globalização observa-se um claro ressurgimento da diferença

identitária manifestando-se de modo extremamente violento (conflitos na ex-Iugoslávia e na antiga URSS, implicando não apenas um desejo de separação mas também de dominação e de extinção, se necessário e se possível, do diferente) ou procurando emergir mais pacificamente sob a aparência do multiculturalismo. Entre a uniformização e a diferença, o fenômeno da reconversão cultural se difunde (v. cultura de fronteira). As culturas e os imaginários nacionais tendem a desmoronar (relativamente) mas não desaparece de todo o localismo como âncora cultural, quer isto signifique um valor positivo (de afirmação identitária), quer negativo (reafirmação de provincianismos não de todo distantes do racismo e da xenofobia).

Para as políticas culturais que buscam uma atuação sociocultural, uma das principais questões levantadas pela globalização é a do tratamento cultural dos grandes espaços urbanos que já não são mais públicos - no sentido de espaços para todos, de que todos podiam usufruir em harmonia o tempo todo -, mas que se apresentam, agora, como espaços apropriados (pela classe média, mediante o recurso legal ou ilegal ao fechamento das ruas numa tentativa de evitar a ação de criminosos; pela marginalidade,

mediante o recurso à violência física direta e à delimitação de territórios "livres", quer dizer, entregues ao tráfico, nos quais cada um penetra por risco e conta próprios; pelas grandes corporações econômicas com suas cidades artificias, como o bairro de La Défense, em Paris) dos quais o espírito político (a rigor, o espírito urbano) é cada vez mais escorraçado.

Quando se considera a cultura sob um prisma amplo (estilo de vida, valores e visões de mundo, moda, alimentação, produção e consumo de massa), a tendência para uma certa homogeneidade pode ser constatada sem dificuldades. Num hotel cinco estrelas de Nova York tanto quanto numa modesta hospedaria do tipo "bred and breakfast" instalada numa construção do século XVI no interior da Inglaterra é possível obter o mesmo tipo de café da manhã e não é impossível dar a volta ao mundo sem jamais provar os pratos típicos de cada lugar, o que não acontecia meros vinte anos atrás. Os mesmos filmes estão sendo exibidos quase simultaneamente em todas as grandes cidades e as mesmas roupas vestem do mesmo modo as pessoas de várias latitudes e longitudes. Para os que consideram a cultura como sinônimo de tradição, de permanência no tempo, de traço nacional distintivo, essas mudanças são consideráveis. Para os que entendem a cultura como um processo dinâmico que nunca, em momento algum da história , se manteve igual a si mesmo - apesar de abrir espaço para bolsões de especificidade local -, o que se registra hoje não é nenhuma novidade e, menos ainda, não significa nenhuma calamidade relevante. De modo similar, alguns descrevem esse quadro de uniformização (relativa) como resultante de um processo de dominação ou exploração, enquanto outros o vêem como simples derivado inevitável da interface, como se diz agora, entre a economia e a cultura, realidade histórica perceptível em todas as etapas da paixão humana e observável

pelo menos desde a época do expansionismo romano, entre 98 e 180 d.C. De um modo ou de outro, essa f]orada do mesmo por toda parte está ainda longe de ser fenômeno maciço e incontornável. Se o sanduíche do MacDonald's tem aproximadamente o mesmo gosto em todos os países, a arquitetura de uma lanchonete MacDonald's na cidade de Windsor, na Inglaterra, nada tem a ver com a arquitetura de outra lanchonete da mesma rede na cidade de Hartford, EUA. E o modo como esse sanduíche é consumido nesta e naquela também está longe de ser idêntico, assim como é diversa a pertinência social das pessoas que as freqüentam. Mas, deslizando de passagem pelo fato de que essa internacionalização de modos e costumes é mais presente nos grandes centros urbanos (poucos) do que nas pequenas cidades do interior, o fato é que permanecem ainda eretas as fronteiras de todos os tipos, das físicas às políticas e às imaginárias (língua, mitos, etc.), não existindo no momento previsões definitivamente incontestáveis sobre a orientação da resultante cultural do atual processo econômico.

Referências:

Baudrillard, Jean. La transparence du mal. Paris, Galilée, 1990. - Le crime parfait. Paris, Galilée, 1994.

Casanova, RG. O colonialismo global e a democracia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

Eco, Umberto. Viaje a Ia hiperrealidad in La estrategia de Ia ilusión. Barcelona, Lúmen, 1986.

lanni, Octávio. A sociedade global. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992. - Teorias da globalização. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

Lee, lara. Prazeres sintéticos (filme, 1995).

Ortiz, R. Mundialização e cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.

Souza Santos, Boaventura de. Pela mão de Alice (o social e o político na pós-modernidade). São Paulo, Cortez, 1995.

Kennedy, Paul. Preparing for the Twentieth Century. New York, Random House, 1993.

Slouka, Mark. War of the worlds: cyberspace and the high-tech assault on reality. New York, Basic Books, 1995.

Teixeira Coelho. Arte e utopia. São Paulo, Brasiliense, 1987.

Toshio, Iyotani. Globalization and culture in The japan Foundation Newsletter, v. XXIII, n. 3, Tóquio, dezembro de 1995.

Wenders, Wim. Paris, Texas (filme, 1984).
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Gosto

Sumário: Conceitos de gosto; gosto, prazer, felicidade; gosto e criatividade; o gosto e o novo; gosto e ordem; gosto adquirido; o juízo do belo; mau gosto, o feio, kitsch e camp; gosto versus sensibilidade.

Termos relacionados: Política cultural, voluntarismo cultural.

Toda política cultural costuma ser, sob mais de um aspecto, uma batalha pelo gosto. Foi assim na época áurea do realismo socialista, na Alemanha nazista, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e é como luta constante entre sistemas ou padrões de gosto que continua a ser, em larga medida, se não entendida, sem dúvida praticada. A expressão mais simples e simplista desse combate é a da oposição entre mau gosto e bom gosto, plena de significados não apenas estéticos como ideológicos.

Gosto, num sentido abrangente, é a faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos. Mais especificamente, gosto é a "vantagem de descobrir com sutileza e presteza a medida do prazer que cada coisa deve dar aos homens", como apareceu no Ensaio sobre o gosto, obra inacabada de Montesquieu publicada em 1758 e inicialmente pensada para a Encyclopédie. Nesse mesmo texto, Montesquieu dava uma "definição mais geral" do gosto como sendo aquilo que, independentemente de ser bom ou mau, correto ou não, liga as pessoas a uma coisa pelo sentimento - definição que não impede a vinculação do gosto às "coisas intelectuais", cujo conhecimento dá prazer ao espírito.

Em Montesquieu, o gosto está ligado diretamente ao prazer e, num sentido mais amplo, à felicidade. Prazer do intelecto tanto quanto prazer dos sentidos, do qual o primeiro é a culminação, a realização plena. A felicidade não estaria exatamente no prazer mas na capacidade de receber o prazer, abrindo espaço para uma associação entre a possibilidade do prazer e a situação de receptor ou espectador - o que poderia justificar o destaque (ou mesmo privilégio) atribuído à condição de espectador observável em certas políticas culturais. O prazer, para Montesquieu, é um dado que se obtém mais quando achado do que quando procurado. Não existiria, assim, um programa para a busca do prazer e da felicidade: o que fornece um e outro é o acaso, o inesperado, aquilo que surge quando menos se espera, quando se está fazendo uma outra coisa, quando a atenção e a intenção estão voltadas para outros objetivos. Proposição de implicações análogas pode ser encontrada em Wittgenstein. Um de seus aforismos diz sem nenhuma referência a uma eventual leitura de Montesquieu - que o gosto é a refinação da sensibilidade, mas que a sensibilidade, nada faz, é meramente receptiva. A conseqüência imediata desta colocação é que, como vem num outro aforismo, mesmo o gosto mais refinado nada tem a ver com a criatividade, com o poder de criação - o que muita política cultural não percebe.

Se não há um programa claro para a obtenção do prazer e da felicidade

portanto, um programa para a alimentação e a satisfação do gosto -, existem pelo menos pistas capazes de levar a esse estado ou condição. Em seu Ensaio, Montesquieu constata que é o prazer proporcionado por um objeto que leva as pessoas a um outro objeto, sendo essa a razão pela qual o espírito procura sempre $$coisas novas", não descansando nunca nessa procura. Neste caso, uma das molas para o exercício do gosto e obtenção do prazer estaria na multiplicação das "coisas a ver'. Dar a ver, dar a ver mais do que se poderia esperar: esta seria, nesta ótica, a meta de uma política cultural. A procura do novo, paradigma do Iluminismo transformado em pedra de toque da modernidade, tem sido contestada na contemporaneidade em sua condição de valor cultural. Escrevendo no final dos anos 40, o marxista Arnold Hauser curiosamente criticou, em sua História social da literatura e da arte, publicada em 1951, a obsessão com o novo manifestada agudamente nas propostas artísticas a partir do impressionismo. Os movimentos filosóficos e estéticos pós-modernos, curiosamente porque os críticos de inspiração marxista são os mais acerbos contestadores da idéia de uma pós-modernidade - também abriram fogo contra a idéia do novo como motor e objetivo do gosto, portanto do prazer.

Para Montesquieu, de todo modo, a questão é clara: trata-se de "ver um grande número de objetos, ampliar a visão, estar em vários lugares, percorrer mais espaços". Em outras palavras, o que está em jogo é ampliara esfera de presença do ser (da alma, nas palavras de Montesquieu) - e este poderia ser o modo sintético de expressar a meta de toda política cultural. Esta a razão pela qual as viagens oferecem tantos pretextos para o prazer. Quando viajar não e possível, quando obstáculos se interpõem entre as coisas e os sentidos e sentimentos - na cidade, os prédios bloqueiam a visão quando não são seu objeto; no campo, tudo pode ser indistinto, invisível; nas relações humanas, o trabalho e tanta coisa podem obscurecer os sentimentos -, a arte surge como mediação privilegiada.

Ter muito a ver, mostrar simplesmente muitas coisas, pode não bastar para provocar o gosto e fornecer prazer. Para Montesquieu, seria imperioso mostrá-Ias numa ordem. Políticas culturais inteiras se justificam com essa idéia da ordenação: mostrar não basta, é imprescindível pôr ordem, ensinar a ver, educar para ver. Esta educação dos sentidos ou educação do gosto (na expressão de Karl Marx, "educação dos cinco sentidos, trabalho de toda a história universal até agora") configura uma das orientações da política cultural mais discutíveis. Suas implicações são claras e podem ser resumidas na observação de um arte-educador americano contemporâneo, Robert Saunders, para quem a história da arte talvez seja a única disciplina humanística que é pensada e conhecida mais pelo modo como tem sido ensinada (ordenada) do que por suas proposições específicas - o que suscita a possibilidade de que a própria arte seja hoje conhecida mais pelo modo como é ensinada ou ordenada do que por aquilo em que se constitui e que oferece. Como o Ensaio sobre o gosto ficou inacabado, não se tem o desenho completo dos "prazeres da ordem"; em todo caso, Montesquieu insiste que a confusão, a desordem, a falta de ordem são obstáculos

que o espírito não consegue vencer na busca do prazer e no exercício do gosto. E ver simplesmente, mesmo com ordem, pode não bastar ainda sob um segundo aspecto: no esquema de Montesquieu, melhor seria talvez que essa visão fosse tal que permitisse ver as coisas em seu conjunto, promovendo com isso a reparação da atenção demasiadamente vinculada ao detalhe, ao mais próximo, ao imediato, própria da vida cotidiana. Este será o sentido da explicação de Montesquieu para a preferência das pessoas pela simetria: "ela constitui um conjunto". Ainda numa passagem de seu Diário de viagem anotou que "quando chego a uma cidade, subo sempre ao campanário ou à torre mais alta para ver o conjunto". A arte permitiria ver não apenas o que não é possível ver diretamente como possibilitaria ver, entrever, o conjunto. (Ponto de vista passível de discussão: Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Alberto Caeiro, escreve que a natureza e "partes sem todo"; mesmo estando no outro pólo do eixo, nessa toada tudo leva a crer que também a arte não teria todo nenhum a perseguir ...)

Outra questão fundamental para a política cultural: o que é necessário para "ter gosto"? Gosto se adquire, o gosto pode ser alterado, o gosto pode alterar? Para Montesquieu, existem o gosto natural e o gosto adquirido. O gosto natural é uma aplicação imediata e requintada de regras que não são conhecidas. Não implica nenhuma teoria ou conhecimento. Não é necessário saber que o prazer dado por uma certa coisa considerada bela vem da surpresa: basta que ela surpreenda - e que surpreenda "tanto quanto deve, nem mais nem menos". E, ao lado do gosto natural, um gosto adquirido pode ser desenvolvido, como foi dito, pelo exercício da multiplicação da visão e do conhecimento. O gosto adquirido afeta, altera, aumenta e diminui o gosto natural, e o contrário é também verdadeiro. Wittgenstein, novamente, fez observações que seguem as trilhas abertas por Montesquieu: a faculdade do gosto não pode criar uma nova estrutura, só pode promover ajustes em estruturas já existentes. Como diz o filósofo, o gosto aperta e solta os parafusos mas não constrói um novo equipamento: "dar à luz" não é sua função. Muita política cultural desconhece o caráter ajustativo do gosto e, na busca da criação de novas estruturas, novas sensibilidades e do "novo homem", movida pelo voluntarismo cultural, embarca em aventuras equívocas e, às vezes, trágicas. A função do gosto, para Wittgenstein, é tornar as coisas aceitáveis, nada mais do que isso.

Esta é a razão pela qual Wittgenstein coloca de um lado o gosto e, de outro, a criatividade. E, ainda, o motivo pelo qual acreditou que o grande criador não precisa ter gosto: seu produto vem ao mundo já formado, independentemente do gosto do criador ou outros.

É possível saber que se tem gosto, é possível concluir que, após um período de iniciação ou exerci 1 cio, se conquistou um gosto? Wittgenstein acha que sim. Aquilo que se tem é passível de consciência. Já aquilo que se é, não. Posso saber que tenho gosto (algo que encanta, diz ele, mas que não fascina), não se sou original. E esse gosto que tenho é um gosto coletivo, ao qual adiro, ou é um gosto próprio? Será preciso escapar da esfera de Wittgenstein e Montesquieu para propor que sou

consciente de ter gosto próprio quando meu gosto se afasta ligeiramente do gosto prevalente. Se meu gosto se identifica em tudo com o gosto dominante, não é um gosto próprio; se dele se afasta em tudo, simplesmente não é gosto.

Para Kant, cuja Crítica do juizo (ou Crítica da faculdade de julgar) apareceu cerca de trinta anos depois do Ensaio de Montesquieu, o gosto é definido de modo mais específico como a faculdade de julgar o belo. Em mais detalhes, o gosto é a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto ou um modo de representação, por meio da satisfação obtida ou da insatisfação provocada. Denomina-se belo o objeto dessa satisfação. Kant segue pelo caminho tomado por Montesquieu, que, no Ensaio, distinguia entre ter prazer na visão de uma coisa útil (dita boa) e ter prazer em ver algo sem que isso tenha uma utilidade precisa (neste caso, esse algo é dito belo). Mas enquanto em Montesquieu a discussão do gosto segue por vários caminhos, em Kant o ponto de vista desse estudo é o do belo. Esta distinção inaugura o campo de atuação privilegiado das políticas culturais que é o da obra de cultura, de modo geral, e da arte, singularmente, em detrimento dos outros domínios que, para Montesquieu, promoviam o desenvolvimento do gosto, como as viagens, a visão de uma cidade ou de uma paisagem, etc. (Sob esse aspecto, uma política cultural pós-moderna encontraria uma alternativa provocante na adoção - não exclusiva, por certo - dos caminhos de Montesquieu.) A ampliação da esfera de presença do ser se faz hoje de modo acentuado, se não exclusivo, por intermédio da mediação da obra de cultura e, cada vez mais e de modo específico, da imagem.

Tradicionalmente, as políticas culturais ocupam-se do gosto em sua versão do "bom gosto". Mais recentemente, o mau gosto fez irrupção no domínio da alta cultura e passou a ser - em suas várias versões, entre as quais o kitsch e o camp - não apenas objeto de estudo acadêmico como também fonte de inspiração e, mesmo, de culto. Montesquieu não esteve alheio ao problema. Em seu Ensaio, faz distinções entre o "nobre" e o "inferior" (ou baixo), mediados por algo que se encontra "exatamente" entre um e outro, o "ingênuo". Ressaltando que dos três o Ingênuo" é o de apreensão mais árdua ("está tão perto do inferior que é difícil ombreá-lo sem nele cair"), escreve que "o inferior é o sublime do povo, que gosta de ver coisas feitas para ele e que estão a seu alcance". As pessoas "bem-educadas", no entanto, remetem-se sempre às idéias que são nobres, sublimes ou, no máximo, ingênuas.

A desqualificação do mau gosto é considerada, em certos círculos teóricos, como forma de opressão cultural sobre as camadas populares. A reação crítica à indiferença ou à condenação do mau gosto, ocasionalmente sob tons populistas, manifesta-se em "releituras" orientadas pela contestação das análises - como as realizadas pelos autores da chamada Teoria Crítica, ou Escola de Frankfurt baseadas na dicotomia entre cultura superior e cultura inferior e que se encerram quase sempre pela valorização daquela sobre esta. E a reação "popular', ela,

assume os modos da reivindicação e da "curtição", entre série e galhofeira, do produtos de manifesta má qualidade ou mau gosto.

São vários os exemplos dessa tentativa de reabilitação do mau gosto. O mais evidentes pertencem, hoje, preferencialmente, ao campo das imagens encontram materialização nos filmes ditos de "escracho" ou "besteirol" (dos quais O bandido da luz vermelha, de R. Sganzerla terá sido, no Brasil, um antecedente erudito e as chanchadas da Atlântida, um precursor não intencional) e nos programas de televisão como Casseta e Planeta. Num nível internacional, vários dos cult movies são filmes de baixa qualidade técnica e estética, como os do diretor Ed Wood, autor de produtos de minúsculo orçamento como Plan 9 from Outer Space e Glen or Glenda (I changed my sex). Designado num livro de 1980, The Golden Turkey Awards: nominees and winners, the worst achievements in Hollywood history, de Harry e Michael Medved, como "o pior diretor de todos os tempos", Ed Wood foi tema de um filme recente, com grande orçamento e indicações para o Oscar, dirigido por Tim Burton (de Batman, entre outros). s motivos dessas sucessivas ondas do mau gosto - e da operação e enobrecimento do mau gosto via análise teórica - são diversos e discordantes S. Haveria, de um lado, por parte da "massa" (mas não dela apenas), uma espécie de vingança contra a noção de grandeza, a seriedade, o tenebrismo, as formalidades e solenidades da veneração estética tradicional, vista como sinal distintivo de classe; e vingança também contra a especulação metafísica e a favor da felicidade imediata, imediatamente perceptível e consumível, sem traumas e culpas. De outro lado, aponta-se para estratégias de marketing de massa baseadas no recurso ao kitsch ou ao camp como "feitos para o povo e ao seu alcance" e fala-se numa ironia terminal decorrente dos vários processos de desbastamento da cultura erudita promovidos pelos próprios artistas modernos e por teóricos acadêmicos. De um modo mais agressivo, lembra-se que esses produtos, diante dos quais até o mais desprovido espectador sente-se um ser superior, oferecem excelente ocasião para o "deleite na estupidez". No mesmo sentido, a ruindade representada (tanto quanto a representação ruim da ruindade) surgiria como modo de consolo; e o desprezível, como objeto digno de afeição. Isto não poderia ser confundido nem com a proposta da arte moderna (remontando a Rembrandt, com seu Boi escorchado) de encontrar o belo no feio, nem com a proposta politicamente correta e multiculturalista de descobrir o belo no rejeitado e no ignóbil. A adesão ao mau gosto seria, sob um outro ângulo, outra evidência do comportamento adolescente ampliado, típico do momento atual - algo a meio caminho entre a contestação aos cânones consagrados e o prazer sincero diante de obras que seriam o prolongamento das brincadeiras infantis "de mau gosto".

A promoção do mau gosto observada ao longo dos anos 80 e 90 é um processo distinto daquilo que foi a "redescoberta" do kitsch na década de 60 e as operações de revalorização por que passou como índice de uma "outra cultura" cujo imaginário seria tão relevante para a dinâmica cultural quanto o das versões culturais tradicionalmente incensadas. Naquele momento, defendeu-se que o universo dos

valores estéticos não mais podia ser dicotomizado entre os campos do Belo e do Feio: uma outra dimensão - uma outra "praia", na expressão feliz de Abraham Moles - estava aberta à freqüentação de todos, cultos e menos cultos, a praia do kitsch, palavra cujo primeiro aparecimento se deu provavelmente na Alemanha, por volta de 1860, para designar a operação de 'lazer móveis novos com velhos" (kitschen) e que gerou verkitschen, "vender algo diferente daquilo que foi encomendado e acertado": em bom português, passar gato por lebre. Esses, de fato, os dois sentidos relevantes de kitsch: não tanto ou não só mau gosto mas aquilo que é falso (falso, quer dizer, em relação ao "autêntico" da cultura nobre), enganoso, artificial, ilusório, exagerado, pretensioso. Mesmo sendo fenômeno universal e permanente, o termo kitsch, tal como irrompeu nos estudos acadêmicos nos anos 60, mostrava-se vinculado ao contexto econômico e cultural do segundo pós-guerra mundial, marcado pelo crescimento cada vez mais acentuado da produção industrial e pela diluição rápida, por essa indústria, dos estilemas artísticos consagrados. Nesse cenário, o termo é usado para designar o estilo da ausência de estilo, aquilo que está fora de lugar, a multiplicação dos efeitos não funcionais, o excesso. Suas manifestações imagéticas destacadas são o famoso pingüim de geladeira, os desenhos animados de Walt Disney, como Fantasia (hoje no entanto, década de 90, já "relidos" como formas máximas do cinema contemporâneo, o que só um saudosismo meramente subjetivo pode explicar), as decalcomanias açucaradas. Certas "manifestações estéticas" do kitsch perturbam estas análises. O rei Luís 11 da Baviera (Luís Wittelsbach) transformou seu castelo num cenário de kitsch-barroco radicalizado a um ponto em que os liames da referência cultural popular se esgarçam e em seu lugar surge a malha de uma intenção deliberadamente estética, própria da cultura superior.

Já o camp é uma espécie de kitsch sofisticado, ou que assim se julga. Suas ocorrências estão mais ligadas à cultura de massa gerada pela indústria cultural, enquanto o kitsch encontraria suas raízes numa cultura popular autêntica, se essa expressão ainda tem sentido. Camp designa um modo do esteticismo. Seu ponto nuclear não é a questão do belo (ou do falso belo, se se preferir, como ocorre no kitsch) mas a do artifício, do estilo ou da estilização. Se o kitsch é democrático na sua proliferação, o camp faz parte de um código privado. É uma cultura de grupos, de tribos: é sinal distintivo, elo entre iniciados ou entendidos. Se o kitsch é uma cultura do interior e suburbana, o camp é cultura urbana, dos grandes centros. Surgem como casos de camp as luminárias Tiffany, as drag queens, certos restaurantes freqüentados por celebridades, a revista Esquire nos anos 60 e a Playboy de todas as épocas, os quadrinhos de Flash Gordon e, mais ainda, os filmes atuais do Batman e, em diversa perspectiva, os filmes de Ed Wood. Talvez a zona cinzenta separando o kitsch do camp possa ser atenuada lembrando que Hebe Camargo sempre foi um caso de kitsch, enquanto Elke Maravilha é, claramente, camp. A lista é interminável e pode ter acréscimos a cada ano.

Os que de algum modo promovem o camp como modo alternativo e contestador da idéia assentada de cultura - ou o levam suficientemente a sério a ponto de

discuti-lo por escrito - partem não raro de uma contestação das idéias de Kant sobre o gosto, em particular sua noção de que o belo é aquilo que agrada universalmente e sem conceito. Alegam que essa agradabilidade universal não existe e que ela é, sempre, local e temporalmente marcada, o que justificaria a multiplicação de camps locais. Do mesmo modo, o "sem conceito" kantiano seria algo misterioso demais; as pessoas saberiam por que escolhem determinadas coisas ou obras como fatores de agradabilidade, e esses fatores seriam perfeitamente identificáveis (ligados a sexo, padrões sociais, étnicos, etc.). A palavra gosto é, ela mesma, substituída por outra "mais moderna": sensibilidade, que o crítico marxista Raymond Williams também consagra, provavelmente sem defender o camp, na expressão "estrutura de sensibilidade" - afinal, uma estrutura é algo que se pode analisar, desmontar, e não um bloco inconsútil como o conceito kantiano.

As manifestações do kitsch) e do camp são, por certo, fenômenos culturais de pleno direito cujo estudo permite uma compreensão mais fina da dinâmica cultural. O que se discute é se favorecem, na expressão simples e feliz de Montesquieu, uma ampliação da esfera do ser...

Referências:

Dorfles, Gillo. Il kitsch (antologia del cattivo gusto). Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969.

Gama, Rinaldo. O guardador de signos (Caeiro em pessoa). São Paulo, Perspectiva/Instituto Moreira Salles, 1995.

Kant, Emmanuel. Crítica da faculdade do juizo. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

Kant, E. Duas introduções à Crítica do Juizo. São Paulo, Iluminuras, 1995.

Moles, Abraham. Psychologie du kitsch, l'art du bonheur. Paris, Marne, 1971.

Montesquieu, Essai sur le goût. Paris, Rivage Poche, 1993.

O'Brien, Geoffrey. A kinder, gentler perversity in The New York Review of Books, v. XLI, n. 19, nov. 1994.

Saunders, R. Art history is a fiction. Long Island, 1988. Mimeogr. Sontag, S. A Susan

Sontag Reader. New York, Vintage Books, 1982.

Wittgenstein, Ludwig. Culture and value. Chicago, University of Chicago Press, s.d.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Grupo

Termos relacionados: Imaginário, cultura latente, cultura patente, culturanálise, grupo sujeito.

Conjunto de indivíduos reunidos ao redor de um fim comum a ser perseguido e que serve de centro ordenador das relações entre esses indivíduos, uns em relação aos outros, e entre eles e o fim buscado.

Em Aristóteles é possível buscar uma metáfora sugestiva para a idéia de grupo. Para Aristóteles, cidade era o conjunto espacial que se podia abarcar com os olhos a partir da edificação mais alta do lugar. (Sob este ângulo, desnecessário

ressaltar que a maioria das cidades contemporâneas, em particular as metrópoles e as megacidades como Tóquio e São Paulo ou México, não são cidades - e não o são sob mais de um aspecto ...) Por analogia, um grupo, em política cultural, pode ser entendido como um conjunto de pessoas em busca de um fim comum e que pode ser visto por inteiro numa mesma mirada. Este entendimento dá à noção de grupo uma materialidade concreta, retirando-a da vaguidade segundo a qual o grupo é concebido como composto por um número qualquer e indeterminado de indivíduos.

Diferencialmente, e sob uma perspectiva que interessa à teoria do imaginário, um grupo pode ser descrito como um conjunto de pessoas que, em razão da história individual de cada uma, sentem de forma particular uma relação, fenômeno ou ação percebidos de modo diverso pelo conjunto mais amplo que integram. Esta concepção incorpora, para a caracterização do grupo, os aspectos intelectuais, afetivos e reativos (respectivamente, terceiridade, primeiridade e secundidade, na filosofia de Ch. S. Peirce) e não apenas os racionais, definidos pelo fim buscado.

Referências:

Aristóteles. Politics. Harmondsworthm, Penguin, 1974.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Peirce, Ch. S. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1984.

Teixeira Coelho. Semiótica, informação, comunicação. 3 ed. São Paulo, Perspectiva, 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Grupo-sujeito

Termos relacionados: Grupo, imaginação, culturanálise.

É o grupo que tem controle sobre suas práticas culturais, de modo geral, e, em particular, sobre suas fantasias e fantasmas (o controle sobre os fantasmas, de modo particular, é o que possibilita ao grupo transformá-los em fantasmas transicionais, situacional ou historicamente caracterizados, impedindo-os de se constituírem em fantasmas de grupo dominantes, próprios de grupos sujeitados).

Não é raro que programas de política cultural tratem os grupos a que se destinam como grupos sujeitados, ao impor-lhes fantasmas não transicionais (gerados fora do grupo), ou transformem-nos deliberadamente em grupos sujeitados.

Referências:

Guattari, F. Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionelle. Paris, Maspero, 1974.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Hábito cultural

Sumário: O hábito como quintessência do indivíduo ou grupo; a pesquisa do hábito cultural: o estável e o alternativo; hábito e imaginário cultural.

Termos relacionados: Grupo, grupo-sujeito, imaginário, prática cultural.

Hábito, na expressão tomista, é a massa, a argamassa que molda e modela o indivíduo; em Cícero, o hábito é uma forma, uma figura, uma compleição, uma disposição. Um hábito cultural é, assim, uma figura, uma forma cultural que identifica ou representa um indivíduo ou grupo e que é, de um e outro, sua quintessência.

O conhecimento dos hábitos culturais dos diferentes grupos sociais é indispensável à política cultural, que procura mapeá-los por meio de sondagens e pesquisas - voltadas tanto para a detecção do que é (relativamente) estável e continuado (o idêntico) nesses grupos quanto, o que é menos comum de encontrar-se nelas e mais difícil de obter-se, daquilo que surge a esses grupos como alternativo (o diferente) e que pode apontar para um desejo menos ou mais consciente por eles alimentado. O estudo do imaginário é fundamental para o desenho do hábito cultural.

Referências:

Cretella Jr., José e Ulhôa Cintra, Geraldo de. Dicionário latino-português. 3 ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1953.

Maffesoli, Michel. Éloge de la raison sensible. Paris, Grasset, 1996.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Heterocultura

Termos relacionados: Cultura de fronteira, cultura emergente, culturas híbridas, modernização cultural, identidade cultural.

Modo cultural de um grupo ou comunidade que se alimenta ao mesmo tempo em duas ou mais matrizes culturais diferentes ou antagônicas (tradição e modernidade, continuidade e inovação, nacional e estrangeiro, etc.).

Referência:
Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

História imaginária

Sumário: A imagem pública de uma certa idéia de nação.

Termos relacionados: Monumento histórico, preservação, patrimônio.

Expressão proposta por Th. W. Gaehtgens para significar que o patrimônio histórico e cultural de um país, tal como se observa por intermédio dos monumentos públicos, edificações e obras de arte em museus históricos que são objeto de alguma política cultural, constitui uma história imaginária desse país na medida em que é fruto de seleção, i.e., de preservação e destruição. Como exemplo, o rei Louis Philippe da França, pretendendo congregar todos os franceses, celebrar a comunidade nacional e a grandeza do país, promoveu a edificação de monumentos públicos e a restauração de castelos reais, bem como a do complexo de Versailles, com o objetivo de reduzir as lutas partidárias, conciliar as diferenças e unificar a nação por meio de uma imagem pública. Vários governos que se sucederam na França, incluindo o de François Mitterand, que terminou em 1995, adotaram a mesma política (sob F. Mitterand, destaca-se, por seu significado simbólico evidente, a construção do Grande Arche de La Défense, que enquadra - no eixo visual - e supera, em dimensões, o Arco do Triunfo, erigido na Place de l'Etoile, Paris, em 1836, para homenagear os soldados mortos nas guerras da República e do Império e que era considerado, nas enciclopédias escolares francesas, "o monumento mais notável jamais construído no gênero [dos arcos de triunfo]".

A história imaginária se constrói por meio de batalhas simbólicas com ícones de domínio público. Singular, sob esse aspecto, é a história da estátua de Napoleão colocada sobre a coluna erigida na praça Vendôme em Paris: erigida sob o Império, foi retirada na Restauração (substituída pela bandeira branca), recolocada durante a Monarquia de Julho (com Napoleão sob as vestes de um soldado e não mais

de César), derrubada durante a Comuna e finalmente reinstalada na coluna em 1874. Sorte semelhante teve a Igreja da Madeleine, também em Paris; concebida durante o Antigo Regime como igreja, tornou-se um templo dedicado à glorificação do exército, sob Napoleão, e reencontrou sua natureza inicial sob Luís XVIII. A cada um desses movimentos de sobe e desce, de mudança de indumentária ou de finalidade, corresponde uma história imaginária do país - ou, mais simplesmente, uma história do país.

Referências:

Gaehtgens, Th.W. Versailles, de la résidence royale au musée historique. Paris, Albin Michel, 1984.

Hargrove, June. Les statues de Paris. Paris, Aibin Michel, 1989.

Marrinan, Michael. Painting politics for Louis-Philippe: art and ideology in Orleanist France 1830-1848. New Haven, Yale University Press, 1988.

Nora, Pierre (org.). Les lieux de mémoire. Paris, Gallimard, 1986.

Perrot, Ph. Le luxe, une richesse entre faste et confort - XVIII-XIX siècle. Paris, Seuil, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Identidade cultural

Sumário: Identidade cultural e representação; núcleos duros da identidade; identidade e identificação cultural.

Termos relacionados: Globalização, território.

O conceito de identidade cultural, noção-chave em muitas políticas culturais, aponta para um sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre os indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. No núcleo duro da identidade cultural - aquele que menos se desbasta através dos tempos, mesmo nas situações de distanciamento do território original - aparecem a tradição oral (língua, língua sagrada, língua sagrada secreta, narrativas, canções), a religião (mitos e ritos coletivos, de que são exemplos as peregrinações ou a absorção de drogas sagradas) e comportamentos coletivos formalizados. Como extensões desse núcleo duro, surgem os ritos profanos (carnaval, manifestações folclóricas diversas), comportamentos informalmente ritualizados (ir à praia, freqüentar espetáculos esportivos) e as diversas manifestações artísticas.

Durante um tempo, considerou-se na verdade que não apenas havia núcleos duros no conceito de identidade cultural como, ainda, que todo ele era um conceito duro, fechado, igual a si mesmo ao longo do tempo - uma espécie de metro com o qual poderiam ser comparados e ajustados os diversos fenômenos culturais e que tinha na idéia de nacionalidade um pilar fundamental. Ao longo dos anos 60, no Brasil, e mesmo em décadas anteriores, este entendimento foi o que prevaleceu entre os que com ele operavam tanto à esquerda (como o movimento dos Centros Populares de Cultura) como à direita (ideólogos do regime militar instalado em 1964). Para estes, tratava-se de encontrar os traços dessa identidade e de preservá-los estimulando sua reprodução por intermédio de programas de ação cultural e de políticas de comunicação de massa de que resultaram as redes nacionais de televisão.

Este conceito de identidade vem sendo substituído, atualmente, pelo de identificação: mais do que um sistema, armado por unidades significantes estáveis

a que correspondem unidades de significado perenes, o que se teria hoje seria um processo de unidades cambiantes, como significantes e significados, no qual os indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem. Ora a identificação cultural se faz com determinados elementos, ora com outros. Existiriam ainda, eventualmente, núcleos duros na identificação, mas ela mesma, como processo totalizante, não se apresenta como estável e constantemente igual a si mesma. A primeira conseqüência desta nova situação é a inviabilidade de propor-se programas de ação cultural para a manutenção, reforço ou construção da identidade cultural. Claro que naqueles territórios onde o núcleo duro da identidade se expande desmesuradamente até recobrir todos os aspectos da vida individual e coletiva, pública e privada, como nos estados islâmicos, a identidade cultural ainda se apresenta como meta a perseguir e manter.

A dinâmica cultural contemporânea, genericamente considerada, é extremamente complexa e de orientação às vezes contraditória. A tendência para a globalização borra em parte os contornos das diversas identidades culturais; no interior desse processo, porém, movimentos ditos afirmativos e libertários, como os de reafirmação de etnias minoritárias sediadas em países de imigração, insistem na identificação das fronteiras de suas respectivas identidades culturais de origem ou arcaicas, extraídas de um espaço longínquo e de um tempo remoto em tudo estranhos àqueles em que se sediam na atualidade esses mesmos movimentos e para os quais carregam representações de relações agora imateriais ou, mesmo, fantasmais.

Esta passagem da identidade à identificação é vista, de um lado, como indício de um processo de fragilização do eu identitário e, no limite, de um processo de desmontagem, alienação e reificação do sujeito, perdido num fluxo e refluxo de orientações e interpelações que até ele chegam de diferentes fontes - a publicidade, o cinema, a tv, as revistas de comportamento - e que dele exigem um contínuo amalgamento às necessidades do mercado. De outro, esse mesmo processo é encarado como possibilidade de renovação continuada pelo uso de máscaras identitárias provisórias que libertariam o indivíduo dos compromissos públicos e privados freqüentemente decididos fora e acima dele. Neste caso, a identidade cultural, se ainda for possível usar essa expressão, transforma-se em processo de construção continuada (montagem e desmontagem, formação e reformulação), deixando de apresentar-se como entidade estável a ser descoberta e endossada tal qual. O processo de identificação apontaria para o fato de que todo indivíduo compõe-se de uma série de camadas de significação, aproximadamente equivalentes a suas personae, ou personalidades, que podem ser vividas seqüencialmente ou, no limite, concorrencial mente, num mesmo tempo. Segundo o antigo esquema, este viver diferenciado era considerado a rigor insuportável do ponto de vista social, mais quando as personae eram encenadas concorrencialmente (o que poderia levar a diagnósticos de perturbação mental), porém não muito menos no caso de mudanças sucessivas de personalidade. Esse deslizamento por ou sob máscaras distintas é, agora, mais aceito.

Referências:

Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.

Maffesoli, Michel. Au creux des apparences. (Pour une esthétique de l'éthique). Paris, Plon, 1990. Ianni, Octávio. A idéia de Brasil moderno. São Paulo, Brasiliense, 1992.

Matta, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

Said, Edward W. Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

Todorov, T. Nous et les autres., la réflexion française sur la diversité humaine. Paris, Seuil, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Identidade de performance

Sumário: Obra, interpretação, recepção; identidade de performance e crítica de arte.

Termos relacionados: Arte (apreciação artística), competência artística, disposição estética, comunidade interpretativa.

Designa, na performance de uma obra especialmente musical (mas também teatral, de dança, etc.), a identidade entre a interpretação e a obra, entre o intérprete e o ouvi nte/espectador, entre o ouvinte/espectador e a obra, entre uma obra particular e outra.

Por trás da noção de identidade de performance está a ilusão de que a obra está sendo executada a partir do ponto de vista de seu criador, como se estivesse sendo composta nesse mesmo momento. Se outro for o partido assumido (interpretação livre de uma peça musical, adaptação, etc.), não se poderá, com evidência, falar em identidade de performance - pelo menos no circuito obra-interpretação.

E a existência de uma identidade de performance como pressuposto que freqüentemente permite a crítica estética: a interpretação será tanto melhor ou tanto pior na medida em que se aproxime ou afaste da suposta "obra em si". Programas de ação cultural (de iniciação genérica à música, por exemplo, ou de explicação de um concerto em particular, tanto quanto de uma exposição de pintura) partem do mesmo pressuposto, que privilegia a polarização obra execução e obra-outra obra, deixando de lado as outras duas, de abordagem mais trabalhosa.

Referência:

Said, Edward W. Elaborações musicais. Rio de Janeiro, Imago, 1992

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ideologia cultural

Sumário: O conceito crítico de ideologia; ideologia, imaginário, cultura; as relações entre o falso e o verdadeiro.

Termos relacionados: Imaginário, cultura, política cultural.

Orientação de valor político-filosófica seguida por uma prática ou política cultural. Responde pelas motivações dessa prática ou política, expressa o que uma e outra entendem por cultura, que papel atribuem ao produtor cultural e ao usuário ou consumidor cultural, como organizam o sistema de produção cultural, que lugar atribuem à cultura na estrutura social. Assim, diz-se que um determinado modo cultural, prática ou política cultural é libertário, autoritário ou totalitário ou, ainda, que determinado modo cultural, prática ou política cultural marca-se pelo dirigismo cultural, pelo liberalismo cultural ou pela adoção da democratização cultural (v. política cultural); ou, também, que esse modo, prática ou política cultural é de inspiração marxista, trotskista, cristã, nazista, etc.

Nesta acepção, o termo ideologia é tomado mais em seu sentido de "visão de mundo" e de "sistema ou constelação de crenças e atitudes" do que em seu sentido propriamente marxista, para o qual ideologia é o complexo de idéias que sustenta a classe dominante no poder. Neste enfoque, dito "crítico", a ideologia é um sistema de representação e de práticas que produz, mantém e reproduz relações de dominação. A expressão Ideologia cultural" - que pode ser vista, numa compreensão ampla, como consideravelmente pleonástica na medida em que a ideologia só pode assumir a forma de uma cultura - refere-se, neste caso, a um determinado modo de produzir e usar formas culturais com esse objetivo específico de manutenção e reprodução de relações de dominação. Ainda segundo este entendimento, o conceito de ideologia e, por extensão, de ideologia cultural, designa um conjunto de práticas cognitivas e afetivas no plano individual e coletivo que, a serviço das exigências irracionais ou injustas da ordem social, tem a função de negar os interesses mais profundos desse indivíduo ou grupo de indivíduos, num processo cujo resultado é a alienação. Os autores que empregam o termo ideologia nesta concepção crítica distinguem-no, portanto, de expressões como imaginário, sistema de crenças e atitudes, e, mesmo, cultura, uma vez que estes não se mostram necessariamente, sempre, como sustentáculos de uma classe dominante.

Variante do conceito crítico de ideologia é o que a descreve - seguindo uma corrente aberta por Louis Allthusser e que fazia convergir para um mesmo ponto de vista. teórico o marxismo, a psicanálise o a semiologia - como discurso fragmentário com a coerência de uma neurose e função determinada no interior de um complexo estruturado. Nesta linha, a ideologia (e a ideologia cultural) não é forçosamente o discurso da classe dominante, nem é entendida, genericamente, como o equivalente do imaginário ou da própria cultura: é um discurso específico,

aquele cuja estrutura é a de uma neurose (portanto, provocador de alienação, impeditiva da realização plena do indivíduo ou do grupo) e que tem uma função definida num sistema (e não uma função qualquer, indefinida ou nenhuma).

Enquanto para o conceito crítico de ideologia existe a possibilidade de, por intermédio de uma prática adequada, passar do campo ideológico para o teórico (ou da alienação para a revelação, do mascaramento para o desvelamento, da falsidade e da falsificação para o real), para os defensores pós-althusserianos do conceito de ideologia essa passagem (ou ruptura epistemológica) não é uma inevitabilidade, nem uma operação que possa ser executada em sua plenitude (para estes, a concepção crítica envolve uma visão utópica do mundo e do conhecimento). Já para os que entendem que ideologia é um outro termo para imaginário, cultura, sistema de crenças e atitudes etc., não há como falar numa passagem do falso para o verdadeiro (do pré-conhecimento para a ciência), uma vez que existiriam apenas ideologias ou, termo mais adequado para esta corrente, representações do mundo, convivendo entre si e eventualmente impondo-se umas às outras por diversos motivos em nada vinculados a uma interpretação correta, justa ou científica do mundo.

Referências:

Chauí, M. O que é ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1980.

Herbert, Thomas. Notas para una teoria general de Ias ideologias in Veron, Eliseo (org.). El proceso ideológico. Buenos Aires, Tiempo Contemporâneo, 1971.

Mannheim, K. Ideology and utopia. New York, Harvest, s.d.

Marx, K. A ideologia alemã. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1965.

Marx, K. Grundrisse. David McLeilan (org.), St. Albans, Paladin, 1973.

Sloan, T. Damaged life (the crisis of the modern psyche). New York, Routledge, 1996.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imagem (1)

Sumário: A imagem como revelação e elo de socialidade; sensualismo e intelectualismo, estética e conhecimento simbólico; política cultural e imagem; pedagogia da imagem versus epifania da imagem.

Termo relacionado: Socialidade, imaginário.

Em seu filme Histoire(s) du cinéma, Joan-Luc Godard diz: "A imagem chegará no tempo da Ressurreição". E uma frase que condensa de maneira feliz o sentido que a imagem adquiriu para o homem contemporâneo (se é que algum dia ela o perdeu). Quem a proferiu foi um cineasta de quem pelo menos um filme, Je vous salue Marie, incomodou enormemente a Igreja católica, que conseguiu proibir sua exibição no Brasil, por um momento. Tanto aquele filme, porém, como esta frase, demonstram um senso do sagrado poucas vezes observado em muitos homens de religião... O tempo da ressurreição é o apocalipse e o apocalipse é a

revelação - e a revelação gera a ressurreição: esta é a natureza da imagem, a revelação e a salvação. Revelação e salvação num sentido místico ou misterioso (é o mesmo Godard que diz também: "O cinema não é arte, nem técnica: é um mistério") e, ainda, num sentido epistemológico mais amplo e simultaneamente mais específico: se não é o único meio de investigação histórica, a imagem em movimento é certamente um meio privilegiado. É a imagem do cinema que dá ao homem contemporâneo a possibilidade de figurar da maneira mais radical possível seu próprio pensamento, e não apenas a realidade exterior. David Wark Griffith, um dos criadores do cinema moderno com seu Nascimento de uma nação (1915), pouco após o lançamento do filme profetizou que "em menos de dez anos... as crianças das escolas públicas aprenderão praticamente tudo com o cinema. Por certo nunca mais serão obrigadas a ler história". Sua profecia demorou um pouco mais de dez anos para realizar-se, porém a vitória arrasadora da imagem em movimento sobre as demais é agora incontestável. Tudo hoje passa pelo cinema e pela televisão (daqui a pouco, pela Internet): a memória, o fato histórico, a recordação do que existiu e do que pode existir. Muitos consideram e consideraram o cinema, desde os tempos de Griffith, como a vitória da "desinformação concisa", do "simulacro de pensamento": um livro pensa mas um filme não, diz-se. Independentemente de juízos de valor, a imagem e a imagem em movimento transformaram-se na pedra de toque da cultura contemporânea. É possível discutir sobre qual modo de imagem a torna efetivamente reveladora, quais processos de montagem permitem que a imagem resista ao fluxo reificador da existência e, desconstruindo os fatos, reconstrua a possibilidade do real e a probabilidade do real viável que lhes dão seu halo atrator. Independentemente dessa discussão, porém, toda imagem apresenta-se como um momento da globalidade, do envolvimento do indivíduo com seu mundo imediato e seu mundo distante passível de produzir a união entre a sensibilidade e o entendimento. O sensualismo inerente à imagem, aspecto que está na origem dos iconoclasmos das diversas épocas e conotações, das religiosas às políticas, não elimina o conhecimento: pelo contrário, cria o terreno, prepara as fundações para que o conhecimento tal como o intelectualismo o entende (representação abstrata, lógica, simbólica) se manifeste. A imagem reúne em si as condições para que os três modos de relacionamento entre o sujeito e o mundo - o estético, o pragmático e o lógico - se processem harmoniosamente em vez de entrarem em guerra aberta uns com os outros como ainda acontece no campo da educação formal, onde a casa do conhecimento é sempre iniciada pelo telhado, i.e., pela lógica, e não pelas fundações, quer dizer, pela estética (pelos sentidos), num processo cujo resultado não tem como ser muito diverso da eliminação e rejeição que provoca em seus sujeitos (que de pronto, e por isso, se transformam em objetos). Esta imagem, e esta imagem em movimento de modo muito particular, mostra-se como um dos poucos elos religantes da cultura contemporânea - como um dos poucos elementos capazes de atravessar os diversos tipos de abismo instaurados entre os indivíduos uns em relação aos outros, entre eles e o grupos e entre os grupos uns em relação

aos outros. Por sua própria natureza inicial, esta imagem é coletiva e em sua raiz encontra-se o princípio mesmo da socialidade. O cinema, como a arquitetura e mais do que esta, é uma arte da exposição coletiva - e nesta projeção englobante cada indivíduo e cada grupo é lançado para fora de si mesmo e para longe, num movimento na direção do outro.

É este aspecto intrinsecamente revelador e associativo da imagem - e da imagem em movimento de modo particular - que muita política cultural desconhece ao propor contra ela uma espécie de conflito santo em nome da letra impressa. Para o homem contemporâneo, no começo não era o verbo, era a imagem - o verbo que se faz ação, o verbo-afecção. Embora ainda incipientes, alguns programas de ação cultural na direção da imagem e, as vezes, mediante a imagem, começam a mostrar suas possibilidades heurísticas. O que começa a ocorrer, neste domínio, não é tanto uma pedagogia da imagem, com o inevitável sentido de dirigismo que lhe vem acoplado, como uma efervescente epifania da imagem, registrada tanto em programas de aproximação à recepção de filmes quanto em outros de descoberta do corpo no espaço por intermédio do vídeo e das possibilidades de moldagem e montagem do espaço na arquitetura, também por meio do vídeo. O novo meio parece propor seu próprio e novo método de iniciação, não mais dirigido e didático como o da palavra escrita, mas agora aberto e polifônico.

Referências:

Arnaud, A. Pierre Klossowski. Paris, Plon, 1995.

Baudrillard, J. La transparence du mal. Paris, Galilée, 1990.

Deleuze, G. Cinema: a imagem-movimento. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Maffesoli, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imagem (2)

Sumário: A imagem como cópia funcional da realidade e como processo interno de dimensão teleológica.

Termos relacionados: Imaginário, imaginação.

Imagem, no sentido específico que interessa para os estudos sobre o imaginário, não é a cópia funcional mas uma representação mental não gratuita, determinada por elementos de schème e arquetipais, e que assume uma dimensão teleológica na medida em que implica uma transformação da realidade ou do modo de ver a realidade.

A imagem assim entendida tem o caráter psicológico de uma representação da fantasia e não o caráter quase real da alucinação, isto é, nunca toma o lugar da realidade e sempre se distingue da realidade dos sentidos por ser uma imagem

interna. Esta imagem é uma grandeza complexa que se compõe dos mais diversos materiais da mais variada procedência. Não é um conglomerado, mas um produto homogêneo, com sentido próprio e autônomo. A imagem é uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo e não simplesmente ou sobretudo dos conteúdos inconscientes, não sendo possível assim interpretá-la a partir da, consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir da relação recíproca entre um e outro.

Referências:
Durand, Yves. L'exploration de l'imaginaire. Paris, L'espace bleu, 1988.

Jung, C.G. Tipos Psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imagem pessoal

Termos relacionados: Imagem (2), imagem primordial, imaginário, imaginação simbólica, mitodrama, mitocrítica, mitanálise.

Imagem constituída por conteúdos do inconsciente pessoal e por uma situação da consciência pessoalmente condicionada. Não tem significado coletivo ou caráter arcaico.

Referência:
Jung, C.G. Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imagem primordial

Termos relacionados: Imagem pessoal, mitodrama, mitocrítica, mitanálise, imaginação simbólica, imagem, imaginário, arquétipo.

Em contraste com a imagem pessoal, diz-se de uma imagem que é primordial quando tem caráter arcaico e está em concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos. Neste caso, expressa, por um lado, sobretudo materiais derivados do inconsciente coletivo e, por outro, mostra que a situação momentânea da consciência é mais influenciada coletiva do que pessoalmente.

A imagem primordial está numa relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos; por outro lado, diz respeito, ainda, a aspectos interiores da vida do espírito e da vida em geral.

Referências:
Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Jung, C.G. Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imagenheiro

Termos relacionados: Imagem, imaginário.

Utilizado na corporação responsável pela Disneylândia e Disneyworld para designar os projetistas e construtores das atrações de seus parques temáticos baseadas essencialmente em imagens de diferente natureza (cinema, tv, foto, cenografia, etc.). (Do inglês imageneers.)

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imaginação

Sumário: Atividade criadora genérica; fantasia e fantasma; imaginação formal, material, dinâmica; imaginação de origem consciente e de origem inconsciente.

Termos relacionados: Imagem, imagem pessoal, imagem primordial, imaginário, imaginação simbólica, mitanálise, mitocrítica.

Atividade reprodutora ou criativa do espírito em geral, não uma faculdade especial, que se reflete em todas as formas básicas da vida psíquica: pensar, sentir, sensualizar, intuir. Há dois aspectos sob os quais considerar a imaginação: como fantasia simples e como fantasma. A atividade imaginativa como fantasia é a mera expressão direta da atividade ou energia psíquica, dada à consciência sob a forma de imagens ou conteúdos (assim como a energia física só pode manifestar-se estimulando os órgãos sensoriais de modo físico).

Por imaginação como fantasma entende-se um complexo de representações a que não corresponde externamente nem uma origem nem uma situação atual real, onde o sujeito se presentifica e onde surge figurada - de modo mais ou menos deformado por processos defensivos - a realização de um desejo consciente ou, quase sempre, inconsciente. A fantasia como fantasma é, deste modo, uma determinada quantidade de libido que não pode manifestar-se à consciência a não ser na forma de imagem. Ao contrário da fantasia, o fantasma tem um caráter recorrente: por derivar não raro de uma fantasia irrealizada, o fantasma persegue o sujeito transfigurado em formas defensivas e pode assumir um caráter patológico. Já a fantasia não se reveste de uma natureza defensiva e não é necessariamente recorrente.

A imaginação pode ter sua origem em recordações de vivências realmente ocorridas, mas seu conteúdo não corresponde a nenhuma realidade externa (portanto, não dependente da percepção) e é essencialmente apenas o escoamento da atividade criadora do espírito, uma ativação ou produto de combinação de elementos psíquicos, dotados de energia. Na medida em que a energia psíquica pode estar sujeita a uma direção voluntária, também a fantasia

pode ser produzida consciente e voluntariamente, no todo ou em parte. No primeiro caso, nada mais é do que combinação de elementos conscientes; seu resultado são formas e valores com trânsito social garantido que tendem a reduzir seu conteúdo poético a conceitos. Ao lado desta imaginação denominada formal, fala-se de uma imaginação material relacionada aos quatro elementos inspiradores das filosofias tradicionais e das cosmologias: terra, ar, água, fogo. Esta imaginação revela-se como uma penetração do espírito no âmago da matéria, mediante uma operação de combinação de elementos não analisáveis como unidades mas apenas em seu movimento de transcendência ou sublimação dos pontos de partida (imaginação dinâmica). Na realidade da experiência psicológica do dia-a-dia, a fantasia é acionada por uma atitude intuitiva de expectativa ou é uma irrupção de conteúdos inconscientes na consciência.

Referências:

Bachelard, G. L'eau et les rêves. Paris, José Corti, s.d.
- L'air et les songes. Paris, José Corti, s.d.
- La terre et les rêveries de la volonté. Paris, José Corti, s.d.
- La psychanalyse du feu. Paris, Gallimard, s.d.

Durand, Y. L'Exploration de l'imaginaire. São Paulo, Revista da Faculdade de Educação/ USP, v. 13, n. 2 Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Isaacs, Suzanne. "Nature et fonction du fantasme" in Melanie Klein et al. Devancement de la psychanalyse. Paris, PUF, 1966.

Jung, C.G. Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imaginação simbólica

Sumário: A imaginação simbólica como mediação entre o real e a matéria-prima do inconsciente; função de equilíbrio psicossocial; função de eufemização e tensão entre antagonismos; a palavra, a imagem e a loucura; constelação de imagens, redes simbólicas, convergência simbólica; papel da política cultural.

Termos relacionados: Imagem, imaginário, convergência simbólica.

Nos estudos de antropologia do imaginário, é uma função de mediação entre a captação consciente da realidade exterior (tal como aparece diretamente ou por meio de signos concretos) e a matéria-prima que emana do inconsciente. A junção desses dois universos gera o símbolo, ou sentido figurado (sentido em figura, sentido em imagem; do alemão sinnbild, sinn = sentido + bild = imagem). Por operação desenvolve-se um dinamismo prospectivo cujo resultado final é o equilíbrio psicossocial ou, em outras palavras, o ajustamento do indivíduo, em relação a si mesmo e no interior de um grupo, diante dos grandes problemas existenciais - dos quais o maior é o jogo entre a vida e a morte. Sob este aspecto,

a imaginação simbólica tem uma função de eufemização na medida em que atenua a consciência da morte, mola primordial da produção simbólica. Não exerce, porém, apenas esse trabalho de amortecimento, uma vez que, mediante o recurso a todas as estruturas e componentes do imaginário, contribui para melhorar a situação do homem no mundo adverso. Não é, portanto, mera síntese apaziguada e apaziguadora mas tensão constante entre as forças contraditórias da esfera psicossocial e que se desenvolve na direção da superação do impasse proposto pelo confronto direto entre elas. Dinamicamente, define-se como negação vital.

O cineasta Jean-Luc Godard fez sugestiva observação ao dizer que, na história do cinema, são pouquíssimos, para não dizer que inexistem, os casos de diretores que enlouqueceram, ao contrário do que acontece com os escritores. A imagem, diz Godard, salva da loucura - e a imagem em movimento mais do que a imagem fixa. Haveria, no dinamismo da imagem em movimento que não é apenas físico mas também, e essencialmente, simbólico, uma capacidade de propor ao espírito humano a necessária relativização dos sentidos que o atravessam em todas as direções e que, se imobilizados, quase incontornavelmente o levariam à loucura diante do abismo do tempo e da morte.

Para a política cultural, na forma de programas de ação cultural concretos, a questão central que a imaginação simbólica propõe é a que consiste em levantar as constelações de imagens prevalentes, ou quase constantes, com o objetivo de traçar as linhas de força culturais de um determinado grupo social - o que permitiria, no limite, identificar os procedimentos e recursos mais adequados à ação que se propõe ou pede. Este levantamento consiste num inventário exaustivo de símbolos, agrupados em feixes com campos semânticos identificáveis (símbolos, por exemplo, de resistência à morte, ou de superação da morte, ou de contemplação da morte, símbolos que promovem o princípio do prazer, que figuram o antagonista, símbolos do tempo ou dos cicios da vida, etc.). É a constituição de agrupamentos relacionais de símbolos, sua disposição numa rede ou em redes, que permite um conhecimento razoável dos mecanismos imaginários de um grupo - o que implica dizer que a função imaginária corresponde à estrutura que emerge do agrupamento das relações verificadas num conjunto de símbolos (também denominado de convergência simbólica). Este inventário de símbolos em redes relacionais é particularmente difícil no campo da arte propriamente dita, onde a criatividade é aberta e polimorfa. Em contrapartida, é mais factível no domínio dos mitos, lendas, crendices, ritos e práticas variáveis (não pertencentes necessariamente ao universo da cultura popular).

(0 sentido específico que aqui se atribui a símbolo e simbólico obriga a que se atente para o recurso que se faz a esses termos em expressões como mercado simbólico, produção simbólica e outros do gênero. Nesses casos, o que fica designado é o mercado ou a produção das obras de cultura em geral, e das obras de arte em particular, e não o mercado ou produção das obras que se abrem para

a imaginação simbólica tal como esta foi aqui descrita. A imaginação simbólica está presente nas obras de cultura e de arte mas não necessariamente toda obra de cultura e arte penetra no domínio da imaginação simbólica.)

Referências:
Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978. - A imaginação simbólica. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1988.

Durand, Yves. L'exploration de l'imaginaire. Paris, L'espace bleu, 1988.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Imaginário

Sumário: O imaginário como capital cultural; domínio do arquetipal, domínio do idiográfico; o imaginário como propriedade emergente do epistemológico e do ontológico; regimes e orientações; modelizações do imaginário.

Termos relacionados: Culturanálise, cultura patente, cultura latente, cultura emergente, AT-9, afetual, imagem, imaginação, mito.

Imaginário é um termo ao qual se vem recorrendo com insistência crescente nas últimas décadas, com uma velocidade de propagação comparável à de outros termos-fetiche recentes, como estrutura, que dominou a discussão teórica nos anos 50 e 60. Esta mesma penetração ampla é responsável por uma flutuação acentuada do sentido do termo, quase nunca definido com rigor e utilizado de modo tal a recobrir uma variedade de noções tidas como comuns e que no entanto permanecem vagas (o ilusório, o fictício, o irreal, o absurdo). Nos estudos de cultura e de política cultural há um sentido de imaginário a privilegiar, aquele derivado das proposições de Gilbert Durand, segundo o qual imaginário é o conjunto das imagens não gratuitas (v. imagem (2)) e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. Este capital é formado pelo domínio do arquetipal - ou das invariâncias e universais do comportamento do gênero humano - e pelo domínio do idiográfico, ou das variações e modulações do comportamento do homem localizado em contextos culturais específicos e no interior de unidades grupais. Não se trata, portanto, de um conjunto de fantasias no sentido de irrealidades mas de um substrato simbólico ou conjunto psicocultural (presente tanto no pensamento "primitivo" quanto no civilizado, no racional como no poético, no normal e no patológico), de ampla natureza, que se manifesta sob diferentes formas e cuja função específica é promover o equilíbrio psicossocial ameaçado pela consciência da morte.

O domínio arquetipal designa o universo dos schèmes, gestos e arquétipos genotípicos. O schème (ainda sem uma tradução adequada em português) define-se como uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, na expressão de G. Durand, aproximando-se como tal da noção de símbolo funcional de Piaget e de símbolo motor de G. Bachelard. Sua função, em Kant, é a de proceder à junção

entre a imagem e o conceito e, em G. Durand, entre os gestos inconscientes e a motricidade sensorial e entre as dominantes reflexas e as representações, constituindo o esqueleto dinâmico ou funcional da imaginação.

Já o domínio idiográfico designa o universo das imagens simbólicas, das idéias em geral e dos mitos em particular tal como se constituem, no indivíduo, por meio dos sentidos.

Em outras palavras, o imaginário é conjunto das imagens e relações de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possível universais e invariantes - e que derivam de sua inserção física, comportamental, no mundo - e, de outro, de formas geradas em contextos particulares historicamente determináveis. Esses dois eixos não correm paralelos mas convergem para um ponto em comum onde se dá a articulação entre um e outro e a mútua determinação de um pelo outro. Se fosse possível separá-los nitidamente, o primeiro eixo se apresentaria como responsável pelo efeito de mundo e o segundo, pelo efeito de discurso ou de representação desse mundo em que o ser humano está mergulhado. O rebatimento de um eixo sobre outro equivalente à convergência entre o epistemológico e o ontológico o da qual resulta o imaginário como uma espécie de propriedade emergente, i.e., propriedade que é explicada pelo comportamento dos elementos do sistema mas que não é propriedade de nenhum dos elementos individuais desse sistema e não pode ser explicada como somatória das propriedades desses elementos - permite uma leitura psicodiagnóstica e outra socio-diagnóstica do indivíduo ou do grupo.

Entendido deste modo, o estudo do imaginário está na base de toda política cultural que se pretenda convergente com os desejos e necessidades de grupos localizados. Este estudo implica a identificação das unidades de imagem invariantes que predominam num grupo e em sua articulação com as unidades de imagem por esse grupo produzidas de maneira localmente determinada. Entre as unidades de imagem ditas invariantes ou universais estão as dominantes ligadas, por exemplo, ao cicio vital do homem, tais como aparecem em figuras, símbolos, ícones, narrativas, etc. e entre as unidades de imagem ditas locais encontram-se todas aquelas derivadas de uma inserção física concreta do homem num mundo historicamente determinado. Estas imagens e unidades de imagem articulam-se em grandes discursos instauradores de significados coletivos (relações entre as imagens) submetidos a dois regimes maiores (diurno e noturno), que se traduzem em representações de tipo heróico, dramático ou místico, em suas variadas combinações. Estas representações são passíveis de uma modelização que permite identificar - para fins psicológicos e psicanalíticos ou com objetivos culturais - a orientação ou o capital imaginário de um indivíduo ou grupo. O conhecimento destas orientações possibilita entender fenômenos de aceitação, rejeição ou alteração de imagens no interior de grupos sociais definidos. Se este conhecimento pode ser passível de instrumentalização eventualmente discutível (com objetivos de engenharia cultural ou social, por exemplo, i.e., de constituição de capitais inconscientes previamente determinados e dirigidos para determinados fins), por outro lado pode mostrar-se sugestivo veículo de conhecimento e autoconhecimento do universo cultural de indivíduos e grupos.

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de

Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978. - A imaginação simbólica. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1988.

Durand, Yves. L'exploration de l'imaginaire (Introduction à la modélisation des univers mythiques). Paris, L'espace bleu, 1988.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Searle, John R. The mystery of Consciousness in The New York Review of Books, v. XLII, n. 17, nov. 2, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Incentivo cultural

Sumário: Doação, patrocínio, investimento.

Termos relacionados: Mecenato, política cultural, arte pública.

O incentivo cultural, ou incentivo fiscal à cultura, assume freqüentemente a forma de deduções nos impostos devidos por indivíduos (pessoas físicas) ou empresas (pessoas jurídicas) como compensação por gastos efetuados com o apoio a práticas culturais. São três as principais modalidades cobertas pelos incentivos:

1. doação: transferência de recursos aos produtores culturais (ou empreendedores) para a realização de obras ou produtos culturais sem que haja, por parte do incentivador, interesses promocionais, publicitários ou de retorno financeiro;
2. patrocínio: transferência de recursos a produtores culturais para a realização de obras ou produtos de cultura com finalidades promocionais, publicitárias ou de retorno institucional;
3. investimento: transferência de recursos a produtores culturais para a realização de obras ou produtos de cultura com a intenção de participação nos eventuais lucros financeiros.

Na legislação brasileira, incentivos fiscais à produção cultural sempre existiram de forma indireta (na forma de abatimentos por despesas de promoção ou publicidade). A partir de 1986, uma primeira legislação específica, conhecida como Lei Sarney, contemplou de modo particular a possibilidade de dedução nos impostos para os casos de apoio financeiro à produção cultural. Seguiram-se outras decisões legislativas sobre a cultura, entre as quais destacam-se: 1) uma lei municipal da cidade de São Paulo, de 31.12.90, assinada por Luísa Erundina; 2) uma revisão da Lei Sarney, conhecida por Lei Rouanet, de 23.12.91 (regulamentada em 26.2.92); 3) uma lei do estado de São Paulo datada de 20.6.94.

O real alcance destas medidas ainda é assunto controvertido. Primeiro, não se trata propriamente do deslocamento de quantias devidas ao tesouro público para o domínio da produção cultural: para ter direito às deduções, os incentivadores devem de fato despender somas adicionais consideráveis, o que implica a preexistência, da parte deles, de uma disposição específica de apoio à cultura. Segundo, as produções iniciais feitas ao abrigo da lei deixaram muito a desejar devido à falta de critérios claros sobre o que poderia ser considerado artístico ou cultural, ponto nodal da questão (num primeiro momento da existência dessas leis, multiplicaram-se os livros ditos "de arte", com muita ilustração e pouco texto e feitos para servirem de brindes institucionais de fim de ano). Aos poucos deu-se uma reorientação das aplicações dos incentivadores, que passaram a apoiar produtos de maior valor cultural, como filmes, espetáculos teatrais e musicais. Como contrapeso a estas avaliações relativamente negativas, há um consenso segundo o qual o grande benefício dessas leis foi chamar a atenção para o fato de cultura como um meio socialmente eficaz de promover i institucional mente os incentivadores, em particular num momento em que os serviços em geral, e os serviços culturais de modo destacado, surgem no primeiro plano do horizonte econômico. Um outro consenso não menor aponta para o afastamento do Estado de suas funções constitucionais de apoio à cultura e sua substituição gradativa pela iniciativa privada, movida quase exclusivamente por critérios de aceitação ou de agradabilidade da obra financiada, o que pode promover distorções notáveis na dinâmica cultural e minimizar as nuances entre a indústria cultural e uma outra produção até aqui dita de excelência.

Referências:
Lei municipal da cidade de São Paulo n. 10923, 30 dez. 1990.
Lei Sarney. Lei Federal n. 7505, 2 jul. 1986.
Lei Rouanet. Lei Federal n. 8313, 23 dez. 1991.
Programa Estadual de Incentivo à Cultura. Lei Estadual de São Paulo n. 8819, 10 jun. 1994.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Indicador cultural

Sumário: O indicador cultural como depositário e produtor de uma cultura periférica; o indicador cultural em sentido amplo.

Termos relacionados: Cultura popular, cultura dominante, culturas periféricas.

Embora se registre o uso desta expressão também com o sentido de números e dados estatísticos que traçam o quadro da atividade cultural em seu conjunto ou sob um aspecto particular (freqüência de idas ao cinema, número de casas culturais, venda de obras de arte, etc.), em política cultural ela serve, antes, para designar a pessoa ou grupo de pessoas que, no interior de uma comunidade,

cristalizam sua cultura específica, quer por conhecerem sua história e serem seu principal elo de transmissão, quer por constituírem-se em seus principais produtores culturais, aqueles cujas obras adquirem uma aura que marca a comunidade com um sinal distintivo. Em princípio, recorre-se a esta expressão quando o universo a ser objeto de uma pesquisa ou política cultural é o de cultura popular ainda não estudada, tal como se manifesta em pequenas coletividades das periferias, cidades e vilas do interior, e em grupos minoritários sob qualquer aspecto. O indicador cultural pode ser um artista popular, um artesão, um contador de histórias, o principal organizador de uma atividade folclórica. É ele a fonte privilegiada para conhecer-se as práticas e necessidades culturais do grupo a que pertence, servindo como consultor de eventuais programas de ação cultural.

Acessoriamente, são indicadores culturais os objetos e eventos que traduzem um conjunto definido de traços culturais.

Por extensão, usa-se a expressão, mais raramente, para designar os expoentes de campos de produção erudita (Glauber Rocha como indicador do Cinema Novo; a igreja da Pampulha em Belo Horizonte como indicador da arquitetura modernista brasileira).

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Indústria cultural

Sumário: indústria cultural, indústria do entretenimento; meios de comunicação de massa; modos culturais degradados ou modos culturais autônomos; políticas para a indústria cultural.

Termos relacionados: Ética, incentivos culturais, produtos culturais, televisão pública.

O acordo de livre comércio estabelecido entre o Canadá e os EUA no início dos anos 90 define sob o rótulo de indústria cultural as seguintes atividades:

a) a publicação, distribuição ou venda de livros, revistas ou jornais impressos em papel ou que podem ser lidos por intermédio de uma máquina (revistas em CD-ROM, por exemplo);

b) a produção, distribuição, venda ou exibição de filmes e vídeos;

c) a produção, distribuição, venda ou exibição de gravações musicais em áudio ou vídeo;

d) a produção, distribuição ou venda de música impressa ou em forma legível por máquina;

e) a comunicação radiofônica ou televisiva em aberto (broadcast), por assinatura ou no sistema pay per view (tv a cabo, transmissões por satélite).

A expressão indústria cultural é típica de países de inspiração cultural européia-continental, incluindo-se aqui o Canadá. Nos EUA, prevalece o termo indústria do entretenimento, que, além do cinema, do rádio, da televisão, dos discos, dos

CDs, etc., inclui ainda a totalidade das diversões ao vivo, todos os tipos de atividades artísticas performáticas (teatro, dança), esportivas, espetáculos variados, cassinos, parques temáticos (Disneylândis, Universal Studios). Embora livros, revistas, periódicos sejam eventualmente incluídos nesta lista, nos EUA eles entram melhor sob a rubrica "indústria da informação". A adoção de um rótulo como "indústria do entretenimento" (ou "da diversão)" nos EUA, abrangendo os modos culturais do cinema, do teatro, da dança, etc., evitou, nesse país, uma considerável soma de discussões teóricas sobre, por exemplo, quais filmes considerar "cultura" e quais simples "diversão". O lado de certa forma negativo desta opção é a restrição da aplicação do termo cultura apenas para modos de circulação extremamente restrita, como os universitários e os científicos. Um eco (ou talvez a origem) desta distinção encontra-se na insistência com que, na Inglaterra, os centros de cultura sejam sistematicamente chamados de arts centres; considera-se nesse país que o termo cultura tem a propriedade de repelir o chamado "homem comum", propenso a ver nesse rótulo uma referência a atividades abstratas, ligadas ao ensino e às classes dominantes, das quais se sente excluído.

A expressão indústria cultural é freqüentemente associada a outra, meios de comunicação de massa, da qual não é, porém, um exato sinônimo. A indústria cultural nem sempre requer um meio de comunicação de massa, como a televisão ou o rádio. Há territórios no interior da indústria cultural, como o campo de produção erudita (ex: a literatura ensaística), que apesar de requererem a intermediação de um meio de comunicação de massa (ex: a imprensa), não se caracterizam pela produção de bens culturais de massa. São ambos, por outro lado, termos de extensão relativa: no Brasil, uma tiragem de 500 mil exemplares para um jornal é dita excepcional enquanto no Japão, país com população equivalente à brasileira, a tiragem cotidiana de muitos jornais está na casa dos vários milhões de exemplares; a edição de livros com tiragens médias de 2 a 3 mil exemplares dificilmente pode caracterizar esse ramo como típico da indústria cultural, embora sem dúvida o seja nos EUA onde as tiragens ultrapassam a casa das centenas de milhares. E dentro de um mesmo pai 1 país, como o Brasil, 500 mil exemplares de um jornal nada são comparados aos 5 ou 10 milhões de espectadores de um programa de televisão.

A indústria cultural, cujo início simbólico é a invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutemberg, no século XV, caracteriza-se, sugere seu nome, como fenômeno da industrialização tal como esta começou a desenvolver-se a partir só século XVIII. Seus princípios são os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria-prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (processo de reificação da cultura ou, como se diz hoje, de commodification da cultura, i.e., sua transformação em commodity, mercadoria com cotação individualizável e quantificável).

Num primeiro momento dos estudos de comunicação, marcado pelas análises da chamada Escola de Frankfurt, a indústria cultural sofreu cerrada carga da crítica universitária ou erudita, sendo menosprezada ou inteiramente marginalizada por sua alegada natureza de fenômeno de corrupção das estruturas culturais existentes. Entendia-se a indústria cultural, nesse aspecto, como instrumento de tradução e desbastamento dos modos culturais eruditos, num processo cujo objetivo era alcançar um mercado passivo de consumidores ao qual não se oferecia nada além de um entretenimento facilmente digerível. Dizia-se que a expressão "cultura de massa", usada para caracterizar a produção oriunda da indústria cultural, era inadequada: por ser feita fora do território das massas, ela se apresentava antes como um modo de cultura para as massas. Norberto Bobbio lista, entre os paradoxos da democracia, aquele que se constitui pela incompatibilidade entre democracia e indústria cultural. O pensador italiano registra que o uso feito da informação pela indústria cultural produz doutrinação, que tende a reduzir ou eliminar o sentido da responsabilidade individual, considerada fundamento da democracia. Nessa linha de argumentação, a indústria cultural é vista não como veículo de difusão da cultura, mas, pelo contrário, como modo de impedir o acesso à cultura por destruir formas culturais populares e filtrar a produção passível de entrar em seu mecanismo, impedindo a crítica aos modos culturais predominantes. A indústria cultural é vista, assim, como fator de apatia e conformismo. A partir dos anos 80, de modo particular, admitiu-se com mais facilidade que os produtos dessa indústria transmitem mensagens - ralas ou não, desprezíveis ou não - que correspondem a sistemas específicos de significação, refletem hierarquias de valores e surgem de (tanto quanto propõem) modos de vida e de entendimento do mundo expressos de maneira particular e definida, o que os toma objetos de estudo e compreensão de pleno direito. De outro lado, os veículos da indústria cultural ocasionalmente proporcionam às artes plásticas, à música erudita, à literatura de primeira linha, uma penetração de outro modo impossível. É verdade que não raro, como no Brasil, essa divulgação da cultura erudita se faz apenas nos horários mortos (final de noite, início da madrugada, quando a esmagadora maioria dos aparelhos receptores já está desligada). E discute-se, também, sobre os efeitos duradouros dessa divulgação e sua capacidade para promover práticas culturais perenes. De um modo ou de outro, a negação pura e simples do valor cultural dessa indústria não é mais uma unanimidade.

Em termos de política cultural para a indústria cultural ou do entretenimento, as orientações divergem de país para país. Registram-se, como modos de política cultural, desde a censura aos diversos meios de expressão (livro, jornais, filmes, etc.) ao apoio decidido à produção cultural, passando pela indiferença (relativa) do que acontece nesse campo. Países como a França intervêm na indústria cultural de diversos modos: adianta-se aos cineastas parte das eventuais receitas de seus filmes, estabelece-se cotas de exibição de filmes franceses e europeus nas televisões do país, conselhos curadores supra governamentais interpelam as estações de TV sobre excessos de violência nos programas mostrados, os preços dos livros são controlados, óperas inteiras são custeadas - é amplo o leque de variedade dessa

intervenção, feita em nome da dinâmica cultural em si e da preservação da identidade nacional e européia. Os EUA, em nome da liberdade de expressão e da auto-regulamentação do mercado, pouco intervêm nesta área. Política semelhante é adotada no Brasil desde a redemocratização no início dos anos 80: o governo detém o monopólio dos canais de rádio e tv mas, os cede a empresas comerciais sem nenhum critério público visível e sem nada exigir em troca na área da produção cultural (tantas horas de programação desta ou daquela natureza, apoio ao audiovisual nacional, educação à distância, etc.): para todos os efeitos, as empresas privadas são absolutamente autônomas na decisão comercial do uso de seus privilégios. Para os meios de menor significação econômica e política, como o cinema, a indústria editorial, o teatro, criaram-se diversas leis de incentivo fiscal que, se tiveram o mérito de chamar a atenção das empresas privadas para a área da cultura, pouco significaram em termos de um estímulo cultural propriamente dito.

A indústria cultural, no entanto, é um campo da produção cada vez mais significativo, a exigir dos governos uma atenção específica se não pelo aspecto cultural da questão, pelo menos por sua relevância econômica. Em 1994, a produção audiovisual dos EUA representava o segundo lugar da pauta do produto nacional daquele país, vindo atrás apenas da produção aeronáutica. Nesse mesmo ano, os filmes americanos venderam 362 milhões de ingressos nas salas européias, enquanto nas salas americanas os filmes europeus conseguiram apenas 45 milhões de espectadores (preço de um ingresso numa sala de boa condição: entre 7 e 8 dólares). Na Europa, os filmes americanos representaram cerca de 80% do movimento econômico do setor exibidor, enquanto nos EUA os filmes estrangeiros faturaram 1,3% do total. Ainda nesse ano, os EUA exportaram para a Europa 3 bilhões e 750 milhões de dólares em audiovisuais, enquanto a. Europa vendeu para os EUA 250 milhões de dólares. No total, as redes européias de audiovisual consumiram cerca de 5 bilhões de horas anuais de programas americanos, sendo os produtos europeus vistos nas redes americanas num total de 180 milhões de horas. Além da disparidade das situações, esses números apontam para uma importância econômica (e cultural) da indústria cultural a exigir uma política equivalente à posta em prática para os demais domínios da produção. No Brasil, porém, essa política, quando existente, é errática e de todo dependente da vontade pessoal do governante.

Referências:

Adorno, Th. W. Televisão, consciência e indústria cultural in Cohn, G. (org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo, Nacional, s.d.

Adorno, Th. W. e Horkheimer, Max. O iluminismo como mistificação de massa in Lima, Luiz C. (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Adorno, Th. W. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

Benjamin, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica in Lima, L.C. (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Canclini, N.G. e Niebla, G.G. (cord.). La educación y la cultura ante el tratado de libre comercio. México, Nexos/Nueva imagen, 1992.

Chauí, Marilena. Cultura e democracia. São Paulo, Cortez, 1989.
Cohn, Gabriel (org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo, Nacional, s.d.
Littlejohn, Stephen. Fundamentos teóricos da comunicação humana. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
Miceli, Sérgio et al. Política cultural comparada. Rio de Janeiro, Funarte, s.d.
Teixeira Coelho. Sensibilidades in Revista Imagens, ri. 1, abril de 1994, Campinas, Editora Unicamp.
- O que é indústria cultural. 17 ed. São Paulo, Brasiliense, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Instituição cultural

Sumário: Instituições culturais, formações culturais, movimentos culturais.

Estrutura relativamente estável voltada para a regulação das relações de produção, circulação, troca e uso ou consumo da cultura (ministérios e secretarias da cultura, museus, bibliotecas, centros de cultura, etc.). Essa regulação, nas instituições, se faz por meio de códigos de conduta ou de normas jurídicas.

Estabelece-se uma distinção entre as instituições culturais e as formações culturais a partir do fato de que as primeiras não são necessariamente (ou quase nunca) organizadas por aqueles mesmos que animam o sistema de produção cultural (artistas, público, etc.), enquanto as segundas decorrem da iniciativa direta de produtores ou usuários da cultura (que se reúnem, por exemplo, ao redor de cooperativas de produção ou de associações de uso ou consumo ou, ainda, de centros culturais independentes). As instituições freqüentemente são de direito público e regem-se por portarias, decretos, leis ou outros instrumentos jurídicos análogos, enquanto as formações têm natureza privada e definem-se por contratos particulares ou códigos de conduta.

Entre as instituições e as formações culturais estabelecem-se ligações formais ou mesmo causais sem que as identidades de umas e outras se confundam.

Os movimentos culturais (cinema novo, expressionismo), fenômenos da modernidade, são formações ainda mais fluidas, não regidas por contratos formais de nenhuma espécie (embora nelas se possa observar a existência de códigos), cujos membros relacionam-se de modo informal mediante uma constelação de princípios ou preceitos.

Referência:
Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Brasiliense, 1992.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Integração cultural

Sumário: Integração regional, nacional e supranacional; a indústria cultural e as políticas culturais; acordos regionais de integração.

Termo relacionado: Democracia cultural.

Intercâmbio de produtos e serviços culturais entre localidades de uma mesma região, regiões de um mesmo país ou de países e territórios distintos, de tal modo que populações ou comunidades diferentes passem a fazer parte de um mesmo sistema de produção cultural, isto é, de modo que seus produtos culturais penetrem num mesmo circuito e sejam passíveis de uso e consumo por todos que fazem parte desse sistema. Instrumentos de integração cultural têm sido as feiras, festas religiosas e, mais recentemente, os meios de comunicação de massa, em particular a televisão e o rádio. Durante o governo militar entre os anos 60 e 80, o Brasil foi, como resultado de um projeto específico, integrado culturalmente pelos serviços de telecomunicações que levaram os sinais de tv a todos os cantos do território nacional.

Esta integração apresenta, para autores diferentes, aspectos positivos (acesso, ao mercado simbólico, de comunidades antes dele marginalizadas) e negativos (uniformização da produção cultural, massificação das sensibilidades, sufocação de modos culturais regionais ou alternativos).

Mais recentemente, o tema da integração cultural vem sendo discutido sobre o pano de fundo dos ensaios de integração econômica como o da Comunidade Européia, Nafta (América do Norte) e Mercosul (Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai). Neste contexto, a questão é estudada não apenas sob o aspecto das trocas simbólicas e da constituição de imaginários de recíproca projeção (o imaginário brasileiro sobre o Uruguai e vice-versa) mas também como um tópico relativo ao mercado cultural em seu aspecto econômico e político. Questões de política cultural relativas à produção de obras de cultura, especialmente no domínio do audiovisual, transformam-se em itens de intensa negociação, como se viu na recente Rodada do Uruguai do Acordo Geral de Tarifas e de Comércio (GATT), envolvendo de modo particular interesses europeus (sobretudo franceses) e norte-americanos. Os EUA pretendiam ver tratados os produtos culturais como qualquer outro produto econômico, enquanto os europeus, liderados pelos franceses, exigiam um tratamento excepcional para as obras de cultura por não serem meros bens econômicos mas por cristalizarem imaginários, modos de vida e de comportamento sem valor comercial. Enquanto os EUA pretendiam que fossem abolidos todos os entraves e barreiras à livre circulação dos produtos culturais, os europeus desejavam estabelecer quotas reservadas à divulgação das obras européias e, dentro da Europa, das diversas obras nacionais européias, fixando-se limites para a exibição de filmes americanos em cinemas e nas televisões e obrigando as emissoras à transmissão, durante um número mínimo de horas

anuais, de obras regionais como forma não apenas de proteger economicamente a indústria cultural local mas também de assegurara defesa da identidade cultural de cada país. Prevaleceu, ao final, o estabelecimento de limites e quotas de exibição.

Para além das questões propriamente culturais, os interesses econômicos em jogo são enormes. Nos EUA, o segundo item da pauta de produção nacional é representado pela indústria do audiovisual, logo abaixo da indústria aeronáutica.

A integração cultural, em época de globalização, tende a ser vista como uma inevitabilidade e, mesmo, como condição de sobrevivência das diferentes e atuais nações. Isto tem levado a não se formular o problema em termos valorativos (discutir se a integração é em si boa ou má) mas apenas em termos de busca das respostas adequadas para uma integração com condições de atender a todos os interesses envolvidos. Procura-se, na formulação de políticas culturais, processos consensuais capazes de garantir às comunidades envolvidas um poder de decisão autônomo sobre aqueles bens que representam seu imaginário, sua cotidianidade e sua memória. Em todo processo de integração está em jogo a questão das hegemonias e das diferenças, pedindo a formulação de uma complexa resposta - com a qual não se incomoda a indústria cultural, que, na prática e sem políticas culturais arquitetadas, já vem promovendo essa integração. O consumo do audiovisual vem crescendo enormemente e os complexos industriais de produção nessa área, localizados sobretudo nos EUA e no sudeste asiático ' têm condições de impor a integração que mais lhes convém enquanto as políticas culturais não chegam a um acordo sobre o que fazer.

Referências:

Achugar, Hugo (coord). Cultura Mercosur. Montevideo, Logus, 1991.

Batalla, Guillermo Bonfil. De culturas populares y política cultural in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Entel, Alicia. Cono Sur 1970-1990: de Ia liberación a Ia integración in Achugar, Hugo (coord.). Cultura Mercosur. Montevideo, Logus, 1991.

Maggi, Carlos. Debate al segundo panel in Achugar, Hugo. Cultura (s) y nación en el Uruguay de fin de siglo. Montevideo, Logus, 1991.

Milanesi, Luís. O paraíso via Embratel. São Paulo, Paz e Terra, 1983.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Intermediação cultural

Sumário: Intermediação e mediação: economia e cultura.

Termo relacionado: Mediação cultural.

Há uma tendência para considerar intermediação e mediação cultural como expressões sinônimas. Se num sentido frouxo é possível admitir essa identidade, em termos específicos deve-se notar que o termo intermediação tem forte

conotação economicista e aplica-se com mais propriedade àqueles casos em que a operação designada tem os traços das operações que se registram no campo das trocas econômicas- implicando não apenas o significado de processo pelo qual um bem é aproximado do consumidor como também o sentido de especulação. Assim, o exibidor cinematográfico tanto quanto uma emissora de televisão são intermediários no senso habitual que a palavra tem em economia, o mesmo se configurando (em graus variados de intensidade no que diz respeito a aproximação, de um lado, e à especulação, do outro) no caso dos marchands, livreiros, etc. A expressão mediação cultural deve ficar reservada para aqueles processos em que a aproximação entre a obra e o público é feita com objetivos não exclusivamente econômicos.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Interpretação

Sumário: Explicadores e orientadores; oficinas na política cultural; o conflito entre aparência e essência; a interpretação na antiguidade clássica e na atualidade; o conflito entre o intelecto e os sentidos; conteúdo e forma; transparência e recusa do essencialismo; o conflito entre cultura erudita e cultura acessível; a imaginação.

Termos relacionados: Ação cultural, política cultural, oficina, imaginário, identidade de performance.

O século XX foi o século dos explicadores. Tem sido assim desde o Iluminismo, em particular, numa tendência que embora manifesta já na antiguidade grega tardia - se acentou extraordinariamente a partir de meados do século XIX, com Karl Marx por exemplo, e que encontrou seu paroxismo na psicanálise freudiana. Os variados domínios da vida política, artística, intelectual foram afetados por essa tendência e a política cultural não foi exceção. Dois dos principais recursos da ação cultural têm sido os cursos e as oficinas. E numa proporção marcante, se não dominante, esses cursos e oficinas têm se caracterizado pelo recurso à interpretação como instrumento de introdução a uma prática cultural, quer como etapa inicial para o exercício dessa pratica, quer como condição para seu uso, para sua apreciação plena. Proliferam, assim, os cursos e oficinas sobre teatro e artes plásticas e cinema em geral tanto quanto sobre este filme em particular, esta peça, este conjunto de obras que configuram um -ismo particular.

A ênfase no recurso à interpretação não é matéria pacífica em política cultural. De um lado, vê-se a insistência na necessidade de alguma interpretação como indício, em primeiro lugar, da recusa da capacidade significativa aparente de uma obra ou fato de cultura e, também, como uma operação de tomada ou manutenção do poder (um poder cultural e simbólico, mas não raro um poder com base na posse do saber requerido ou supostamente requerido

para o entendimento desse significado dito oculto. A justificativa para a interpretação é a idéia de que o que parece não é. Existiria algo por trás ou no interior do fenômeno ou fato, a requerer uma escavação ou uma análise para ser devidamente identificado, apreendido e usufruído. (Gaston Bachelard descreve essa crença como manifestação do mito do recôndito, segundo o qual tudo que é importante está dentro, no interior, abaixo da superfície). Os defensores da interpretação nunca levaram a sério a proposição de Lênin, entre outros, segundo a qual, contrariamente ao que propunha Platão, o que aparece é essencial e o que e essencial, aparece.

Historicamente, a interpretação se firma como uma necessidade social com o surgimento da consciência pós-mítica, provocada pelos primeiros impulsos de esclarecimento científico. Nesse momento, os textos míticos ou místicos revelaram-se inadequados e uma operação de interpretação foi necessária para dar-lhes uma sobrevida. Os símbolos e alegorias dos mitos e das narrativas religiosas começaram a perder verossimilhança, que só podia ser refeita por meio de adaptações interpretativas de atualização. Por exemplo, o adultério de Zeus com Leda foi explicado como a união (suspeita) do poder com o saber; o êxodo do Egito, a peregrinação de quarenta anos e o encontro da terra prometida, como uma alegoria das atribulações da alma humana procurando sua emancipação e encontrando a salvação final. Havendo discrepâncias entre o que o fato cultural diz e a realidade daquele que o vive, a interpretação surge como ponte entre uma coisa e outra por meio de uma verdadeira alteração introduzida nesse fato ou texto mas que não é assim vista por apresentar-se como "mera explicação".

Autores como Susan Sontag anotam que na modernidade, e na atualidade, a interpretação é movida não tanto por essa necessidade de adaptação quanto por um desprezo declarado pelas aparências. Se o modo clássico da interpretação era respeitoso para com o fato ou texto explicado, o modo contemporâneo é um modo destrutivo: postula como imprescindível o ato de escavar esse fato ou texto (romance, filme, encenação) a fim de encontrar por trás a verdadeira essência, e essa escavação é fundamentalmente destrutiva. Para S. Sontag, esse procedimento é reacionário e assinala a vingança do intelecto sobre o mundo e, acima de tudo, sobre o sensorial e o emocional. No caso da obra de cultura e, em particular, da obra de arte, a interpretação assinalaria a recusa filistina de deixar a obra em paz. A obra de arte autêntica, para essa autora, tem a propriedade de inquietar; traço que a interpretação reduz e domestica, tornando possível a convivência com a obra. A interpretação, nesses casos, reduz a obra a seu conteúdo, negando-lhe a dimensão da forma, capaz de oferecer-se por si mesma à recepção, ou considerando que a experiência sensorial são favas contadas. Ressaltando que a tendência para a interpretação provocou o aparecimento de grande número de artistas que procuram deliberadamente a construção de obras que se ofereçam antes de mais nada à interpretação, S. Sontag - como outros, a exemplo da crítica de cinema norte-americana Pauline Kael - preza a

transparência como o mais elevado valor estético, aquele capaz de levar à liberação própria da experiência artística. O pós-moderno é todo ele uma aposta na transparência da obra de arte (ou de arquitetura, de literatura, etc.). Também o cinema americano adota radicalmente esse princípio, sem que isso signifique necessariamente um desbastamento da dimensão estética dos filmes. Stanley Kubrick (em O iluminado), Robert Altman (Short cuts) são exemplos de como um filme pode ser (razoavelmente) transparente sem perder qualidades estéticas refinadas.

Outros autores, inversamente, como Louis Menand, consideram a recusa do essencialismo, manifesta nos que criticam o recurso constante à interpretação como instrumento de acesso ao conteúdo de uma obra, como sinal de decadência cultural e de cultura média (midbrow). Para autores como Menand, essa recusa marca o pós-modernismo e o define como um movimento de conformismo político e estético que gerou apenas autores e obras de importância secundária. Entro eles, lista Warhol na pintura, Norman Mailer na literatura, Tom Wolfe no jornalismo e a própria Susan Sontag, uma das teóricas dessa tendência nos EUA. Estes criadores e a recusa do essencialismo por eles promovida são desqualificados, por esta segunda corrente, como índices de uma cultura equivocada o menor. A própria Pauline Kael, crítica de cinema das mas importantes nos EUA durante décadas e ela mesma uma "não-interpretadora", é não raro apresentada como "nunca tendo terminado sequer o colégio". O que essa discussão ilustra é, além do dogmatismo eivado de preconceitos revelado por certas opiniões, o conflito entre os defensores de uma arte erudita, de vanguarda, baseada na noção de que o texto artístico é uma questão de linguagem (algo que depende de códigos, gramáticas, leituras e que portanto pede explicações e consagra intérpretes), e os que defendem uma arte de acesso mais imediato ao grande público, sem que isso implique abandono de ideais estéticos.

Considerando que a produção cultural de hoje marca-se pelo fenômeno da proliferação desmedida da oferta cultural num universo caracterizado pelo bombardeamento dos sentidos humanos por uma saraivada de informações visuais, olfativas e sonoras, a posição contrária aos excessos da interpretação defende que o importante não é extrair o máximo de conteúdo de uma obra de cultura, nem extrair mais conteúdo do que aquele visível na aparência dessa obra, porém multiplicar os caminhos para que os sentidos, sabendo triar entre o que é oferecido, se agucem novamente. Neste caso, a função privilegiada do mediador cultural - do intérprete, explicador ou crítico, como é mais formalmente chamado - é mostrar como se organiza a obra ou fato cultural mais do que mostrar o que ela significa. Mais do que uma hermenêutica da cultura e da arte, como diz Sontag, relevante seria uma erótica da arte.

Oficinas e cursos, insistindo na prática da interpretação, aproximam-se do sistema educacional das escolas e universidades - e a prática cultural, bem como uma política cultural, não é primordialmente uma questão de educação. A aposta de oficinas e cursos, quando no domínio da política cultural, deve ser antes na imaginação, "a faculdade mais natural que existe", como a descreve Gaston Bachelard.

Referências:

Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris, PUF, 1974.

Menand, Louis. Finding it at the movies. New York, The New York Review of Books, v. XLII, n. 5, março de 1995.

Sontag, Susan. "Against interpretation" in A Susan Sontag Reader. Nova York, Vintage Books, 1983.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Irracionalismo cultural

Sumário: A ação pela ação; cultura fascista e nazista; modernidade cultural.

Termos relacionados: Tradicionalismo cultural; culturas pós-modernas; elitismo cultural; interpretação, unanimidade cultural.

Manifesta-se na forma de rejeição à cultura, vista como provedora de atitudes críticas. Para os irracionalistas, a reflexão é modo de emasculação da vontade e da ação, entendida como bela em si mesma e que, portanto, deve ser exercitada antes de qualquer reflexão. A ação pela ação é a palavra de ordem do irracionalismo, marcado, em linhas gerais, pela desconfiança e pelo desprezo à atividade intelectual. "Artistas degenerados", "intelectuais degenerados", "esnobismo cultural" são expressões recorrentes nos irracionalistas, dos quais H. Goering foi a caricatura radical, se não o emblema maior, com sua afirmação tragicamente memorável: "Quando ouço falar em cultura, puxo meu revólver". Intelectuais fascistas (como os futuristas italianos) e nazistas atacaram a modernidade cultural por seu caráter degenerado, quer dizer, reflexivo, especulativo, antiação.

Referência:
Eco, Umberto. Ur-fascism. The New York Review of Books, v. XLII, n. 11, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Lazer

Sumário: Definições, períodos, propriedades; lazer, mercado e cultura; política cultural versus política de lazer.

Termos relacionados: Democracia cultural, desenvolvimento cultural, imaginário, necessidade cultural.

Conteúdo do tempo orientado para a realização pessoal como fim último. Este tempo é o concedido ao indivíduo depois de ter ele cumprido suas obrigações profissionais, familiares, sociopolíticas e outras. É um tempo disponível pela redução da duração do trabalho e dos demais encargos de natureza privada ou social e ocupado por atividades que liberam o indivíduo da fadiga física (pelo descanso), do tédio (divertindo-se) ou da especialização funcional (hobbies diversos, complementações culturais). O lazer é um valor social próprio da sociedade industrial desenvolvida e decorrente de uma evolução social que reconhece ao indivíduo o direito de dispor de um tempo destinado basicamente à auto-satisfação. Esta concepção de lazer, defendida por J. Dumazedier, opõe-se a outras que o apresentam como estilo de comportamento passível de ser encontrado inclusive no trabalho (M. Kaplan), como o oposto apenas do trabalho (K. Marx), ou como atividade alternativa ao trabalho e às obrigações familiares. Contrariamente a estas, Dumazedier descreve o lazer não apenas como o antitrabalho mas como o oposto a todo tipo de obrigação pessoal, inclusive as de caráter político (mesmo o político-cotidiano, e não apenas o político-institucional), estudantil e religioso. O trabalho surge como fator determinante do lazer embora não exclusivo, razão pela qual distinguem-se a partir do trabalho quatro tipos ou períodos de lazer: o lazer do fim do dia (a happy hour, por exemplo), o do fim de semana, o de fim de ano (férias) e o de fim da vida profissional (aposentadoria).

Para caracterizar-se como tal, o lazer deve apresentar quatro propriedades:

1. caráter liberatório: designa uma liberação, temporária embora, diante de uma obrigação (trabalho, estudo, compromisso sociopolítico), mesmo estando condicionado a outros fatores (limitação dos espaços de lazer, situação econômica, imposições da moda, etc.);

2. caráter desinteressado: a atividade de lazer não se vincula a um fim lucrativo ou utilitário (seja sob o ponto de vista ideológico, artístico, espiritual, etc.);

3. caráter hedonístico: o lazer significa que a satisfação ou o prazer pessoal é toma o como fim em si mesmo;

4. caráter pessoal: o lazer se entende como pertencendo à esfera mais pessoal, em contraste com toda responsabilidade ou necessidade grupal ou social.

O lazer não se marca por um tipo definido ou privilegiado de atividade; pode abranger práticas culturais ou de relacionamento social, comportar atividades esportivas ou de trabalho manual e pode também ser entendido como comportamento ativo (participação num grupo de teatro amador) ou passivo (freqüência a cinemas, exposições, etc.), como culto do corpo (ginástica) tanto quanto culto do espírito.

Considerado até meados dos anos 50 como grande conquista social, o lazer passa por importante questionamento a partir do momento em que se começam a formular políticas culturais mais consistentes e perenes. O mercado logo se organizou para transformar o lazer em serviço remunerado, num primeiro instante, e em mercadoria num momento subseqüente, colocando fortemente em xeque o caráter ou a possibilidade liberatória que essa atividade deveria ter. A indústria cultural, a sociedade do espetáculo, a globalização, o adensamento da cultura molar deram às atividades de lazer uma face extremamente padronizada e superficial que levou a críticas incisivas sobre a possibilidade real de apresentarem-se essas atividades como alternativas eficazes à esfera das obrigações quase sempre alienadas e alienantes em que o indivíduo circula na maior parte do tempo. Esboçou-se uma oposição nítida entre cultura e lazer, vendo-se este como instrumento acessório da dominação e do continuado embrutecimento a que as pessoas são submetidas nas sociedades contemporâneas. Como tal, o lazer não poderia servir a nenhum fim último do homem moderno - que, no entanto, o prefere à cultura - e se apresentaria, antes, como um aliado dos interesses constituídos que buscam fins utilitaristas e, a rigor, economicamente lucrativos. Reconhecendo que o mercado (o que inclui também o chamado mercado cultural) já se ocupava do fornecimento das mais variadas opções de lazer, as políticas culturais a partir do final dos anos 50 preocuparam-se mais em criar as condições para que as pessoas inventassem culturalmente seus próprios fins, entendendo-se por isto a multiplicação das possibilidades de desdobramento e projeção do ser que a arte, de modo particular, e as atividades culturais propriamente ditas, de forma geral, podem proporcionar. Estas atividades culturais implicam, quase necessariamente, esforços de questionamento e autoquestionamento, de ampliação das competências artísticas e de comprometimento consigo mesmo e com o grupo, o que levou defensores do lazer puro a ver nessas políticas culturais uma nova esfera de obrigações para o indivíduo - o que, por certo, os agentes culturais rechaçam. Para estes, só práticas propriamente culturais podem proporcionar às pessoas aquilo que o lazer visava conquistar: uma libertação do tédio cotidiano que nasce das tarefas

repetitivas, das rotinas e dos estereótipos, permitindo-lhes o acesso à dimensão do imaginário e daquilo que é normalmente interditado pela sociedade ou pelo grupo. O processo de comodificação ou reificação de tudo, todos e de todas as relações entre tudo e todos vem dando razão aos defensores de políticas culturais específicas em detrimento do apoio às formas de lazer simples. Necessário reconhecer, porém, que mais e mais as práticas culturais contempladas pelas políticas culturais aproximam-se de formas tradicionais do lazer marcadas pela pura receptividade (concertos em parques, etc.) e que o enorme complexo industrial de produção cultural (em particular, a produção de imagens ou do audiovisual) é o que mais atrai as pessoas.

Apesar do surgimento de estudos recentes que, contestando a noção comum entre os sociólogos, demonstram um inesperado declínio do lazer dos trabalhadores americanos e embora no Japão o tempo de lazer seja consideravelmente menor do que no Ocidente (apesar de visível um movimento das gerações mais jovens no sentido de conquistar mais tempo livre), a redução gradativa do tempo de trabalho parece uma realidade. Com tal redução (semanas de 35 horas de trabalho já são uma meta factível na Europa) - quer por uma redistribuição mais justa da renda, quer em virtude do que se chama de desemprego estrutural do capitalismo -, a questão da ocupação do tempo livre torna-se crucial, bem como nodal será o debate lazer versus cultura (mais ainda para aqueles que, imbuídos dos valores racionalistas propostos pela modernidade, revistos pela pós-modernidade, receiam a proliferação, no século XXI, não apenas 1 ou não tanto da mentalidade religiosa quanto do espírito religioso dogmático- fundamentalista, antítese completa da cultura e do lazer ...).

Referências:

Dumazedier, J. Sociologia empírica do lazer. São Paulo, Perspectiva, 1979.

- Questionamento teórico do lazer. Porto Alegre, Celar, s.d.
- Current problems of the sociology of leisure in International Social Science Journal, n. 4, 1960.

Harandt, H. Crise de Ia culture. Paris, Idées, 1972.

Lafargue, Paul. O direito à preguiça. São Paulo, Kairós, 1979.

Kaplan, M. Leisure in América. New York, Wiley, 1960.

Pieper, J. Lesire, the basis of culture. New York, Pantheon Books, 1952.

Schor, J. The overworked American: the unexpected decline of leisure. New York, Basic Books, 1991.

Teixeira Coelho. Usos da cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1986.

Touraine, A. The post-industrial society. London, Wildwood ouse, 7

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Leitura (1)

Sumário: Leitura como comportamento, leitura como ato; relação entre memórias; leitura como ato criador: a escritura; o livro como extensão da imaginação; a leitura como prática; sociabilidade da leitura.

Termos relacionados: Livro, biblioteca, imaginação.

O latim clássico possuía termos distintos para nomear a ação de ler em voz alta (recitatio) e a de ler só para si (lectio). A existência dos dois vocábulos expressava diferenças de modalidade que, mais tarde, o termo "leitura", herdado do latim medieval lectura, diluiria. Ocorre que a conquista e a supremacia da leitura silenciosa, "visual" foi um processo longo e a língua não podia se furtar ao registro das diferenças. Santo Agostinho, por exemplo, manifesta nas Confissões espanto que hoje seria inusitado diante da atitude freqüente de Santo Ambrósio de ler em silêncio: "seus olhos percorriam as páginas cujos sentidos a mente apreendia, enquanto a voz e a língua repousavam". Tais diferenças indicam uma das principais dificuldades a serem enfrentadas na definição do termo leitura sua complexidade. Com efeito, trata-se de um fenômeno que envolve, ao mesmo tempo, operações físicas, psíquicas, sociais e culturais, abarcando atividade de dupla direção, concreta e simbólica, A leitura envolve, assim, tanto uma corporalidade e uma gestualidade, como um objeto que está além do sujeito, a significação. Como corporalidade, a leitura pode ser observada, capturada em suas manifestações exteriores. Como ação subjetiva, é inapreensível de modo direto. Daí uma distinção fundamental: leitura como "comportamento", leitura como "ato" (Escarpit). As pesquisas de sociologia da leitura, em especial as quantitativas, mas não apenas estas, quase sempre ativeram-se aos "comportamentos", isto é, às tentativas de registro da leitura como visibilidade. Empiristas e caudatárias da teoria da comunicação (Leenhardt) preocuparam-se com "hábitos", com os quem?, quando?, o quê?, porquê?, funcionalistas, deixando para outras disciplinas a investigação do "ato de ler", ou seja, da atividade subjetiva que coloca em confronto significações do leitor e do texto. Essa intimidade da leitura não e, contudo, ato subjetivo puro. Ler é busca de relação, forma de interação entre memórias: a do registro - memória do autor - e a do leitor. E o próprio da memória ao ser reconstruída é, paradoxalmente, o dinamismo, a seleção, o esquecimento. Por tal razão, teorias contemporâneas não tratam mais a leitura como simples reconstituição de um sentido que estaria dado, oculto, estabelecido definitivamente nas tramas do texto, mas sim como produção, construção, contrapartida de outro ato de produção de significação: a escritura. Como esta, mas partindo dela, ler é investimento de expectativas em traços que apontam para caminhos cujos destinos não estão prontos. "Leitor: co-autor do texto", "personagem atuante do romance", disseram, respectivamente, Pedro Ivo e Elsa Triolet. A leitura, atualmente, não é mais compreendida como atividade passiva,

reflexo no leitor de imagens definidas pelo autor. É ato criativo e criador. O leitor moderno, inaugurado talvez pelo Quixote, de Cervantes, é interpretado como cavaleiro errante, em ação de construção simbólica. "Caçadores furtivos (...) como nômades através de campos que não escreveram, (os leitores) arrebatam os bens do Egito para com eles se regalar" (Michel de Certeau). Daí Borges, ao se referir ao livro, considerá-lo como o instrumento "mais espetacular", entre os utilizados pelo homem. "Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação." Por razões não apenas culturais, mas também pessoais, a referência para Borges é o livro. Mas não podemos deixar de mencionar outros suportes e linguagens, de falar também de leitura da imagem, do som, do audiovisual, da tela, do "mundo" (Freire), entre outras. O desenvolvimento das memórias artificiais e das linguagens expressivas ao longo da história criaram diferentes modalidades de recepção, inclusive a do escrito. Por isso, distingue-se hoje leitura em sentido lato de leitura em sentido estrito. No sentido lato, o termo é sinônimo de recepção, na perspectiva mais ampla que ele possa ter. Seu uso não distingue caráter nem natureza de linguagens e suportes; não distingue também as especificidades destes nos processos comunicacionais. Referindo-se à recepção apenas como abstração, essa utilização focaliza o que é comum às várias manifestações do que denomina leitura. Nesse aspecto, ler é um processo de reconhecimento de sinais, ou seja, quase uma fisiologia. Ainda no sentido lato, mas em outro nível, podem ser incluídas definições que distinguem comunicação face a face de comunicação mediatizada. No rastro do Fedro, de Platão, o uso desta acepção encontra eco em discussões que colocam em confronto memória natural versus memória artificial. À primeira forma, estariam ligadas as sociabilidades "tradicionais", que privilegiam interações diretas; à segunda, sociabilidades "modernas", cujo traço comunicacional mais importante seria a tendência à incorporação crescente das memórias artificiais nas relações cotidianas. Neste caso, ler é uma ocorrência comunicacional que contribuiria para o afrouxamento de vínculos comunitários, mesmo se facilitando a circulação social da informação. Emma Bovary, de Flaubert, é talvez um dos melhores exemplos dessa concepção. Se a relação entre memória artificial e natural é elemento distintivo essencial que permite diferenciar comunicação oral de comunicação escrita, não o é, contudo, quando se trata de distinguir leitura das demais formas mediatizadas de comunicação. A simples referência a esse traço não confere às definições de leitura um sentido lato. Para tanto, é preciso contemplar também as repercussões impostas pela natureza dos códigos à produção, circulação e recepção de mensagens. Na verdade, o que em geral está em questão ao enfocar as formas de memória é chamar a atenção para a dissociação dos contextos de enunciação do emissor e do receptor, promovida pela comunicação mediatizada. Ler, em tais circunstâncias, aparece como "comunicação na solidão" (Proust) e, como outras formas de

comunicação indireta, caracteriza-se, sobretudo, por ser "descontextualizada". Está em jogo, pois, uma sociabilidade da comunicação em geral e não da leitura especificamente. No sentido estrito, leitura é também comunicação, recepção. Todavia, é recepção do escrito. Define-se, assim, não apenas como atividade singular de comunicação, distinta, da emissão, por exemplo, mas também como modalidade e uso singular de uma forma de linguagem, a verbal. Assim tomado, o termo atenta para a especificidade de modalidade que distingue leitura dos demais atos comunicacionais. Se as definições que privilegiam o sentido lato tendem a homogeneizar, a diluir as diferenças dos fenômenos de recepção, as de sentido estrito têm facilitado o desconhecimento de princípios de economia semiótica que não permitem isolar, conferir exclusividade ou hierarquizar abstratamente veículos e linguagens. Na realidade, os atos de recepção, apesar de distintos uns dos outros, inserem-se numa trama comunicacional complexa cujos elementos se comentam mutuamente. Como mostraram Bakhtin, Zumthor, Ginzburg, parece ter sido sempre difícil sustentar sonhos de pureza dos sistemas semióticos. Desse modo, a meta da especificidade não pode ser o isolamento da leitura dos demais fenômenos comunicativos, tendo em mira seja sua suposta superioridade (ou inferioridade) face às demais formas de comunicação, seja a valorização das culturas "letradas" em detrimento das "orais", ou seu contrário, o "fonocentrismo" (Derrida) A busca das particularidades justifica-se, assim, como recurso que permite tirar partido das diferenças em benefício do todo, especialmente em contextos como os contemporâneos, que, cada vez mais, cruzam distintas ocorrências semióticas em inesperadas e ecléticas manifestações comunicacionais, colocando em termos novos a problemática de cada uma delas, E nessa dimensão que as discussões sobre a língua escrita em suas diversas implicações vêm ganhando espaço na área científica, a ponto de haver até quem considere, nesse domínio, os anos 80, como os da escrita. Exagero ou não, o retorno é necessário e inevitável, face às transformações profundas deste final de século. Elas estão alterando e alterarão ainda em muito nossas relações com a linguagem. A leitura, como sempre ocorreu ao longo da história, não passara ao largo das atuais mudanças históricas. Já sabemos, por exemplo, que as noções de leitor e de autor não são as mesmas quando aplicadas ao livro e às redes eletrônicas. Sabemos, também, que a leitura na tela do computador é distinta da leitura no papel, da mesma forma que a do códex em relação à do volumen. Talvez nesse dinamismo, nessa inconstância, resida a outra grande ordem de dificuldade para a definição do fenômeno da leitura. Por não se tratar de conceito, mas de prática (Barthes), está sujeita a circunstâncias de toda espécie. Assim, se é verdade que ler nasceu de forma quase instintiva da observação das pegadas dos animais - "ler precedeu o escrever" (Barthes) - , é verdade também que se tornou ato essencialmente cultural, ao se tornar leitura do escrito e exigir uma intencionalidade do leitor. Como se sabe, ler implica sempre um sujeito minimamente envolvido com seu objeto. Diferentemente da modalidade oral ou de várias outras formas, a língua escrita não se impõe à revelia do leitor. Poderá

ser imposta pela escola, pela família, pelo marketing, pelas instituições, mas ela mesma não possui autonomia para tanto. Um vendedor de discos, por exemplo, mesmo sem desejar, é obrigado a ouvir a música que coloca no aparelho e que foi solicitada pelo comprador. Só consegue se livrar do constrangimento da audição compulsória, caso haja fones ou cabines de escuta individuais na loja onde trabalha. Ao contrário, um vendedor de livraria, um bibliotecário, por mais que o fato possa ser lastimável, poderão passar a vida toda olhando livros, sem ler uma só página. A comunicação escrita, por menor que seja o grau, demanda sempre um empenho, um querer, um desejo de compartilhar. É por tal razão que Bojunga Nunes pôde dizer que alguns livros a esperaram pacientemente nas estantes, até que ela estivesse pronta para eles. A escrita, apesar de disponível, não se insinua. Exige conquista. Nesses termos, por resistir, por demandar esforços de várias ordens, ler não está sujeito apenas à intencional idade, ao querer, à vontade dos sujeitos. As circunstâncias sempre atuaram em sua configuração, bem como possibilitaram, dificultaram ou impediram sua ocorrência como fato pessoal e cultural. Assim, se a leitura silenciosa" - vale dizer, leitura do escrito, feita não apenas em silêncio, mas também de forma direta, sem mediador entre leitor e texto, individual, predominantemente "visual" - é tomada hoje como a leitura por excelência, nem sempre tal modelo prevaleceu ou foi considerado como a forma mais conveniente de ler. Pelo menos até o final da Idade Média, são poucos ainda os leitores habituados a ler sem vocalizar, mesmo os que lêem só para si. São Benedito, por exemplo, viu-se forçado a prescrever em sua Regula: "Se alguém quiser, eventualmente, ler para si, que leia de modo a não incomodar ninguém". Apesar da economia representada pela leitura silenciosa, ao reduzir o investimento comunicacional apenas à visão, propiciando maior rapidez à recepção, a leitura oralizada era estimulada por diversos motivos. Entre outros, pela apresentação dos próprios textos, escritos sem espaços entre as palavras, com pontuação extremamente problemática, dificultando a legibilidade. Foram necessárias inovações como a introdução, por escribas irlandeses e anglo-saxões da alta Idade Média, dos brancos entre as palavras, para que o reconhecimento visual pudesse ser feito com facilidade, permitindo que a leitura silenciosa ganhasse espaço. Ainda assim, a ampliação foi - e, em muitos países como o Brasil, continua sendo - lenta e descontínua. Se, por exemplo, em algumas cidades européias do século XIV começaram a surgir regulamentações sobre o modo como a leitura deveria ser conduzida pelos estudantes nas bibliotecas universitárias, ou seja, em silêncio, só no século seguinte, com o crescimento do público, a obrigatoriedade transforma-se em critério imperioso de convivência acadêmica. Por outro lado, apesar desse avanço, entre os séculos XVI e XVIII, a leitura oralizada é ainda "cimento fundamental de diversas formas de sociabilidade familiar, erudita, mundana ou pública", na França. Da mesma forma, na Castelã do Século de Ouro, "leer" e "oir", "ver e escuchar" continuam sendo quase sinônimos (Chartier). Por outro lado, convém notar que, apesar de expandir-se a partir dos círculos letrados, mesmo nestes a leitura

silenciosa jamais deixou de apresentar resíduos vocais e gestuais. Na realidade, os mo os e ler, os ritmos, as intensidades variam de texto para texto, de parágrafo, de frase, de palavra para palavra, de leitor, de contexto, de motivação para motivação. O investimento na leitura de um texto científico, repleto de tabelas, gráficos, explanações metodológicas, é certamente distinto daquele feito na leitura de um poema, de um ensaio filosófico, que, por sua vez, se distingue dos investimentos aplicados à leitura de cada parte de um jornal, de uma revista e daí por diante. Sendo assim, mesmo sem perceber e por variados motivos, o leitor passa de um modelo de leitura a outro, segundo o texto e o contexto em que lê. O interesse, a familiaridade, a disponibilidade, a situação de leitura interferem decisivamente em sua prática, configurando processos cognitivos, afetivos, sensoriais, imaginativos singulares a cada ocorrência. Daí que o mais corre o talvez fosse, ao invés de leitura, no singular, referirmo-nos a leituras, no plural. Da mesma forma que a leitura silenciosa, a leitura do impresso configurou-se e expandiu-se em consonância com condições histórias, obrigando ao reconhecimento de nova distinção: leitura do impresso e leitura do manuscrito. Ainda que pouco mencionada, a diferença é essencial, pois o desenvolvimento da imprensa implicou novas formas de ler e de representar socialmente a leitura. Em primeiro lugar, em decorrência do aumento da oferta, em alguns países europeus, a leitura "intensiva", monástica, forma de meditação, de ruminação e rigor, sofrerá, já no século XVIII, a concorrência da leitura "extensiva", profana, de infiel abandono. A produção crescente de materiais de leitura contribuiria para sua dessacralização progressiva, sua transformação em divertimento, estilo de vida, fruição. O romance é, sem nenhuma dúvida, devedor e promotor dessa condição. Ao afirmar-se, coloca na cena social uma nova sensibilidade de leitor, uma nova percepção da língua escrita. A leitura, assim, além de trabalho, forma de ascese, como nos monastérios, pode ser fenômeno mundano, prazer, celebração dos sentidos. "Quem como eu, não se lembra dessas leituras feitas nas férias, que íamos escondendo sucessivamente em todas aquelas horas que eram suficientemente tranqüilas e invioláveis para abrigá-las" (Proust). "Eu fazia entretanto verdadeiras leituras: fora do santuário, em nosso quarto ou debaixo da mesa da sala de jantar (...) Isso era ler? Não, mas morrer de êxtase" (Sartre). A imprensa acrescentou também novos atores aos processos de comunicação escrita, tornando-os mais complexos. O livro, por exemplo, será ponto de intersecção de um "processo" o de um "aparelho" (Escarpit). "Trabalho" ou "fruição", a leitura estará mediada por novas condições técnicas, sociais e econômicas que atendem pelo nome de mercado. Desse ponto de vista, a leitura do manuscrito inscreve-se em ordem comunicacional distinta da leitura do impresso. Com a imprensa nasceu, por exemplo, não apenas uma nova tecnologia, mas uma nova iconicidade, deflagradora de gestos e sentidos que se agregam ao texto e que não pertencem ao domínio do autor, nem do escriba, mas ao de máquinas e organizações. Uma nova sociabilidade da leitura começa a impor-se, também, em referência ao mercado, malha de opiniões dispersas. Com isso,

serão estimulados o distanciamento e a autonomia do texto e do leitor. Não é outra razão que leva Stendhal a lamentar o fato de ter que escrever para leitores que desconhece, "seres infelizes, amáveis, encantadores, nada hipócritas, nada morais, aos quais eu gostaria de agradar, (e que) mal conheço um ou dois". O mercado não foi, assim, um fato meramente econômico, mas instância que alterou tanto práticas como representações da língua escrita. No mundo moderno, esta foi se tornando cada vez mais inscrita em relações que mesclam economia e cultura. Eis, portanto, um aspecto que as políticas de leitura não podem deixar de considerar, caso desejem colocar em questão premissas históricas que inventaram tal fórmula de leitura. Por outro lado, convém ressaltar sempre que a leitura do impresso diz respeito a instituições não só de produção, mas também de distribuição e consumo que operam de forma conexa. O "aparelho" é um sistema cujas instâncias estão relacionadas entre si. Por isso, além da tríade autor-texto-leitor e do complexo editorial para se afirmar e desenvolver, como fato cultural, a leitura depende especialmente de instituições como escolas, bibliotecas, livrarias, entre outras. Agências do escrito (Meserani), de acordo com suas competências e especificidades, essas instituições definem o destino social da leitura, interferindo não apenas no acesso aos suportes, mas também na apropriação e no desenvolvimento de instrumentos de produção de sentidos. Na realidade, como outras distinções, "aparelho" e "processo" não são termos contraditórios e excludentes. Antes, são condição da ambigüidade essencial denominada leitura: voz e silêncio; memória e esquecimento; intimidade e distância, empenho e abandono, evidência e sombra, salmo e romance, captura e liberdade...

Edmir Perrotti

Referências:

- Barthes, R. e Compagnon, A Leitura in Enciclopédia Einudi, v. 11. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987, p.184-206.
- Borges, J.L. O livro in Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais. 2 ed. Brasília, Universidade de Brasília, 1987. Coleção Itinerários.
- Chartier, R. A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília, Universidade de Brasília, 1994.
- De Certeau, M. L'invention du quotidien, 1. Paris, Gallimard, 1990.
- Derrida, J. Gramatologia. São Paulo, Universidade de São Paulo/Perspectiva, 1973. Estudos.
- Escarpit, R. L'ecrit et la communication. Paris, PUF, 1973. Que sais-je?.
- Freire, P. A importância do ato de ler in A importância do ato de ler.- em três artigos que se completam. São Paulo, Autores Associados/Cortez, 1985, p. 9-24.
- Leenhardt, J. e Józsa, P. Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture. Paris, Le Sycomore, 1982.
- Meserani, S. O intertexto escolar.- sobre leitura, aula e redação. São Paulo, Cortez, 1995.
- Nunes, L.B. Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes. Rio de Janeiro, Agir, 1988.
- Perrotti, E. Confinamento cultural, infância e leitura. São Paulo, Summus, 1990. Coleção
- Novas buscas em educação.
- Proust, M. Sobre a leitura. Campinas, Pontes, 1989. Sartre, J.P. As palavras. 6 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- Zumthor, P. A letra e a voz: a literatura medieval. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Leitura (2)

Sumário: A apreensão do conteúdo e a apreensão da forma; a leitura e a obra aberta; a leitura como prática; a pedagogia da razão interior.

Termos relacionados: Interpretação, identidade de performance.

"Embora existam muitos livros, creia-me, pouca gente lê; e entre os que lêem, muitos só se servem de seus olhos". Esta observação é de Voltaire. Os autores queixam-se repetidamente, ao longo da história da literatura, de que os leitores não apenas não lêem como, se lêem, não sabem ler e não sabem o que lêem. Os leitores e os críticos, acrescentam os autores. "A meta da literatura é ensinar-nos a ler", escreveu Paul Claudel. Joyce, Guimarães Rosa, Artaud (com sua insistência na glossolalia, mas não apenas por isso), entre tantos, deram a seus escritos uma dimensão física, sonora, particularmente acentuada. Muitos programas de disseminação da leitura insistem na decodificação do conteúdo quando há de fato outras entradas para o texto que se apóiam numa ordem capaz, talvez, de despertar o interesse do leitor tão procurado pelos programas de ação cultural. A obsessão com o sentido e o conteúdo, escreve Jean Baudrillard, e que é uma obsessão com a finalidade do discurso - geralmente, com a finalidade política do discurso -, põe de lado a natureza mesma do ato de escrever, a força poética subjacente ao jogo de armação do sentido. Essa obsessão, própria da crítica ideológica o moralista e que impregna também o exercício comum da leitura, ignora o fato de que a força primeira da literatura, como de outras linguagens, está na materialidade da expressão, entendendo-se por isto, ao lado das questões de conteúdo, tanto o domínio das palavras concretas utilizadas em seus diferentes modos de combinação quanto o domínio da estrutura interna, invisível, que dá a um texto seu sentido maior. A queixa de Voltaire aceita, de fato, uma correção: recorrer conscientemente aos olhos já é alguma coisa, embora não baste: é necessário olhar e ver. Sua observação pode ser interpretada no sentido de que leitores há que apenas se servem dos olhos para permanecer na superfície do texto sem conseguir penetrar mais além, em direção ao sentido da obra. Se isto de fato ocorre e pode ser lamentado, não é menos verdadeiro que a maioria dos leitores lêem com uma espécie de olho interno, não físico, que procura a metafísica da obra, freqüentemente mais ligada a um conjunto de idéias, preocupações e desejos dele mesmo, leitor, do que da obra. A hipótese da obra aberta, aquela que ofereceria várias entradas ao leitor (a rigor, que lhe permitiria diferentes interpretações) contribuiu para que muitos leitores se sentissem autorizados em sua tendência para escorregar pela superfície do texto - intencionalmente mas também por incapacidade ou indolência - sem captar aquilo de específico que lhes estava sendo proposto. Na realidade, bem poucas obras são de fato abertas como quis acreditar uma certa vulgarização dessa teoria. As obras mais fortes, de maior impacto, constroem-se sobre estruturas bem arquitetadas e executadas

cuja correta apreensão, por parte do leitor, é fundamental se sua pretensão for de fato dialogar com ela em vez de monologar com suas próprias projeções. O trabalho de leitura, se entendido como uma prática como queria Mallarmé, estará voltado para a apreensão da razão interior da obra, com a qual seu sentido aparente (ou conteúdo) não se identifica necessariamente.

Estas observações valem para a leitura de romances e poemas e valem para o ato de ver filmes ou apreciar obras de arte, domínios em que a visão aparentemente pode ser exercida com mais facilidade mas domínios em que a incapacidade de ver se manifesta sob formas ainda mais graves e paradoxais. O filme O iluminado, de Stanley Kubrick, aparentemente conta a história de um escritor que aceita cuidar, com a família, de um hotel nas montanhas durante os longos meses de inverno em que permanece fechado. O escritor é advertido pela administração sobre a dificuldade do encargo; no passado, um outro zelador temporário, como ele, acabara por matar a família. O escritor aceita o emprego mesmo assim. O rigor do isolamento, a dificuldade da vida de três pessoas apenas - pai, mãe e filho - no interior de um imenso hotel vazio levam os personagens a experiências dramáticas das quais a morte não está excluída. Se esse é o sentido patente do filme, sua razão interior é bem outra e se desenvolve ao redor das idéias de repressão, repetição e labirinto, formas teóricas por assim dizer que no entanto se traduzem visualmente no filme por intermédio de corredores que se duplicam, padrões decorativos dos tapetes, etc. De igual modo, o filme Perfume de gardênia, de Guilherme de Almeida Prado, é apresentado pela imprensa, nos serviços informativos, como sendo a história de uma "dona de casa que larga a família para ser estrela de filmes pornôs". Sua razão ou forma interior, porém, é a mentira, suas origens e suas conseqüências.

Nenhum programa de leitura, no sentido estrito do termo ou no sentido ampliado a ele atribuído com a voga dos estudos semiológicos (quando passaram a se aplicar às experiências de apreensão de uma obra cinematográfica, teatral, musical, etc.), será completo se não se abrir para essa espécie de pedagogia da razão interior. Para saber escrever, anotou Debord, é preciso ter lido. E para saber ler, é preciso saber viver. Esse círculo na aparência vicioso - e que pode informar programas não apenas de leitura mas também de criação literária - não pode ser propriamente rompido num ato abrupto. Ter vivido é uma condição imprescindível e, talvez, preliminar ao ler e ao escrever. Mas se esse círculo pode ser rompido, uma das brechas para tanto é a procura da razão interior da obra.

Referências:

Baudrillard, Jean. Le crime parfait. Paris, Galilée, 1994.

Eco, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

Maffesoli, Michel. La raison interne in Sociétés, n. 44. Paris, Dunod, 1994.

Sollers, Philippe. La lecture et sa voix in Le Monde des Livres, 21 jul. 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Liberalismo cultural

Sumário: Liberalismo cultural clássico, liberalismo cultural de direita e de esquerda, neoliberalismo cultural.

Termos relacionados: Libertarismo cultural, dirigismo cultural, nacionalismo cultural.

Modo de política cultural assentado na idéia da defesa da liberdade de criação, de expressão e de manifestação do pensamento. Para o liberalismo cultural, derivado dos escritos de John Stuart Mill e John Dewey, o principal perigo para uma cultura é a marginalização do emergente, do novo, das manifestações progressistas.

Críticos à direita de J.S. Mill consideram que seu liberalismo clássico não é suficiente para a contemporaneidade, definida pela onipresença dos meios de comunicação de massa e de uma cultura da violência, por não preocupar-se suficientemente com a questão dos valores fundamentais que tornam possível a vida em sociedade. Críticos à sua esquerda apontam, no edifício que resultou de suas propostas, uma insuficiente defesa da manifestação do pensamento, que deve ter portas inteiramente abertas não apenas quando se trata do novo e do emergente mas também daquilo que vai mesmo contra os valores privilegiados por uma comunidade.

Ilustrativa dos debates sobre o alcance e a adequação do liberalismo cultural é a polêmica que se estabeleceu nos EUA, na década de 90, ao redor da exposição de fotografias homoeróticas de Robert Mappiethorpe. Enquanto adeptos do libertarianismo cultural defendiam o direito de exporem-se suas fotos, liberais "de direita" propunham a inadequação de tal exposição por violação de um código moral básico e liberais "clássicos" admitiam a possibilidade de abrir-se uma exposição desse gênero desde que não apoiada por recursos públicos.

O liberalismo cultural é criticado, mais à esquerda, por não apresentar um claro programa de defesa de valores culturais (a serem encontrados na cultura popular, nos modos culturais sem condições de sobreviver no mercado, nas culturas de minorias, na cultura operária) que seriam imprescindíveis para a constituição de um corpo social enraizado em sua identidade e capaz de evoluir culturalmente.

O neoliberalismo cultural, assim como esse modo passou a ser entendido nos anos 90 deste século, afirma defender amplas possibilidades de expressão para todo tipo de idéia ou de criação artística, sejam ou não formas ligadas ao novo, ao emergente e ao progressista, sejam ou não contestadoras de valores morais consagrados; a única triagem admissível seria a do mercado, com sua dinâmica própria que não deveria ser delimitada por qualquer preceito legal.

Referências:

Bloom, Allan. The closing of American Mind. New York, Simon and Schuster, 1987.
Dewey, John. Art as experience. New York, Putnam's, 1958.
- Democracy and education. New York, Macmillan, s.d.

Himmelfarb, Gertrude. On looling into the abyss. New York, Vintage Books, 1995.

Mill, John Stuart. The spirit of the age in Essays on Politics and culture. New York, G. Himmelfarb, 1962. - On liberty. New York, Vintage, 1974.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Libertarismo cultural

Sumário: Livre expressão; censura; a proteção da criança; controle de acesso ao produto cultural.

Termos relacionados: Liberalismo cultural, dirigismo cultural, democratização da cultura.

Modo de política cultural cuja pedra de toque é a defesa da mais ampla liberdade de expressão.

O libertário cultural é contrário a toda forma de censura ou auto-censura. No debate cultural contemporâneo marcado por uma acirrada discussão sobre o conteúdo dos meios de comunicação de massa, o partidário do libertarismo cultural defende o direito dos artistas de recorrerem a todos os temas polêmicos mesmo que isso signifique uma porta aberta àqueles produtos culturais que fazem desses temas (em especial a violência e o sexo) uma exploração comercial sem nenhum alcance estético. Este modo de política cultural considera que não há recurso legal contra os exploradores culturais que não possa eventualmente ser utilizado contra a criação artística, razão pela qual nenhum freio legal deve conter a livre expressão do pensamento. O único recurso para separar a exploração comercial da criação artística e cultural está, para o libertário cultural, na educação e na crítica cultural.

Esta corrente de política cultural não deixa, porém, de defender a necessidade de um conjunto especial de normas que visam proteger a criança numa época em que os meios de comunicação preenchem amplamente o ambiente familiar. Uma ampla polêmica sobre o assunto tem agitado os meios culturais em países como os EUA, especialmente ao redor de temas como as letras de incitação à violência das músicas de rap, os talk-shows de caráter racista nas rádios e os telefilmes que se amparam exclusivamente na multiplicação das cenas de violência. Corno resultado dessa discussão, e com o apoio inclusive de libertários culturais, produtoras fonográficas têm sido compelidas - judicial ou amistosamente - a retirar certos discos do mercado ao mesmo tempo que tem sido estimulada a pesquisa em torno dos meios capazes de permitir aos pais algum controle sobre o que vêem seus filhos na televisão. A partir de 1998, os

aparelhos receptores de televisão produzidos nos EUA deverão conter um chio especial que veda o acesso a determinados programas previamente considerados impróprios para o consumo infantil.

Considera-se John Stuart Mill como um dos principais inspiradores deste modo de política cultural, embora seja ele hoje considerado, por alguns, um "libertário conservador ou, em outras representante do liberalismo

Embora para alguns pesquisadores o libertarismo cultural possa identificar-se com o anarquismo cultural, para outros este segundo modo é mais radical e, orientado para a contestação da sociedade organizada, não se preocupa com o controle da expressão em nenhum de seus aspectos.

Referências:

Bloom, Allan. The closing of american mind. New York, Simon and Schuster, 1987.

Denby, David. Buried alive (our children and the avalanche of crud) in The New Yorker, 15 jul. 1996. Himmelfarb, Gertrude. On looling into the abyss. New York, Vintage Books, 1995.

Mill, John Stuart. The spirit of the age in Essays on Politics and culture. New York, G. Himmelfarb, 1962.

- On liberty, New York, Vintage, 1974.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Livro

Sumário: Aparecimento do livro moderno; o livro de mão; o livro e o conceito de nação; o livro como fenômeno econômico; a livraria; a distribuição; cultura bibliográfica.

Termos relacionados: Biblioteca, leitura.

Tal como se apresenta hoje, como objeto de políticas culturais e, mais simplesmente, como objeto de cultura oferecido à venda e à consulta, o livro que se pode transportar de um lugar para outro o que dispensa a existência de um grande móvel como suporte surgiu em 1501 em Veneza, na oficina de uma gráfica fundada em 1490 por Aldus Manutius (1449-1552), também conhecido como Aldus o Velho ou Aldus o Romano. Aldus Manutius produziu edições princeps de autores da antiguidade grega e latina, como Aristóteles, dando início a um processo que revolucionou o conhecimento da época. Seus volumes portáteis, chamados de enchiridion ou livros de mão (o passo revolucionário seguinte, séculos depois, seria o livro de bolso), traziam o texto impresso num tipo diferente imitando vagamente a escrita do italiano erudito da época e que se tornou conhecido como itálico.

Esta inovação tecnológica deveria acelerar a circulação do livro e diminuir o poder da detentora do saber (porque detentora dos livros) à época, a Igreja, representada sobretudo por seus mosteiros. Mas um longo tempo iria se passar antes que o comércio do livro e as bibliotecas públicas se firmassem.

O livro não esteve na base apenas de um processo de ampliação do conhecimento e do público da leitura. Sua multiplicação alterou práticas de convivialidade e de relacionamento sensorial com a palavra impressa (antes, os livros, raros, eram lidos em voz alta e para grupos de pessoas; com o livro portátil, a leitura se tornou um exercício solitário e mudo) e deu origem a fenômenos culturais e políticos bem mais amplos. São conhecidas as relações entre o livro, o desenvolvimento das culturas e o surgimento da idéia de nação. Mas o livro não foi apenas uma questão intelectual: um de seus aspectos mais salientes é o industrial e econômico. A partir de meados do século XIX, as operações editoriais e de vendas ocupam fatia destacada no universo econômico europeu. Em Leipzig, Alemanha, surge uma poderosa associação dos livreiros, a Borsënverein, e desenvolve-se a "livraria de comissão", intermediária entre o editor e a livraria de varejo, origem das modernas distribuidoras e ponto nuclear da circulação dos livros. A organização alemã para o livro, que inclui também escolas de formação de livreiros, fez desse país o líder absoluto da produção editorial na entrada do século XX. Depois de ver o número de editores aumentar em 1.400% de 1839 a 1914, a Alemanha lançava no mercado mundial, em 1913, cerca de 30 mil títulos, primeira marca mundial em termos absolutos. Lá também se desenvolveram instrumentos fundamentais do comércio de livros, como os catálogos centrais detalhados, ainda hoje inexistentes no Brasil e que se constituem em pilares de uma verdadeira cultura bibliográfica. Aspectos como esse atribuíram ao livreiro, na Alemanha, talvez mais do que em outros países europeus e sem dúvida americanos, um prestígio cultural e social ímpar. O mais importante prêmio literário daquele país, o Prêmio para a Paz, é outorgado anualmente pela Associação dos Livreiros. Este papel destacado do livro o do livreiro na Alemanha deve ser visto sobre o pano de fundo de uma formação intelectual da qual são bases sólidas o próprio livro, a prática da leitura e a frequentação a bibliotecas numerosas e com boas coleções.

No Brasil, inversamente, constatam-se problemas enormes em relação a prática da leitura, às bibliotecas e suas coleções e ainda, de modo particularmente significativo, problemas referentes ao próprio livro como bem de cultura e produto econômico. Numa ponta, os funcionários das livrarias, completamente despreparados para a profissão, apresentam-se freqüentemente como obstáculos entre o livro e o leitor. Na outra, a maioria esmagadora dos editores ainda não assumiu um comportamento profissional de mercado no que diz respeito à comercialização e valorização do livro. O editor brasileiro não vende seu livro: espera que seu livro seja comprado. Quando não pode contar com o público cativo, aquele público prisioneiro das exigências de compra dos livros didáticos ou paradidáticos exigidos pelos professores e pelas escolas, os editores brasileiros são de uma inércia raramente encontrada no universo editorial. Não procuram a divulgação do livro, não divulgam o autor. Enquanto em outros países a proliferação dos prêmios literários são recurso certo para promoção do livro e da leitura, por mais problemático que seja esse sistema quanto a sua lisura, no Brasil a mesmice

do panorama editorial é quebrada apenas por feiras ocasionais que não deixam vestígios permanentes na cultura do livro. Esta cultura é de fato rarefeita em mais de um aspecto: por exemplo, a norma comum entre os editores é a inexistência de um fundo editorial formado por aqueles títulos que demonstraram sua aceitação pelo público e que podem, portanto, ser reeditados. O editor brasileiro prefere publicar um outro livro do mesmo autor a republicar um título seu já esgotado. Sem fundos editoriais, sem políticas de valorização do autor (que, em tempos de inflação alta, a rigor cedem de graça seus direitos às editoras, tamanha é a demora no pagamento dos direitos autorais), sem políticas de valorização do livro em si e do fato literário, o livro no Brasil vive ainda sua fase colonial ou pré-capitalista.

Referências:
Barbier, Frédéric. L'empire du livre (Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine: 1815-1914). Paris, Cerf, 1995.

Kant, Emmanuel. Qu'est-ce qu'un livre?. Paris, PUF, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Localismo

Sumário: Localismo, território e globalização; localismo e cultura urbana; localismo e projeção.

Termos relacionados: Pós-modernidade, centros culturais independentes, arte pública, território, desterritorialização.

Designa, na pós-modernidade, uma tendência de retorno ao particular, ao pequeno e ao diferente em oposição ao universal, ao grande e ao igual ou o que há de constante. Abrindo lugar para o surgimento (ou ressurgimento) do localismo está a fragmentação do mundo contemporâneo que se expressa, conceitualmente, por um processo de heterogeneização caminhando em sentido oposto à busca da homogeneidade promovida pelo pensamento moderno e que tinha por conseqüência a eliminação do particular, que o localismo procura recuperar. O localismo, conceito intimamente ligado ao de território, é, também, indício da ascendência que a noção de espaço exerce na contemporaneidade, em substituição ao predomínio que o tempo (e, por extensão, a história) exerceu durante a modernidade. O localismo privilegia o nacional em oposição ao (ou em contraste com) inter- ou supranacional, o regional em oposição ao nacional e o local propriamente dito como contrapartida preferível ao regional. O local é um espaço vivido, experiencial mente, como responsável pelo efeito de mundo, e simbolicamente (teatralizado), através das obras de cultura (como efeito de discurso); em contraste, o não-local é um espaço imaginário, vivido de modo duplamente mediado: simbolicamente e à distância. É esse lugar que, investido

por uma imagem coletiva, adquire uma função de matriz: dá origem a e preserva uma cultura e uma coletividade. Não é um mero terreno ou conjunto de fronteiras físicas mas um "estado de espírito".

O localismo opõe-se, na atualidade, à globalização, com a qual constitui um par de elementos em tensão à cuja volta se tece - ou se esgarça - o tecido social ou, na expressão preferida pelo pensamento pós-moderno, o tecido comunitário. O que a pós-modernidade procura de um lado cancelar - os nacionalismos e as identidades perenes - é exatamente aquilo que, na mesma pós-modernidade, se descreve como localismo, ressurgência da mentalidade paroquial das cidades-estado definidas por muralhas que separavam rigidamente o interior do exterior e que vem à tona na forma trágica dos conflitos étnicos atuais. A distinguir a experiência localista passada daquela atual está a exposição deste localismo contemporâneo às influências da imagem da televisão, que regimes totalitários procuram manter à distância através da proibição das antenas, simples ou parabólicas, como na ex-Alemanha Oriental e no atual Irã.

O localismo, em política cultural, é entendido como indício que aponta para o papel que o afetual representa nas relações entre os indivíduos mediados ou não pelas obras formais de cultura. Diferentes programas de ação cultural desenvolvem-se no sentido de oferecer uma possibilidade de ligação ou religação afetual entre o indivíduo e sua cidade (o localismo, enquanto modo da política cultural, é quase sempre um fenômeno urbano, entendendo-se que as cidades, e especialmente as grandes cidades, por terem se desligado de suas raízes são as que mais necessitam de suas propostas) e entre os próprios indivíduos. A arte pública é um dos recursos do localismo, por operar com o diretamente vivido e não apenas com o simbolizado (com o abstrato) em lugares sacramentados, tanto quanto os centros culturais independentes.

É também o caso de registrar que o início do segundo e último século da modernidade - ou, em todo caso, do projeto original da modernidade - foi marcado por uma invenção técnica, o cinema, responsável por uma operação imaginária até então desconhecida: a projeção, processo pelo qual o indivíduo é tirado, por vezes arrancado, de seu sítio singular e impulsionado, através das imagens, na direção de tudo que não é ele ou que é ele mesmo transformado e isto não apenas na esfera do pensado, do concebido, mas no regime do afetual ele mesmo. O localismo não é exatamente a negação da projeção, com a qual pode compor-se numa relação de tensionamento produtivo, mas não há como ocultar a evidência de que se trata de dois movimentos do espírito, ou da mente, de opostas direções.

Referências:

Maffesoli, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.

Sennet, Richard. The conscience of the eye (The design and social life of cities). New York, A. A. Knopf, 1990.

Teixeira Coelho, Localismo e projeção in 11 Ciclo dos Estudos do Imaginário, Recife, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Macrocultura dominante

Sumário: Macrocultura dominante e subculturas dominadas; reconversão cultural; cultura molar e culturas moleculares.

Termos relacionados: Cultura oficial, cultura alternativa, cultura hegemônica, reconversão cultural.

Macrocultura dominante (local, territorial, nacional ou supranacional) é o termo que designa uma totalidade cultural formada lentamente a partir de processos históricos de conquista, descolonização, neocolonização ou unificação administrativa e que, nesse processo, lançam sombras sobre culturas ou subculturas agora dominadas ou marginalizadas. A macrocultura dominante pode eventualmente tornar-se cultura oficial, assumindo as culturas dominadas o papel de culturas alternativas, ou pode propor-se como modelo desejado o fonte de inspiração que orienta o restante da produção cultural. Se na Espanha contemporânea o castelhano é índice de uma macrocultura dominante ou cultura oficial em cujo interior processam-se diferentes subculturas dominadas (a basca, a catalã), no mundo como um todo a macrocultura americana, sem ser oficial, propõe-se como modo privilegiado e norte cultural. A macrocultura não se compõe apenas dos modos e formas culturais de que se ocupa tradicionalmente a política cultural: inclui também traços como concepção de justiça genericamente considerada, o papel dos sexos na sociedade, uma atitude de tolerância ou intolerância diante das questões religiosas, etc. - traços estes que, sem dúvida, reverberam nos modos e formas culturais restritamente considerados o que, através destes, tornam-se objeto da política cultural.

A menos que seja transplantada em bloco, numa situação radical e historicamente quase impossível, uma macrocultura tem na reconversão cultural seu processo privilegiado de constituição. Este mesmo traço, no entanto, chama a atenção para a impropriedade das próprias expressões "macrocultura dominante" e "subculturas dominadas": num mundo em que a troca, a interação simbólica e a tradução de um estilema em outro são as normas, não há a rigor

modos dominantes e dominados porém apenas modos culturais interagentes. Se "cultura oficial" e "culturas alternativas" apresentam-se assim como expressões pouco mais adequadas, o melhor seria talvez designá-las como cultura molar e culturas moleculares, seguindo o exemplo de F. Guattari: de um lado, uma cultura central, pesada, trituradora, de outro culturas ágeis, sem centro, que se infiltram pelos interstícios.

Referências:
Bayce, Rafael. Cultura oficial y cultura alternativa in Achugar, Hugo (ed.). Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo. Montevideo, Logus, 1991.

Guattari, F. A revolução molecular. São Paulo, Brasiliense, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mecenato

Sumário: Origem do termo; mecenato contemporâneo; mecenato privado e estatal; mecenato e mercado de arte.

Termos relacionados: Patronato cultural, incentivo cultural, mercado de arte modernização cultural, paternalismo cultural.

Apoio econômico, por parte de um indivíduo, de uma organização particular ou do Estado, ao produtor cultural, de modo genérico, ou à produção de uma obra cultural em particular. Este financiamento pode ser total ou parcial, apresentar-se sob a forma de um custeio de todas as necessidades vitais do artista ou produtor cultural ou mostrar-se voltado para a realização de uma única obra. Embora seja difícil distinguir claramente entre o mecenas e o comprador de arte, o mecenato não implica necessariamente a aquisição da obra pelo financiador. Vivaldi

Casanova tiveram mecenas aos quais dedicaram as obras elaboradas graças ao apoio econômico deles recebidos mas, naturalmente, não podiam entregar-lhes, de modo simbólico, mais do que os originais dessas obras. Já o papa Júlio 11 encomendou a Michelangelo obras específicas que passaram a fazer parte de seu acervo - ou, em todo caso, do acervo da Igreja católica; mas não se pode dizer que entre ambos tenha existido uma operação de compra e venda: mecenato é a palavra mais apropriada.

Embora os nomes dos grandes mecenas tenham sido a seu tempo divulgados, estes não aparecem vinculados imediatamente à produção da obra; na atualidade, quando esta prática vem regulamentada por instituto legal, a ostentação do nome do financiador configura um caso de patrocínio.

O termo deriva de um nome próprio, Mecenas, aristocrata romano de Arezzo (mesma região de Dante Alighieri e dos Médicis, grandes patronos das artes nos séculos XV e XVI). Caio Clínio Mecenas serviu ao imperador Augusto (63 a.C. 14 d.C.), herdeiro de Júlio César e conhecido como Otávio e depois como Octaviano antes de receber o título de Augusto em 27 a.C. O reino de Augusto

marcou um dos momentos mais brilhantes da história romana, conhecido como "o século de Augusto". Horácio, Virgílio e Ovídio foram alguns dos nomes protegidos por Augusto através da ação estimuladora de Mecenas, que apoiou também a arquitetura, copiada da arquitetura grega. Como se verifica em muitas políticas culturais, também a de Mecenas não era desinteressada: seu propósito, ao estimular a arte e a cultura, era glorificar o regime de Augusto...

A história da cultura e da arte conheceu inúmeros mecenas, entre reis, imperadores, homens da igreja e militares. Por vezes o instituto do mecenato é identificado como indicador da produção de uma arte e de uma cultura sujeitada a fins específicos, religiosos ou políticos. Mas, é necessário recordar que a autonomia da arte e da cultura só foi alcançada a partir do projeto da modernidade, no século XVIII. E mesmo assim, de modo extremamente relativo. Ao longo do século XIX os artistas tiveram maior liberdade para escolher seus temas, continuando porém vinculados às classes dominantes (no caso, a burguesia) quer por ter nelas, e no Estado, seus clientes inevitáveis e naturais, quer por encontrar em ambos a figura contemporânea do mecenas. Na atualidade, grandes empresas multinacionais constituíram fundações que se apresentam como o equivalente contemporâneo do mecenas (Guggenheim, Getty, Rockefeller).

No Brasil moderno, o grande mecenas foi o Estado, em particular - o que não deixa de ser, sob certo ângulo, paradoxal - durante os anos da ditadura militar de direita entre as décadas de 60 e 70. A Embrafilme e a Funarte foram dois dos principais instrumentos dessa política, dita paternalista (além de patrimonialista). Neste caso, o mecenato apresenta-se como uma política de apoio aos produtores e artistas que, pela natureza de sua produção (de vanguarda, experimentalista, erudita), não encontram lugar no mercado - o que não era, de modo algum, o caso dos artistas apoiados pelos Médici, por exemplo. A ressaltar, ainda, que o apoio inicial dado a artistas difíceis, como Jackson Pollock, sustentado amplamente pela Guggenheim, revela-se freqüentemente, a prazo médio, muito compensador do ponto de vista econômico, com a fixação posterior do nome do artista inicialmente desconhecido ou com sua imposição ao mercado graças exatamente ao mecenato inicial...

Referências:

Aymard, A. et al. História geral das civilizações (Roma e seu império). São Paulo, Difel, 1977.

Vasari, Giorgio. Life of the most excelent painters, sculptors and architects. (1 ed. 1550; 2 ed. 1517) London, Penguin, s.d.

Miceli, Sérgio. Las políticas culturales en Brasil in Canclini, N.G. Políticas culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987.

Hollanda, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem. São Paulo, Brasiliense, 1992.

Brunner, J. Joaquim. Políticas culturales y democracia: hacias una teoria de las oportunidades" in Canclini, N. G. (org.). Políticas culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mediação cultural

Sumário: Mediação cultural e mediação política.

Termos relacionados: Ação cultural, agente cultural, animação cultural, fabricação cultural, intermediação cultural, interpretação.

Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual - com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura - ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural. Entre as atividades de mediação cultural estão as de orientador de oficinas culturais, monitores de exposições de arte, animadores culturais, museólogos, curadores, profissionais das diversas áreas que constituem um centro cultural, bibliotecários de bibliotecas públicas, arquivistas e guias turísticos. Os diferentes níveis em que essas atividades podem ser desenvolvidas caracterizam modos diversos da mediação cultural, como a ação cultural, a animação cultural e a fabricação cultural.

Diz-se ainda que os meios de comunicação, sendo por um lado eles mesmos produtos culturais acabados que se apresentam como fins em si, operam uma mediação entre os diversos segmentos e modos culturais da sociedade. Esta mediação pode ser propriamente cultural ou política; é corrente a noção de que, na contemporaneidade, a participação política resume-se cada vez mais à informação sobre a política ministrada em especial por jornais e rádios e, de modo preponderante, pela televisão. A audição das informações e a visualização dos traços físicos dos políticos, dos locais onde se processa a atividade política, das reuniões e discussões nos parlamentos, se proporiam como mediadores e substitutos modernos da tradicional ação política e seriam, de fato, simulacros políticos. Esta análise não pode ser radicalizada a ponto de conduzir a suposição de que se trata de um fenômeno com imbatível poder de conformação das mentes e da vontade política. Movimentos de massa como, no Brasil, os da Anistia Já e o que conduziu ao impeachment do ex-presidente Fernando Collor, mostram a existência de uma margem de autonomia considerável para a ação política direta. Ambos casos históricos mencionados são significativos uma vez que, no primeiro, os meios de comunicação eram omissos ou contrários à tese e, no segundo, o político destituído fora de início amplamente apoiado pela televisão (que acabou embarcando no movimento quando o trem do impeachment já estava embalado e no rumo da estação final).

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mediador cultural

Sumário: Mediador, animador e agente mediador cultural.

Termos relacionados: Ação cultural, animação cultural, ação cultural, intermediação cultural, mediação cultural, biblioteca.

Todo aquele que exerce atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras de cultura. Seu uso generalizou-se ao longo da década de 80, ao apresentar-se como versão contemporânea atualizada dos anteriores animador cultural e agente cultural. Na realidade, estes são espécies do gênero mediador, com o qual não se confundem inteiramente (o agente cultural, por exemplo, é aquele que exerce a ação cultural propriamente dita).

O mediador cultural é um profissional com formação cada vez mais especializada, obtida, nos países da Europa sobretudo, em cursos de graduação e pós-graduação. Bibliotecários, arquivistas e museólogos - espécies de mediadores - têm uma formação acadêmica específica mais tradicional, embora seus s currículos venham passando por alterações substanciais. Os mediadores que atuam em centros de cultura, ou mesmo em bibliotecas públicas e museus sem serem bibliotecários e museólogos, bem como os profissionais do turismo cultural, passam por uma formação variada, conforme a instituição de ensino e o país. Considera-se como núcleo duro dessa formação os estudos das práticas de ação cultural (programação, execução, avaliação), estudos de política cultural comparada, gestão de grupos (técnicas de trabalho com grupos em situação de estímulo à criatividade) e estudo de públicos (hábitos, práticas, tendências). Conforme a destinação do profissional, podem fazer ainda parte de sua formação o estudo de história da cultura e da arte, tecnologia da mediação (audiovisual, informática), marketing, arquitetura, arqueologia, etnologia, história das ciências, noções de legislação.

Referência:
Programme de formation à la médiation culturelle et artistique, Université de Paris VIII.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Memória

Sumário: Passado e presente; memória e imaginário; função eufemizante da memória; memória, patrimonialismo, criacionismo.

Termos relacionados: Imaginário, imagem, política cultural, cultura dominante, ideologia cultural.

Em Cícero, memória remete tanto ao sentido de antiguidade (na expressão omnis memoria) quanto ao de tempo atual (nostra memoria). No limite, inexiste um tempo atual que não se relacione com (ou integre) um tempo passado, e vice-

versa. Isto significa, em outras palavras, que a memória participa da natureza do imaginário como conjunto das imagens não gratuitas (v. imagem (2)) e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano, A memória não é assim uma faculdade passiva mas um princípio de organização - e de organização do todo, freqüentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido, como as madeleines de À procura do tempo perdido, de Proust.

Em política cultural, porém, não é incomum - pelo contrário - que a memória seja tomada apenas em seu aspecto passivo e fragmentário ou parcelador, i.e., a memória como ícone de uma parte, e não como componente ativo do todo. Servindo como instrumento privilegiado das políticas patrimonialistas, como durante o regime militar que se instalou no Brasil entre as décadas de 60 e 80, nesta sua função fragmentante a memória compartilha da natureza da ideologia enquanto discurso fragmentário com a coerência de uma neurose: dá uma versão fabulosa de um passado (identidade nacional) construído segundo os interesses e necessidades do grupo e da cultura dominante e oblitera, por regressão e recalque, a atualidade viva. Nesse desenho, a política cultural patrimonialista (e passadista) opõe-se à política cultural dita criacionista (ou executiva), voltada esta para o apoio à produção de uma cultura nova, feita aqui e agora para o indivíduo daqui e de hoje. Também esta política criacionista, de seu lado, pode revestir-se de formas patológicas ao defender obsessivamente o tempo atual desligado do tempo passado e em oposição a este.

O sentido último da memória, enquanto função fantástica, é o eufemismo, como propõe G. Durand. A memória ignora a decadência e a morte; a memória ergue-se contra as faces do tempo e alisa suas rugas físicas e conceituais; levanta-se como obstáculo à continuidade da consciência e dificulta a possibilidade de regredir para além das necessidades do destino atual tanto quanto propõe matéria prima a inteligência analítica e corrosiva. É a memória um dos instrumentos de melhoramento do mundo - por dotar o passado, quer dizer, na essência, a infância, de uma aura idealizante, como fez Marx (e antes dele o Renascimento) ao apontar a Grécia como a infância dourada da civilização - tanto quanto vetor de desconstrução de utopias fabuladas (entendendo-se a fabulação como reação da natureza contra o poder solvente da inteligência) ao apresentar-se sob a roupagem da história analítica. Como máquina de arranjos estéticos, a memória é fator de elaboração de grandes discursos justificadores que se armam desarmam ao sabor das noções prevalentes no momento (a arquitetura nazista de inspiração romana, por exemplo). Se é composta por imagens não gratuitas de um lado, por outro integra-a uma dose considerável de arbitrariedade que as políticas culturais de variada inspiração não estão sempre dispostas a admitir.

Referências:

Bergosn, H. Matière et mémoire. Paris, PUF, 1945.

Bourdieu, P. e Passeron, J.C. Reproduction in education, society and culture. London, Sage, 1977.

Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mercado de arte

Termo relacionado: Mercado simbólico.

Designa especificamente, no interior do mercado simbólico ou de cultura, as operações de compra e venda de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos (em suma, os produtos enfeixados no rótulo "artes plásticas") e, acessoriamente, de objetos ditos "de arte" como produtos artesanais, tapetes e análogos.

Mais propriamente, fala-se na existência de um mercado de arte quando existem, de um lado, compradores certos e quantitativamente expressivos e, de outro, valores estéticos razoavelmente estabelecidos. Assim, se basta constatar a existência de operações regulares de compra e venda para que se fale na existência de um mercado em sentido genérico, em sentido estrito um mercado só se caracteriza plenamente pela regularidade das operações e por um consenso estável quanto aos valores envolvidos.

Estes dois fatores podem combinar-se em universos de diferente extensão (locais, nacionais, regionais, mundiais). Se as artes plásticas brasileiras têm algum mercado no território nacional, o mesmo não se verifica na esfera mundial. Como o mercado simbólico de modo geral, também o mercado de arte é dominado, em princípio, pelos modos hegemônicos (estilos estabelecidos e consagrados, personalidades, etc.).

Referência:

Durand, José Carlos. Expansão do mercado de arte em São Paulo, 1960-1980 in Miceli, Sérgio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo, Difel, 1984.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mercado simbólico

Termos relacionados: Circuito cultural, indústria cultural, reconversão cultural.

Designa tanto o conjunto de operações de compra e venda de obras de cultura e de arte, especificamente (realizadas em galerias, livrarias, bilheterias de cinema, bancas de jornais, lojas de discos), como o universo global por onde circulam, são produzidas e consumidas as obras de cultura e arte - neste caso, também instituições como os museus integram esse mercado.

O termo "simbólico" nesta expressão substitui as tradicionais fórmulas "obra de cultura" e "obra de arte" e significa ao mesmo tempo que estas são valorizadas não apenas em termos monetários, imediatamente, mas também segundo outros valores de difícil ou impossível quantificação (mas é certo que, na sociedade atual, nada é "inestimável" ou Incalculável": tudo pode receber um preço, quase tudo pode ser comprado, quase tudo pode ser vendido ...).

Um mercado simbólico distingue-se de um circuito cultural na medida em que este não exige a ocorrência de operações mercantis para caracterizar-se (por exemplo, um circuito de cineclubes, definidos como associações sem fins lucrativos); mas, um mercado cultural pode eventualmente ter a mesma extensão de seu circuito cultural. O circuito cultural é o gênero do qual o mercado simbólico e a espécie; a indústria cultural, por sua vez, é espécie de mercado simbólico.

Referências:
Canclini, N.G. Cultural reconversion in Yudice, George. The crisis of contemporary latin american culture. University of Minnesota Press, 1992.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mitanálise

Termos relacionados: Cultura patente, cultura latente, imaginário, mito.

Termo elaborado por analogia com psicanálise e usado para designar duas operações analíticas distintas: a que extrai o sentido sociocultural de um mito e a que busca seu sentido psicológico, num jogo do patente com o latente, do consciente antropológico com o inconsciente coletivo.

Referências:
Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Solié, P. Mitanálise junguiana. São Paulo, Nobel, 1985.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mito

Termos relacionados: Arquétipos, imaginário, símbolo, imagem.

Sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que, sob o impulso de um schème, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, uma vez que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos, em idéias. O mito explicita um schème (ou símbolo motor, na expressão de G. Bachelard: aquele que liga não a imagem e o conceito, mas os gestos inconscientes sensório-motrizes, as dominantes reflexas e as representações), ou grupo de schèmes, e promove uma narrativa histórica ou lendária, uma doutrina religiosa ou um sistema filosófico.

Referência:
Durand, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Lisboa, Presença, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mitocrítica

Sumário: Estudo de temas ou metáforas obsessivas de origem mítica; mitocrítica da arte e da literatura e dos discursos em geral; usos na política cultural.

Termos relacionados: Imaginação simbólica, imaginário, imagem, mitanálise, AT-9.

A mitocrítica apresentou-se inicialmente como um procedimento de análise de obras de cultura em geral, e de arte em particular, com o objetivo de levantar os temas ou "metáforas obsessivas" de origem mítica nelas presentes, a fim de armar as redes de convergência simbólica que dessem conta das relações (do jogo) entre esses temas (ou máscaras), seus personagens e cenários.

Destinando-se num primeiro momento ao estudo da imaginação artística, em particular da literária (à qual os trabalhos do Centre de Recherches sur l'imaginaire, dirigido por Gilbert Durand na França, deu foros de dignidade ontológica ao considerá-la fonte privilegiada para a compreensão do ser humano, até então tradicionalmente empreendida, neste campo profissional, a partir de abordagens baseadas em documentos filosóficos ou sociológicos), a mitocrítica teve estendido seu campo de exercício com a incorporação dos discursos em geral e, de modo particular, dos discursos políticos.

Ao tratar de obra de autoria individual, no interior de um movimento específico (exemplo, o romantismo em pintura; o cinema de Mazzaropi) ou isoladamente, a mitocrítica procura identificar mitos pessoais e suas eventuais relações e projeções sobre os mitos coletivos com o objetivo de armarem-se grandes redes de constelações simbólicas.

Em política cultural, a identificação desses temas ou metáforas obsessivas, pessoais ou coletivas, desempenha papel relevante quando se trata de encontrar os pontos de diálogo entre a cultura local de um grupo e os modos culturais "importados" com que se defronta, e se revela particularmente produtiva no quadro de programas de ação voltados para a iniciação a linguagens artísticas (iniciação ao cinema, por exemplo) ou para a própria produção cultural.

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mitodrama

Sumário: O mitodrama como encenação dos temas míticos de um grupo; função de equilibração antropológica; uso na política cultural; modelo de análise de protocolos individuais.

Termos relacionados: AT-9, imaginação simbólica, mitocrítica, mitanálise, imagem, imagem pessoal, imaginário.

Formulação psicossocial-onírico-dramática do universo mítico de um grupo social, identificado por operações de mitanálise e mitocrítica e traduzido em situações dramatúrgicas, teatralizadas ou gestualizadas de diversas formas, diretamente ou pela mediação de instrumentos como o vídeo.

Os mitos pessoais e coletivos podem ser encenados como funções dramatúrgicas de um dado grupo social, cujos membros assumem seus papéis (pertencentes tanto ao campo real da vivência quanto ao domínio da fantasia) numa montagem a partir da qual as pessoas têm uma apreensão e experimentação mais amplas de seu universo cultural - o que em princípio contribui para equilibração antropológica do grupo. O mitodrama é útil, também, como instrumento de desbloqueio da criatividade em programas de ação cultural com grupos.

Para a montagem de um mitodrama é necessária a identificação dos símbolo e das redes de símbolos prevalentes no grupo, o que se faz quer a partir da mitocrítica e da mitanálise dos mitos coletivos, quer da análise de protocolos individuais - para a qual já existe formulado um modelo de interpretação, elaborado por Yves Durand (v. AT-9).

Pelo menos desde a década de 70, é comum que grupos teatrais profissional' ofereçam-se como catalisadores para que grupos ou comunidades encenem sua própria história, presente ou passada. O grupo do Théâtre du Soleil, de Paris, foi responsável por uma experiência singular, desse tipo, com uma comunidade de mineiros do interior da França. Também o teatro antropológico de Eugênio Barba apresenta-se como variante de mitodrama.

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da escola de Grénoble. São Paulo, ECA/USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Durand, Yves. L'exploration de l'imaginaire. Paris, L'espace bleu, 1988.

Teixeira Coelho. Uma outra cena. São Paulo, Polis, 1983.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Modernização cultural

Sumário: O projeto iluminista de modernidade; a arte como ponto unificador; a educação estética do homem; a visão crítica atual; a incompletude da modernização.

Termos relacionados: Imaginário, pós-modernidade.

A modernização cultural, ou projeto da modernidade para a cultura, configura-se como um processo inacabado cuja origem mais próxima encontra-se no Iluminismo do século XVIII e cujo símbolo máximo, no que diz respeito à política cultural, manifestou-se na Revolução Francesa, com a abertura para o grande público das bibliotecas particulares e dos museus.

Esse projeto desdobrou-se, a partir daquele momento histórico e ao longo dos dois séculos seguintes, em três grandes linhas convergentes. A primeira delas caracterizou-se pela secularização da arte e da cultura - que aos poucos, na Europa ocidental, se afastaram da ascendência da Igreja - e pela concomitante e paulatina independência dos criadores diante do poder da nobreza, graças ao desenvolvimento de um mercado cultural sobretudo a partir de meados do século XIX. Uma segunda linha de força residiu na busca da renovação cultural e científica; a alavanca central desse processo foi a perseguição do novo e sua transformação em valor, se não exclusivo, sem dúvida preponderante na avaliação das propostas dos diferentes domínios, numa tendência que se intensificou progressivamente até atingir seu ponto culminante com os grandes movimentos artísticos contestadores da virada do século XIX para o XX e que só conheceu um relativo arrefecimento a partir dos anos 60 deste século, com o pós-modernismo. E um terceiro vetor configurou-se no ímpeto democratizador do movimento iluminista, a traduzir-se na aposta na educação como veículo do saber e da cultura e como mola do aprimoramento racional e ético. Subjacente a estas três linhas encontrava-se a idéia de progresso e a crença numa evolução para melhor da sociedade humana, sendo a cultura em geral, e a ciência em particular, o instrumento de construção de uma racionalidade que se mostrava não apenas a base de uma sociedade mais justa como o ponto unificador do constructo humano. Fundava-se então uma espécie de religião racional cujo instrumento de propagação era a arte, condição para a transformação dessa nova religião, de extremamente elitista em sua origem, em nova religião popular. Caberia à arte constituir-se na matéria que as novas idéias precisariam para transformarem-se em estéticas, ou em mitologias, como prescreveu Hegel, se quisessem ter algum interesse para o grande público - do mesmo modo como a filosofia deveria fazer-se mitológica se o objetivo fosse transformar os filósofos em seres sensíveis (proposta na contemporaneidade retomada pelos estudos do imaginário). Por meio dessa matéria, seria possível alcançar uma totalidade ético-estética que não reprimiria nenhuma força humana - pelo contrário, possibilitaria o desenvolvimento de todas elas - e que teria como fonte de inspiração essa nova religião de fundo poético: uma mitopoética.

O programa de recurso à arte como base para o desenvolvimento do homem teve como antecedente imediato as idéias de Schiller sobre a educação estética, publicadas em 1795 na forma de cartas por ele escritas nos dois anos anteriores a um mecenas dinamarquês. Schiller escreveu essas cartas exatamente sob o impacto dos acontecimentos revolucionários na França - mais especificamente, aqueles que marcaram a chamada época do Terror. É desse contexto que Schiller retira os grandes temas humanitários de suas cartas. De início endossando amplamente as propostas revolucionárias, durante os dois anos em que escreveu suas cartas Schiller gradualmente corrigiu sua opinião para, ao final, concluir não ser possível avalizar inteiramente o que se passava na França e que era necessário ao homem, para poder praticar a liberdade política, desenvolver primeiro o sentido do Belo. Resumindo sua proposta, para que o homem pudesse alcançar o domínio do racional e do moral era preciso que passasse antes pela condição estética. Essa condição estética não era valorizada em si, como experiência meramente física, mas vista como instrumento para reinstalar o homem em si mesmo de modo que pudesse, a partir de então, ascender a estágios de maior completude intelectual e moral, em sua qualidade de ser humano pleno. Para Schiller, o homem tinha sua existência vinculada a três domínios distintos: Natureza, Gosto e Razão. Natureza

Razão, em seu esquema, opunham-se frontalmente, a Natureza representando a multiplicidade, o mundo dos fenômenos e do sentir, e a Razão figurando a unidade totalizante, a moral, a consciência. Estes três domínios tinham, para Schiller, uma localização histórica precisa: o mundo da natureza harmoniosa pertencia ao passado da humanidade, e localizara-se na Grécia antiga; o mundo das forças em oposição, provocando a desintegração da personalidade humana, era o presente de Schiller e o mundo totalizante, o futuro do Novo Homem. A harmonia com seu universo natural havia sido perdida pelo homem a partir do momento, no mundo moderno, em que ele passara a desenvolver-se unilateralmente, orientado apenas pelas exigências técnicas e profissionais imediatistas. Para que esse homem pudesse reintegrar-se novamente ao mundo de que um dia fora parte, deveria experimentar a condição estética como única possibilidade de transitar da sensação à razão; por intermédio do Belo poderia o homem alcançar a forma e o pensamento ideal e ao mesmo tempo reinstalar-se no universo renovado dos sentidos. Se Schiller sabia enunciar aquilo que o homem deveria fazer para conseguir sua harmonia original e experimentar a liberdade completa, não lhe foi fácil (como não o é ainda hoje para a política cultural e seus programas de ação cultural) dizer como poderia fazê-lo. A contemplação estética seria a condição básica dessa experiência: nessa contemplação o homem reencontraria sua natureza anterior e dela extrairia forças para o salto adiante. As tragédias, por exemplo, permitiriam ao homem não apenas purgar suas paixões; porém, mais importante, entregar-se ao jogo imaginário de suas possibilidades éticas. No conjunto, o exercício da arte permitiria ao homem, como produtor ou receptor, ascender à kalokagatia, estado de equilíbrio do ser consigo mesmo e com o universo circundante e condição essencial ao desenvolvimento das potencialidades humanas.

A descrição da modernização cultural (expressão, no limite, tautológica) como um processo inacabado pode ser entendida de dois modos: como um projeto não inteiramente implementado mas cujo ciclo ainda não se encerrou ou como um projeto que se esgotou antes de alcançar seu término possível (num caso ou no outro, conforme o partido assumido, se falará num sucesso relativo ou num fracasso relativo do projeto da modernidade). As defecções começaram cedo. Hegel, diante do subjetivismo do romantismo - que encarna ou simboliza um dos traços centrais da modernidade: o individualismo -, conclui que a arte não teria condições de propor a nova religião sonhada e que a filosofia não poderia submeter-se a ela: insiste na razão como poder unificador absoluto e na reflexão (na relação do sujeito consigo mesmo) como único instrumento de crítica e correção de uma modernidade em conflito com sua própria imagem. Durou pouco o império da arte em particular, e da cultura em geral, como o catalisador privilegiado da humanidade; o filósofo desistiu da sensibilidade e mergulhou no intelectualismo. A educação pela arte e pela cultura nunca chegou a ser praticada como Schiller vagamente preconizara; em seu lugar, prevaleceu uma educação fortemente sustentada pelo conhecimento científico e inspirada no treinamento de habilidades e competências estritamente técnicas. Não apenas isso: ficou claro, na contemporaneidade, que os propósitos, os instrumentos e o domínio de inserção da educação eram uns e os objetivos, procedimentos e referenciais da arte em particular, e da cultura em geral, outros - e que ambas não poderiam correr pelos mesmos trilhos a menos que profundas mutações ocorressem na organização mesma da sociedade, no modo como ela se representa e nas metas que pretende alcançar. Como estas não se mostraram e ainda não se mostram factíveis, como as experiências de educação da arte especificamente considerada (ensino de história da arte, ensino de música, de cinema, etc.) têm-se revelado tão estreitas, imediatistas (formação de mão-de-obra competente) e elitistas quanto as demais práticas educacionais e como, de modo ainda mais determinante, houve uma enorme explosão cultural, com a fragmentação de tendências, abolição de cânones, convivência (nem sempre pacífica) de modos e versões culturais os mais distintos (relativismo cultural), a opção das atuais políticas culturais tem sido não pela busca de determinadas metas singularmente individuadas por de um processo formal de educação mas, de modo menos pretensioso, pela criação das condições materiais para que os indivíduos e grupos escolham e persigam seus próprios fins artísticos e culturais (concepção ora clássica de ação cultural). Assim fazendo, a política cultural contemporânea propriamente não abandonou os ideais iluministas mas libertou-os dos esquemas rigidamente racionalistas e utilitaristas, instrumentalizadores, do primeiro momento da modernidade. Mudança mais significativa foi, esta sim, a relativização do poder da arte e da cultura como meio de libertação e desenvolvimento do homem, como acreditava Schiller. Se a crença na educação continua relativamente intata, como modo privilegiado de superação das limitações físicas do homem, a relação imediata entre expansão da cultura e aprimoramento do espírito humano não é mais estabelecida da mesma

maneira incisiva registrada nos primeiros tempos. A utopia cultural de Schiller, como a de Platão, estava situada no passado - o homem devia retornar a um estado harmônico interrompido - e isto fornecia-lhe de algum modo um modelo mais ou menos definido a ser perseguido. Mas as utopias culturais a partir da segunda metade do século XIX, entrando amplamente pelo século XX, e que não foram definidas por filósofos (as que o foram, fracassaram) mas pelos próprios artistas, revelaram-se todas ou utopias voltadas para o futuro, com metas e princípios não definidos no ponto de partida, ou eutopias no presente, sem qualquer programa estabelecido além daquele proposto pela própria e direta prática artística. Este panorama, embora possa ser ao final convergente com a proposta iluminista inicial, está longe de traduzir-se em modelos definidos que possam ser de algum modo testados hipoteticamente de forma a animar ou justificar a crença nos poderes libertadores da arte e da cultura - que continua de toda forma a ser perseguida como a última tábua de salvação, depois de todos os xeques continuados dados à razão.

Parte da responsabilidade pela incompletude do projeto da modernidade no que diz respeito às relações entre cultura e educação pode ser encontrada no fracasso relativo da outra linha de força desse projeto, a da secularização e autonomia da cultura. A cultura libertou-se de seus vínculos viciados com a Igreja e a aristocracia para ser logo colhida nas redes do Estado e do mercado. Num caso e no outro, sua independência continuou comprometida, em graus variados. Às experiências da arte nazista e da arte real realista-socialista, contrapõem-se as da arte submetida às regras do mercado, de que o cinema será o exemplo mais forte. Umas e outras destacam aquilo que, à distância, surge como ingenuidade das mentes iluministas do século XVIII, ao proporem ou preverem uma autonomia radical da arte e da cultura, e aquilo que, de perto agora, é sem dúvida a ingenuidade (ou má-fé) dos opositores das propostas pós-modernas que as criticam por nelas verem uma ligação determinante (não tão clara assim) com o mercado capitalista em geral. Na verdade, nunca se observou, na história, a autonomia da arte e da cultura diante de alguma forma de poder não cultural, como os iluministas desejaram. Essa autonomia não existiu no passado, em momento algum, e não parece viável num futuro próximo. Dizer que a servidão da arte é maior na pós-modernidade do que em momentos anteriores é emitir um juízo de valor de alcance claramente restrito. A realidade de um mercado onipresente e dotado de razões próprias, alegadamente estranhas às razões estéticas, que assume contornos mundiais uniformizadores, tem sem dúvida seu peso sobre o fato cultural. Mas a dinâmica que ora se cria entre aquilo que o mercado propõe ou permite e aquilo que as pessoas fazem do que lhes é permitido ou imposto não é menos significativa e produtiva do que a registrada no passado. O projeto da modernidade falhou no que diz respeito à autonomia da arte - mas não porque a arte se rendeu ao capitalismo; não se encontrou a solução para esse problema porque de fato ele estava mal construído ou não era formulável naqueles termos.

De todos os vetores do projeto de modernização, o único com força mais

duradoura foi o da renovação, entendida como busca e valorização do novo fator determinante do significado de uma proposta ou modo. Mesmo assim, o poder ontológico que teria o novo de, por si só, apresentar-se como sinal de progresso, de evolução para melhor, está largamente corroído, no universo da arte e da cultura, mas não nele apenas - e este é outro indício do inacabamento do projeto da modernidade. Para alguns, a substituição deste por um antiprojeto - melhor: por um a-projeto, pela inexistência de um projeto - pós-moderno é ilusória: este seria nada mais que o prolongamento ou continuação daquele, o que reforçaria a importância da propriedade seminal do projeto da modernidade. Para outros, o que está na raiz da proposta pós-moderna é uma contestação direta às fundações mesmas da modernidade, fornecidas pela razão como instrumento unificador, e a retomada, se não das propostas bem-intencionadas de Schiller, pelo menos dos caminhos apontados pelo primeiro Hegel.

De um modo ou de outro, registra-se uma concordância razoável quanto ao fato de que países como o Brasil nunca conheceram o projeto da modernidade ou que aqui este encontrou sua estação terminal. O processo de secularização da cultura deu-se apenas pela metade, se tanto, e uma inflexão significativa no rumo contrário pode mesmo ser observada (como no restante do mundo, materializada na progressão das concepções religiosas da vida e tentativa de apresentá-las novamente como ponto de referência e pólo de controle de toda vida individual e coletiva - sinal de que o desenvolvimento humano é verdadeiramente fragilíssimo e que o progresso nunca está garantido). E a democratização da cultura pela educação nunca foi, aqui, uma prioridade, pelo contrário; e isto só pode ser entendido como o apego desesperado - e suicida - das classes dominantes a arcaicos e insustentáveis privilégios. Mesmo o novo nunca chegou a exercer, nestas terras, a fascinação registrada em outras paragens. Se for considerada excessivamente forte a afirmação de que a modernidade é estranha a países como o Brasil, pode-se encontrar uma fórmula alternativa na proposição segundo a qual o processo de modernização se apresentou aqui sob formatos múltiplos e conflitantes - o que significa aceitar, a respeito, o ponto de vista da pós-modernidade...

Referências:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Schiller, Friedrich. On the aesthetic education of Man in a séries of letters. New York, Ungar, 1977.

Habermas, Jurgen. El discurso filosofico de Ia modernidad. Madri, Taurus, 1989. - Ecrits politiques. Paris, Cerf, 1990.

Kurz, Robert. O colapso da modernização. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Teixeira Coelho. Moderno pós moderno. 3 ed. São Paulo, Iluminuras, 1995.

Touraine, Allan. Critique de Ia modernité. Paris, Fayard, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Modo cultural

Sumário: Conceito e condições de caracterização; o princípio da nãoconformidade; modo cultural aberto e modo cultural fechado.

Termos relacionados: Versão cultural, ação cultural.

Forma particular de manifestação de uma cultura. Modo designa o tipo de uma manifestação cultural: o cinema é um modo cultural, assim como o teatro, a pintura, a dança, uma manifestação folclórica, o livro, a arquitetura, etc. Em outras palavras, modo é a disposição particular da expressão cultural num meio determinado. Um caso específico de um modo, uma ocorrência concreta de um modo, é uma versão desse modo: um filme em particular, uma peça teatral, um espetáculo de dança, etc.

Para que se possa falar na existência de um modo cultural propriamente dito, e necessário que essa manifestação atenda a alguns requisitos:

1. deve ser uma expressão com conteúdo;

2. essa expressão + conteúdo que se apresenta (como um processo ou disposição) deve depender de um sistema, conjunto de elementos de significação e de normas para sua combinação (imediatamente observável é o processo, ou "texto", sendo o sistema uma espécie de estrutura a sustentar o texto);

3. as unidades de expressão e as unidades de conteúdo devem manter relações determinadas entre si, de tal modo que, alterando-se uma unidade de expressão, altera-se uma unidade de conteúdo;

4. as relações entre essas unidades não devem ser tais que a determinadas unidades de expressão correspondam sempre e inevitavelmente as mesmas unidades de conteúdo; em outras palavras, prevalece, para a caracterização do modo cultural, o princípio da não-conformidade (processos em que a conformidade é absoluta - como no caso dos semáforos de trânsito, nos quais verde sempre significa "siga", amarelo sempre indica "atenção" e vermelho manda "parar', sem possibilidade de outra interpretação qualquer que seja o contexto ou situação não são modos culturais mas simples códigos ou clichês).

Este entendimento do modo cultural torna obrigatório que se distinga nitidamente entre, por exemplo, uma obra de arte visual de vanguarda e uma manifestação folclórica (a congada), não necessariamente para apresentar a manifestação folclórica, de sentido sempre unívoco, como um não-modo cultural mas para mostrá-la como um modo cultural fechado, de sentido concluído e fixado (passível apenas de uma política cultural preservacionista), ao lado da outra, vista como modo cultural aberto, de sentido em construção. Em todo caso, este entendimento não elimina a possibilidade de que concepções radicais de cultura - por exemplo: só é cultural aquela produção que move o ser humano para fins não previamente determinados (v. ação cultural) - privilegiem como seu objeto os modos culturais abertos; neste caso, parafraseando negativamente a proposta de Inácio de Loyola, nem todo modo de preparar o indivíduo e de dispô-lo à libertação das afecções desordenadas da vida cotidiana pode receber o nome de exercício cultural...

Referências:

Hjelmslev, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1975.

Loyola, Ignace de. Exercices spirituels in Bibliothèque, Paris, 10/18, 1972.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Monumento histórico

Termos relacionados: História imaginária, patrimônio, direito ao belo, preservação.

Expressão de aparecimento relativamente tardio na modernidade. Sua primeira ocorrência, na França, se dá numa obra publicada em 1790 sob o título Antiquité nationale, de autoria de Aubin-Louis Millin, editada por Drouhin em Paris.

Referências:

Guillerme, Jacques. Notes sur la genèse du concept de monumentalité in Revue de synthèse, n. 1, jan.-mar. 1987, p.75-89.

Perrot, Philippe. Le luxe: une richesse entre faste et confort, XVIII-XIX siècle. Paris, Seuil, 1995.

Riegl, Alois. Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse. Paris, Seuil, 1984 (originalmente publicado em 1903).

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Mudança cultural

Sumário: Resíduo cultural, dominante cultural, emergente cultural; relações entre os modos culturais e as formas sociais.

Termo relacionado: **Instituições culturais**.

Expressão que se aplica tanto a uma sociedade específica numa época determinada quanto a uma linguagem ou movimento cultural Fala-se, assim, que uma certa sociedade está passando ou passou por uma mudança cultural e que uma determinada linguagem, movimento ou escola cultural gerou ou sofreu mudanças. Para os estudos de política cultural, a expressão interessa em seu primeiro sentido.

Ressaltando que o processo cultural é dinâmico e está portanto sempre em mutação, aponta-se para a necessidade de distinguir, ao tratar de uma mudança cultural, entre o residual, o dominante e o emergente.

A expressão resíduo cultural designa a obra ou modo cultural gerado numa época

passada mas que continua acessível à contemporaneidade e, nesta, significativa. Modos populares de cultura (como o folclore) são casos comuns de resíduo cultural, considerados quase sempre como marginais, acessórios ou suplementares e, como tais, incapazes de caracterizar plenamente uma cultura viva.

Dominante cultural é o modo atual que goza de um prestígio particular e do qual deriva a caracterização de uma cultura (por exemplo, o rock e o cinema são dominantes culturais da contemporaneidade).

Emergente cultural, como o nome diz, é o modo ou versão que começa a surgir e a abrir caminho no tecido cultural dominante (a televisão quando o cinema ainda concentrava em si as atenções do mercado simbólico).

Nos estudos culturais de inspiração marxista, as condições para que um determinado traço cultural seja considerado residual, dominante ou emergente estão ligadas às formas sociais dominantes. Assim, um modo será dominante à medida que estiver associado a uma forma ou grupo social dominante, condição esta que permanece invisível aos dominados, que tendem a considerar os modos dominantes como naturais e necessários.

As pesquisas contemporâneas, embora reconhecendo a importância dessa simbiose entre dominação cultural e dominação social, identificam dominantes culturais não vinculadas aos grupos dominantes: como já foi observado, no Brasil sob a ditadura militar derivada do movimento de 1964, a dominante cultural foi nitidamente de esquerda (na música, no teatro, no cinema, na literatura), embora o grupo no poder fosse de direita. Na realidade, o quadro cultural é extremamente complexo, dificultando as caracterizações demasiado rígidas: se naquele Brasil houve uma cultura dominante de esquerda, esta se manifestou nos modos culturais eruditos (as encenações do Teatro Oficina e Arena, o cinema novo) ou naqueles modos populares com fortes colorações eruditas (música de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil), situados na fronteira entre o erudito e o popular, enquanto os modos populares propriamente ditos (televisão, rádio, cinema de massa) veiculavam a ideologia no poder ou, de todo modo, estavam longe de contestá-la...

Referência:

Wiliams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Multiculturalismo (1)

Sumário: Assimilacionismo, pluralismo e multiculturalismo; ação afirmativa; m ulticulturalismo- resultado e m ulticulturalismo-programa; o politicamente correto; a arte e o discurso da virtude.

Termos relacionados: Pluralismo cultural, reconversão cultural, ação cultural, fabricação cultural, modernização cultural, localismo, pós-modernidade; culturas pós-modernas, voluntarismo cultural, cultura popular.

De uso corrente a partir da década de 80, em particular nos EUA e na Europa, indica preferencialmente um novo modo de interação entre grupos étnicos e, em sentido amplo, entre culturas distintas pela orientação religiosa, pelo sexo, pelas preferências sexuais, etc. Sob o aspecto étnico, o multiculturalismo apresenta-se como lutas de minorias raciais por uma política de igualdade de oportunidades e é um herdeiro dos movimentos dos anos 60 nos EUA.

A convivência entre diferentes grupos, sobretudo raciais, é característica de países como EUA e Brasil, que se colocam questões sobre o comportamento a assumir frente à diversidade étnica, cultural, religiosa que os compõem. Essas questões são, de um lado, resolvidas pelo modelo assimilacionista - adotado nos EUA nas primeiras décadas deste século, quando naquele país predominou a imigração européia -, que prega a integração entre os grupos, a mistura cultural e a diluição das diversidades numa única identidade. A expressão usada para designá-lo é melting pot, cadinho onde várias culturas se fundem para formar uma só, perdendo características próprias em favor de uma nova unidade - no caso, americana, predominantemente anglo-saxã. Esse modelo, porém, não vigorava para os descendentes dos escravos africanos, que, até a década de 60, não tinham direitos plenos de cidadania. A partir dessa década, a luta pelos direitos civis dos negros americanos, o aumento da imigração não européia, o reconhecimento pleno das culturas nativas (indígenas) operam mudanças no modelo inter-racial, levando ao questionamento das idéias assimilacionistas orientado pelo modelo cultural anglo-saxão; surge então o modelo multiculturalista. Para este, é válido que os diferentes grupos não queiram se desfazer de suas culturas; a pluralidade de vozes que compõem um país deve ser ouvida para que sua cultura se entenda de modo não estereotipado e para que se faça da diversidade uma forma de ampliar-se o conhecimento da espécie humana, una do ponto de vista biológico mas ricamente diversificada do ponto de vista cultural.

Em conseqüência dessa visão multicultural, a sociedade norte-americana voltou-se para a aceitação de grupos minoritários até então marginalizados: negros, latinoamericanos, mulheres, homossexuais. Nas duas últimas décadas procurou-se mudar o conteúdo dos currículos de História e Estudos Sociais com a intenção de neles abrir mais espaço para as minorias e retratá-las sem preconceito. Nesse mesmo período, cresceu, nas universidades, o número de cursos e programas de estudos

multiculturais, criando-se especialidades como "estudos afro-americanos", 11 estudos de mulheres" "estudos de gays", "estudos de lésbicas", bem como introduziram-se obras e autores não ocidentais nos currículos de literatura.

Por meio do programa de ação afirmativa medidas legais foram introduzidas para garantir às minorias acesso ao mercado de trabalho e às universidades, mediante um sistema de cotas de vagas reservadas. Essas medidas estenderam-se à mídia, procurando preservar espaço para a presença de minorias que ali devem ser representadas de acordo com sua participação na sociedade. A mídia minoritária em geral, e étnica em particular, tem presença significativa nos EUA. Jornais de quase todos os grupos étnicos são publicados nesse país; há para os afro-americanos, designação adotada pelos negros como mais isenta de preconceitos, dois canais de televisão a cabo, jornais e revistas de grande circulação. Programações de televisão em língua hispânica são também numerosas. O multiculturalismo torna-se assim o novo princípio ideológico, substituindo o melting pot, que pretendia apagaras diferenças. Nos últimos anos, porém, críticas de vários matizes vêm sendo feitas à exacerbação com que se tem procurado implementar esse modelo na sociedade americana e, particularmente, nos meios universitários. Para alguns críticos, deve-se distinguir entre um multiculturalismo pluralista e outro particularista. O primeiro considera ideal que seja permitido aos grupos manter suas diferenças específicas dentro de uma sociedade ou a ela incorporar-se. Mas a opção deve ser de cada grupo, não do Estado. Esta tendência reconhece que a existência de uma cultura comum é não só possível como enriquecedora e que a auto-estima dos não-anglo-saxões deve ser incentivada em todos os níveis da sociedade americana. Para os adeptos desta linha, o multiculturalismo particularista leva a uma postura extremada que considera a cultura americana anglo-saxã hostil aos que dela não descendem; a auto-estima particularista incentivada por este multiculturalismo tende a um novo tipo de etnocentrismo equivalente ao que de início se procurou combater. O multiculturalismo é assim considerado positivo quando permite à sociedade refletir sua diversidade em todos os níveis e propicia a igualdade de oportunidades par todos os grupos que a compõem. E torna-se perigoso quando instrumentaliza as minorias com o conhecimento de uma única cultura e um único código de tradições, tornando esses grupos despreparados para competir com os grupos dominantes da sociedade que detêm o conhecimento central exigido para a sobrevivência. Se o reconhecimento do outro em si mesmo, e de si próprio no outro, é o exercício que permite a aceitação do diferente, se o contato com o outro e o conhecimento desse outro permitem maior desprendimento e espírito crítico em relação à sociedade, então o multiculturalismo deve orientar-se para esse caminho e não pela via cega do preconceito e do racismo com sinais trocados. Estes estimulam o centramento em si mesmo e na própria cultura, vista não apenas como fonte de orgulho mas também como vetor de desprezo das culturas diferentes.

O entendimento da situação brasileira passa pelo conhecimento da ideologia racial de caráter assimilacionista, pautada pelo chamado "mito da democracia

racial". De acordo com esta ideologia, alimentada, entre outras, por idéias como a do "homem cordial brasileiro", as minorias são vistas como um "estado transitório", degrau temporário para um passo ideal seguinte que seria o da plena assimilação à sociedade brasileira, de identidade única. Esta deve ser unívoca e inequívoca 1 não se propondo o cultivo de identidades parciais. Os descendentes dos africanos constituem um caso-limite desse processo de assimilação. Liberto de sua condição de escravo há pouco mais de cem anos, o negro permanece socialmente inferiorizado e apresenta-se como minoria no sentido sociológico (qualitativo) do termo, i.e., grupo alijado da plena participação nas esferas sociopolíticas e econômicas da sociedade (quantitativamente a comunidade negra é também minoritária nos EUA - 12% da população total, aproximadamente -, e no Brasil: 45%, entre negros e mestiços). Como a ideologia assimilacionista é predominante, bloqueando a manutenção das identidades parciais, o multiculturalismo tem dificuldade em manifestar-se no país. Grupos descendentes de imigrantes europeus foram sempre, na maioria, imediatamente assimilados - mesmo porque, este país formou-se com eles, uma vez dizimados os habitantes indígenas. Os descendentes de orientais, superadas as resistências de primeira e segunda gerações, também hoje buscam sua identificação com uma "cultura brasileira" que apaga, ampla ou totalmente, os traços da cultura dos antepassados. Os grupos negros retomaram, nos últimos anos, os movimentos contra a discriminação e a favor da valorização de sua história e cultura. Reivindicam o reconhecimento das lutas dos escravos por sua libertação e da participação dos negros em acontecimentos relevantes da história nacional; a revisão dos livros didáticos que, ou ignoram as minorias ou as retratam de modo estereotipado; a divulgação da história da África e a valorização da cultura de origem africana. Projeto de lei tornando obrigatória a participação de negros nos meios de comunicação, na proporção da população, foi apresentado ao Congresso no ano de 1995, junto com outro que reserva às mulheres 20% dos cargos eletivos para o legislativo.

Solange Martins Couceiro de Lima

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Multiculturalismo (2)

Sumário: Multiculturalismo de resultado, multiculturalismo de progresso; pluralismo cultural versus partidarismo cultural; o politicamente correto; cultura da vitimização.

Termos relacionados: Fabricação cultural, pluralismo cultural, culturas pósmodernas.

Será necessário distinguir entre dois multiculturalismos, ou entre dois aspectos do multiculturalismo: o multiculturalismo como resultado e o multiculturalismo como programa. O multiculturalismo como resultado decorre da coexistência,

entendida como um dado, entre culturas diferentes e seus índices; é o paralelismo sincrônico de culturas distintas tais como derivam de processos históricos de embates e acomodamentos. Assim, num país, como os EUA, que tem escritores, músicos, atores, políticos, compositores, artistas plásticos, militares (como o general negro Colin Powell, comandante das tropas americanas na guerra contra o Iraque e cogitado candidato à presidência do país nas eleições de 1996) cujos antepassados vieram de diferentes lugares, etnias e culturas, o multiculturalismo como ação concreta é evidente e incontestável. Multiculturalismo como resultado existe nos EUA e no Brasil - mas não no Japão, por exemplo, mais homogêneo cultural e racialmente (inclusive porque durante dois séculos permaneceu fechado à penetração estrangeira, abrindo-se para o mundo, e para o ocidente em particular, nas últimas décadas do século XIX). Já o multiculturalismo como programa propõe-se, diferentemente, a gerar esse paralelismo cultural ali onde ele não existe, de modo geral, e, em especial, a promover excepcionalmente uma ou algumas culturas, antes ditas oprimidas, num mecanismo de compensação por injustiças sociais passadas. Se o multiculturalismo-resultado é um caso da ação cultural, o multiculturalismo como programa é uma ocorrência da fabricação cultural, com tudo de dirigista, paternalista, autoritário, discriminatório e, no limite, totalitário e que este modo cultural pode implicar.

Como programa, o multiculturalismo surge como uma política cultural que reduz a cultura - e a arte, em particular a uma questão de história e de política. Em outras palavras, ideologia. E assinala mais um momento da reiterada tentativa de instrumentalizar a cultura e a arte, que começou com Platão e Aristóteles, continuou com a intolerância religiosa da Igreja na Idade Média e com o filistinismo burguês do século XIX, tomou impulso nos estudos sociológicos (de G. Lukacs e A. Hauser, por exemplo) e culminou com as ditaduras de variados naipes no século XX. Essa instrumentalização assumiu as cores nítidas da transformação da cultura e da arte em uma questão de organização social e economia, acompanhada pela evacuação, de uma e outra, de todo e qualquer componente e dimensão específica - cultural propriamente dita num caso e estética no outro -, com o que se confunde cultura com ideologia e ambas com o imaginário. Esta redução, aniquiladora destes três corpos, está sendo revista há pelo menos duas décadas, num movimento que o multiculturalismo como programa desconhece.

Não há também como minimizar o fato de que o multiculturalismo como programa representa mais um prego no caixão do universalismo ao rejeitar a idéia de que a mescla de culturas seja um passo na superação das particularidades antagônicas que o Iluminismo, primeiro, e o socialismo, em seguida, tentaram generosamente alcançar. O multiculturalismo como programa insiste no particular, no local e no diferente e recusa-se a apostar na convergência simbólica como alavanca de superação das diversas estreitezas ainda imperantes na sociedade humana: a nacionalista, a étnica, a religiosa. Se sob esse aspecto o multiculturalismo como programa recusa parte central do projeto da modernidade, pendendo assim para o lado da pós-modernidade, por outro aceita o caráter

autoritário do modernismo, traduzido em cartas e programas a serem postos em prática de um mesmo modo e segundo uma mesma fôrma por toda parte, rejeitando o hibridismo pós-moderno. E isto é feito, o que assume aspectos preocupantes, mediante uma operação conceitual ideologicamente orientada da qual resulta o ocultamento daquilo que realmente está em jogo (impedindo, na prática, que esse multiculturalismo resolva aquilo que diz procurar resolver). Por exemplo, tem presença constante nos discursos do multiculturalismo como programa as expressões "afro-americano" ou "afro-brasileiro". Uma origem geográfica e geopolítica é invocada para amenizar o que se considera carga pejorativa do termo negro, de raiz étnica. Passando rapidamente pelo fato de que a proposição de termos como afro-americano e afro-brasileiro pede automaticamente que outros de análoga origem sejam criados (como euro-brasileiro ou americano-brasileiro ou oceânico-brasileiro e, no limite, outros como ítalo-brasileiro, polono-brasileiro, etc., cujo absurdo semântico só encontra paralelo em sua própria disfonia), reintroduzindo na arena todos os localismos conflitantes que se diz querer superar, é essa mesma proposição a responsável pelo recalque do problema central em jogo, o racismo, que, reprimido, não é enfrentado e, menos ainda, resolvido. A culpa social por fenômenos históricos que afetaram minorias (e não-minorias) étnicas e nacionais está, reconhecida e reivindicativamente, situada na base da aceitação do multiculturalismo enquanto programa. Essa culpa coloca-se, ela, na origem de um sentimento recalcado e metamorfoseado cuja contrapartida exata é a ocultação, nesse multiculturalismo orwelliano, daquilo mesmo que a originou: o preconceito racial. Dessa tensão entre pulsões patológicas não há como sair nada além de uma nova cultura do ódio étnico da qual a Marcha do Um Milhão, promovida em 1995 pelo líder negro extremista Louis Farrakhan nos EUA, e o assassinato do premiê israelense 1. Rabin são exemplos contundentes. O multiculturalismo como programa não é um pluralismo cultural, mas um partidarismo cultural que mal esconde sua genealogia. Embora obnubilada por diferentes motivações que se queiram apontar, de ordem psicopatológica ou outra, o fato é que uma das mais agudas - em todo caso, das mais provocantes, transgressoras e lúdicas, quer dizer, pós-modernas - mensagens multiculturalistas dos últimos tempos foi a canção Black and White, de Michael Jackson (além do próprio intérprete ele mesmo, com sua história pessoal de reconstrução física (se não biológica) da identidade, reencarnação do espírito antropofágico expresso na fórmula andradiana tupi or not tupi ..).

Não é só o quadro do multiculturalismo programático voltado para a questão étnica que apresenta de modo confuso e infletido suas principais linhas de força. O multiculturalismo está, todo ele, associado a outra configuração cultural discutida e discutível, a da political correctness. Sob esse ângulo, o multiculturalismo propõese a corrigir não apenas os excessos racistas como também os alegados excessos sexistas e ageists (etaristas, se for possível cunhar palavra assim feia: relativo à idade), além de todas as discriminações relacionadas com as deficiências físicas, à beleza ou falta de, às preferências sexuais, etc. Se o cenário armado pelos que

já são chamados, nas palavras de muitos oponentes do multiculturalismo, de demagogos da diversidade, apresenta às vezes episódios meramente engraçados (como a necessidade, apresentada como "cultural", de chamar os anões de "pessoas debilitadas na altura"), em outros momentos a situação é trágica, quando professores universitários são sumariamente demitidos do cargo por, nas palavras de seus acusadores, terem feito supostas pilhérias sexuais ou étnicas. Esse multiculturalismo politicamente correto mostra-se, nessa luz, como um descendente da cultura da vitimização (v. culturas pós-modernas) arquitetada, não por artistas, pensadores e produtores culturais, mas por uma mescla de psicólogos, trabalhadores sociais e ativistas políticos cujo substrato teórico e uma burocracia jurídico-profissional do que uma doutrina filosófica e política em sentido amplo e que se mostram como os sucessores desnorteados dos movimentos contestatários dos anos 60 mais inspirados pelas fontes maniqueístas segundo as quais o mundo se divide entre opressores e oprimidos, do que pelas raízes holonômicas motivadoras de uma visão abrangente do mundo. Essa será a principal razão pela qual, querendo substituir o indivíduo não mais pelo coletivo social, como o marxismo, ou pelo coletivo profissional, como o fascismo, mas por um ser definido por sua raça, seu sexo, sua etnia e sua religião, o multiculturalismo como programa acaba defendendo fortalezas vazias, manifestas quer na idéia de um passado original que é uma ficção reconstituída (uma terra de origem à qual voltar só na imaginação), quer na defesa de crenças populares já abandonadas em seu lugar de origem (práticas alimentares yin-yang a que teriam direito pacientes asiáticos em hospitais ocidentais), quer na construção, questão mais delicada, de edifícios teóricos sobre fundamentos cuja fragilidade prospectiva parece certa (como aquele segundo o qual a cultura branca será minoritária nos EUA em meados do século XXI - isto quando projeções atualmente disponíveis apontam para algo ao redor de 25% da população americana, naquele momento, formada por não-brancos).

Ideólogos da cultura da vitimização e, de modo geral, as instituições (como as universidades), que hoje esquecem lutas passadas para aceitarem a instrumentalização da cultura e a arte em nome da justiça social, querem desconhecer o fato de que a cultura e a arte nada têm a ver com o discurso da virtude com o qual querem confundi-ias. Cultura e arte não são para dizer o que as pessoas querem ouvir; quase sempre justificam-se maiormente quando dizem aquilo que as pessoas não querem e não esperam ouvir. A política cultural em geral e como um todo, é verdade, padece, e bastante, desse complexo da virtude (v. voluntarismo cultural), que de modo algum incomoda a cultura e a arte em si mesmas. Mas não é impossível que a pós-modernidade veja surgir uma política cultural homóloga à cultura e à arte, quer dizer, mais comprometida com os fins últimos de uma e outra do que com as burocracias que delas vivem (v. também centros culturais independentes).

Teixeira Coelho

Referências:

Bernstein, Richard. Dictatorship of virtue. New York, A. Knopf, 1995.

Bloom, Harold. The western cânon. (The books and school of the ages). New York, Harcourt Brace, 1994.

Toshio, Iyotani. Globalization and culture in The Japan Foundation Newsletter, v. XXIII, n. 3, Tóquio, dez. 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Museu

Sumário: Origens do museu; o museu público; concepção contemporânea; novas tendências; o museu sincrônico; o museu de arte e a arte pós-moderna; o museu como instrumento do poder.

Termos relacionados: Centro de cultura, público, cânon, mecenato, reconversão cultural, turismo cultural.

O International Council of Museums ([COM) definiu museu, em 1974, como "um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente".

A Associação Americana de Museus apresenta uma definição um pouco mais detalhada: museu é uma "instituição estabelecida, sem fins lucrativos, que não se ocupa prioritariamente de exposições temporárias, aberta ao público e administrada para o bem público, com a finalidade de conservar, preservar, estudar, interpretar, colecionar e exibir para o público, para sua instrução e fruição, objetos e espécies de valor educativo e cultural, incluindo material artístico, científico (seja animado ou inanimado), histórico e tecnológico. Museus assim definidos devem também incluir jardins botânicos, zoológicos, aquários, planetários, sociedades históricas, casas e propriedades históricas que preencham os requisitos acima referidos".

Originária do grego mouseion, templo das musas, a palavra museu teve seu significado modificado através dos tempos. Na Grécia antiga, mouseion designava antes uma instituição filosófica, lugar de contemplação onde o pensamento, livre de outras preocupações, poderia dedicar-se às artes e ciências. As obras existentes no interior do mouseion tinham o objetivo de agradar mais às divindades do que oferecer-se à contemplação dos homens.

No Egito sob Ptolomeu I (século III a.C.), a palavra mouseion indicava um local de discussão e ensino de todo o saber existente, aproximando-se assim do sentido atual de universidade. O mouseion de Alexandria abrigava esculturas, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, pedras e minérios de terras distantes.

Em Roma a palavra museum é usada no sentido restrito de "local de discussão

filosófica". os romanos exibiam obras de arte e curiosidades em seus templos e a aristocracia romana colecionava obras de arte e outros objetos provenientes de regiões por eles conquistadas.

Durante a Idade Média, a Igreja será a principal colecionadora de obras de arte e objetos variados, situação só alterada ao final desse período quando príncipes das cidades italianas começam a formar suas coleções particulares. Nesse momento, a palavra museu designa, no século XV, em Florença, a coleção que Lorenzo de Médici abriga em sua residência. O termo designa tanto a coleção quanto o prédio que a acolhe, adotando um significado próximo àquele hoje atribuído ao termo.

Durante o século XVII, coleções de curiosidades, difundidas por toda a Europa , recebem o nome de museu, gabinete de curiosidades ou câmara de curiosidades, Nesses locais, que não mais pertenciam apenas à nobreza, encontravam-se quadros, esculturas, livros, instrumentos científicos, objetos vindos das novas terras descobertas, peças do mundo natural, curiosidades em geral.

O primeiro museu público, o Asmoleum Museum, é aberto em 1683 na Inglaterra. Formado pelas coleções doadas por Tradeskin e Ashmole, estava ligado desde o início à Universidade de Oxford. A expressão "museu público" deve ser entendida, neste caso, em sentido limitado, uma vez que somente artistas e estudiosos eram autorizados a visitar essas coleções. Será a Revolução Francesa, no século XVIII, que abrirá definitivamente as portas dessas coleções ao público em geral. Nesse momento surgem os grandes museus nacionais voltados para a educação do povo. Diderot publica, no nono volume da Encyclopaedie, um detalhado esquema para a criação de um museu nacional no Louvre, que será aberto em 1793. Em Viena, o Belvedere havia sido inaugurado em 1783; em Amsterdam, o Museu Real dos Países Baixos foi aberto em 1808. Seguiram-se o Altes Museum, de Berlim (1810), o Museu do Prado (1819), o Museu Hermitage, de Leningrado (1852).

No Brasil, D. João Vi cria em 1815 o Museu Nacional segundo os moldes europeus, com uma coleção de história natural. No final do século XIX surgem o Museu do Exército (1864), o Museu Emílio Goeldi, no Pará (1866), o Museu da Marinha (1868) e o Museu Paulista (1892). Será nas décadas de 30 e 40 do século XX que se criará a maioria dos museus brasileiros.

Os museus evoluíram nitidamente de uma atitude meramente depositária e conservadora, em que as obras em si eram o mais importante, para outra que se poderia descrever como orientada para o público. Neste caso, seu objetivo é, tanto quanto manter uma obra, criar as condições para que essa obra entre no circuito imaginário da cultura mediante sua exposição adequada ao público. O interesse pelo público, e a preocupação de registrar número elevado de freqüentadores, tornou-se mais acentuado a partir do instante em que, entre os anos 70 e 80 neste século, os museus viram E =a@ diminuir o *Ma montante de suas verbas e encontraram nas rubricas "atendimento ao público e à comunidade" e "serviços

educacionais" uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado. Mudanças como esta foram acompanhas por outras. Museus sem acervos, como o Museu de Culturas Populares, do México, passaram a existir, organizados não ao redor da idéia da coleção de obras mas da proposta de abordar sucessivamente temas individuais integradores de um conjunto maior (por exemplo, uma exposição sobre "A Cultura do Milho" como parte do sistema da Cultura Popular). Também a exigência de uma edificação específica não é mais requisito essencial para a definição de um museu: surgem, ao longo das décadas de 80 e 90 neste século, museus ao ar livre e ecomuseus. Instituições museológicas passam também a aproximar-se fisicamente de outros estabelecimentos culturais, como os centros de cultura; exemplo eloqüente desta tendência é o Centro Nacional de Artes e Cultura Georges Pompidou, em Paris. O complexo cultural assim constituído apresenta-se como um grande espaço de convivência, recuperando parte do significado mais antigo de um museu. De modo ainda mais amplo, comunidades, setores de cidades ou cidades por inteiro (como Veneza) transformam-se em espécies de museus vivos. A registrar, ainda, que a realização de "grandes exposições" transitórias (como as dedicadas a Picasso, Matisse, impressionistas, etc.), que integram um circuito internacional e se transformam em não menores shows de mídia, tornou-se um dos principais fatores de aumento de público nos museus. A definição da Associação Americana de Museus diz que o museu é uma instituição que não se ocupa prioritariamente de exposições transitórias. Embora seja assim, fato é que, no presente, são as exposições transitórias que mais marcam o nome de um museu e se tornam as responsáveis pela afluência de público e, quase, pela justificação de sua existência. É inegável a importância destas exposições na vida de um museu, tanto mais quanto o trabalho requerido pela montagem de cada uma delas requer o envolvimento durante meses de um número considerável de pessoas e recursos econômicos, com reflexos inevitáveis sobre as outras atividades ainda ditas básicas da instituição. Estas grandes exposições, embora não elas apenas, têm contribuído também para aumentar significativamente as receitas das lojas de museus, que vendem reproduções, livros, vídeos e uma infinidade de outros objetos direta ou indiretamente ligados às artes em geral e às artes neles mostradas. Esse comércio é, hoje, uma das fontes não desprezíveis de recursos para os museus.

De outro lado, a partir da década de 70 e, em particular, de 80, nesta segunda metade do século XX, grandes projetos arquitetõnicos de museus começaram a proliferar, em particular nos EUA, no Japão, na Alemanha e na França. Museus de variados tamanhos - desde o renovado Louvre com sua pirâmide de vidro e suas novas alas monumentais até uma pequena construção em madeira preta no alto de uma colina na pequena cidade de Shibukawa, no Japão, projetada por Aratá Isozaki, passando pelo novíssimo e não menos espetacular Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, inaugurado em março de 1995 - tomam conta do panorama cultural e se apresentam como modos contemporâneos privilegiados

do "templo da cultura". Há mesmo, por vezes, uma disparidade absoluta entre a grandiosidade e o luxo do espaço físico do museu e as coleções por ele abrigadas, como no novíssimo museu municipal de Yokohama, ainda no Japão, projetado por Kenzo Tange. As edificações tornam-se mais importantes, em termos físicos, estéticos e culturais, do que as obras por elas abrigadas. Neste final de século, o museu surge assim menos como instrumento cultural de preservação ou conhecimento do passado do que ícone privilegiado da glorificação presente de uma cultura, um povo, uma comunidade, um artista, uma companhia ou uma pessoa, proprietária ou financiadora do museu. A arte e a cultura têm-se revelado, nas últimas décadas, fontes nada desprezíveis de recursos econômicos sobretudo na forma de turismo cultural (e também como geradoras de empregos diretos e indiretos) e os museus mostram-se como vias particularmente adequadas de canalização dessas rendas. Paralelamente, é verdade, firma-se ao mesmo tempo a noção de que a arte e a cultura podem colaborar para a qualidade de vida de uma comunidade e de que o museu, não só (ou não tanto) como receptáculo de obras mas em sua própria condição de edificação singular, tem sua colaboração a dar sob esse aspecto.

Discussões intensas têm sido travadas com o objetivo de definir ou prever os caminhos futuros dos museus. Tradicionalmente, na modernidade, como coleção o museu tinha (e tem) a função de preservar e apresentar artefatos culturais selecionados como representativos dos pontos altos de uma cultura. Sob esse aspecto, o museu resguardava uma herança ao mesmo tempo em que criava cânones marcados pelo estabelecimento de fronteiras entre o que ficava "de fora" e o que era admitido no cenário cultural. No que diz respeito especificamente aos museus de arte, este entendimento tem sido questionado. A proliferação da informação, a multiplicação das atividades e dos gêneros ditos artísticos e o aumento do número de pessoas que se dedicam a essas atividades (nos EUA, calcula-se entre 150 e 200 mil o número de pessoas que se nomeiam artistas) têm colocado os museus em xeque: são em número insuficiente, não tão grandes quanto deveriam ser e carecem dos recursos que a nova situação exigiria. Esta condição tem levado à proposta de criação de museus sincrônicos, opostos aos museus canônicos por não mais tentarem relatar cronologicamente a história da arte e por focarem sua atenção sobre um número pequeno de artistas cujas obras são mostradas em profundidade. Em vez de optarem pela história, escolheriam uma apresentação de certo modo descontextualizada da experiência artística. O problema colocado por esta orientação reside, antes de mais nada, na questão de quais artistas escolher, numa operação em que o curador assume uma importância extremada (não raro, desproporcional em relação ao artista e às obras escolhidas) e cujas fronteiras com os interesses imediatistas do mercado artístico surgem de modo pouco claro. Quando não são os curadores, são os próprios artistas que forçam sua "musealização", pela construção deliberada de obras em condições de serem admitidas em museus segundo a lógica cultural

deste momento histórico (aqui, Joseph Beuys é o nome constantemente lembrado). Um conflito se estabelece mesmo entre as intenções alegadas por certos artistas e os objetivos de certos museus. Caso típico é o que diz respeito à arte que, a partir da segunda metade dos anos 60, foi intencionalmente feita para não durar, como a arte conceitual e, depois, as instalações (tanto as feitas em lugares privilegiados, como salões e bienais, como as feitas em lugares comuns, como uma rua ou um cenário natural). A intenção de colecionar também este tipo de obras em princípio não colecionáveis, no afã de deixar registrado o que foi um momento significativo da arte deste século, interfere no próprio programa da obra elaborada e no projeto dos artistas, com conseqüências claras para a dinâmica artística.

Outra linha de atuação para os museus tem sido procurada pelos defensores do multiculturalismo, que pregam a necessidade de voltarem-se os museus para obras e culturas que teriam sido marginalizadas, no passado, por visões culturais hegemônicas. As dificuldades envolvendo esta orientação são, do mesmo modo, inúmeras e evidentes, repousando sobremaneira no jogo de interesses sociais e políticos nem sempre providos de ressonâncias culturais e artísticas relevantes.

Uma terceira redefinição do papel dos museus tem sido apontada na tendência de alguns museus de não se apresentarem mais como uma entidade cuja coleção constitui um patrimônio cultural, capaz de fornecer um conhecimento cultural, mas como uma instituição detentora de um patrimônio cultural equivalente a um patrimônio econômico na forma de ações ou outros investimentos. Neste caso, a coleção do museu funciona como um patrimônio a serviço do crescimento e desenvolvimento do museu como arena de uma cultura do lazer. Museus como o Guggenheim - e mesmo o Morna, de Nova York - podem eventualmente ser colocados nesta lista. Nestas três tendências, a própria adequação da palavra museu para designar essas instituições torna-se discutível.

Para os autores de inspiração marxista que trabalham com os conceitos de modo hegemônico de cultura e modo dominado de cultura, o museu representa a solução moderna para a cristalização do poder no campo da cultura e se apresenta como um espaço que, longe de congelado no tempo, possibilita o constante reajuste dos termos dessa relação de dominação de um modo de cultura sobre os demais. Com esta função, o museu se apresenta como instituição nominalmente pública (de fato, representativa de um segmento do público) destinada mais a definir do que conservar um patrimônio nacional, mais a hierarquizar as manifestações simbólicas dos diversos grupos sociais do que a unificá-las, mais a harmonizar as rupturas entre o passado e o presente do que a evidenciá-las. Este caráter de um espaço sacramental é tanto mais acentuado quanto o museu se apresenta como um espaço distinto e afastado do cotidiano sob todos os aspectos, o que aumenta a dificuldade de compreensão de seu papel e diminui o interesse de conhecê-lo e freqüentá-lo. Este entendimento

estende-se tanto ao museu de coleção quanto ao museu sincrônico - mas não leva em conta nem os esforços dos museólogos para "atualizar"as funções dos museus, como no caso do Setagaya Museum, em Tóquio, nem a força das campanhas de mídia que levam milhares de pessoas aos museus para verem uma exposição anunciada, nem os fenômenos de reconversão cultural que fazem, hoje, tábula rasa de muitas das tradicionais distinções com que operava a teoria da cultura.

Martin Grossmann
Patrícia T. Raffaini
Teixeira Coelho

Referências:

- Adorno, T. Valéry-Proust Museum in Prisms. Cambridge, MIT Press, 1981.
- Baudelaire, C. A modernidade de Baudelaire (apresentação de Teixeira Coelho, tradução de Suely Cassal). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- Canclini, N.G. El publico como propuesta. Cuatro estúdios sociológicos en museos de arte. México, INBA, 1987.
- Hooper-Greenhill, Eilean. Museums and the shaping of knowiedge. London, Routledge, 1992.
- Home, C. The great museum. London, Pluto, 1984. - The public culture. London, Pluto, 1986. Impey e MacGregor. The origins of museums. Oxford, Clarendon, 1986.
- Krauss, Rosalind. The cultural logic of the late capitalist museum in October 54, 1990.
- Levin, M.D. The modem museum: temple or showroom?. Tel Aviv, Dvir, 1983.
- Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico in Anais do Museu Paulista, n. 2, 1996.
- Museum Studies Notes 1. Leicester, University of Leicester, Dep. of Museum Studies, 1985.
- Suano, Marlene. O que é museu?. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- Taborsky, E. The sociostructural role of the museum in The International Journal of Museum Management and Curatorship, 1982.
- Nanjo, Fumio et al. Annals of the Cimam Japan Meeting, Tóquio, Japan Foundation, 1994.
- Vergo, P. The New Museology. London, Reaktion Books, 1989.
- Weil, Stephen. A cabinet of curiosities - Inquiries into Museums and their Prospects. Smithsonian Institution Press, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Museu de arte

Sumário: Museu de arte e sistema educacional; o museu como instrumento do poder cultural; ação educativa e ação cultural.

Termos relacionados: Museu, público.

O museu de arte representa, para a maioria das pessoas, um espaço de significado especial que possibilita o contato com valores espirituais superiores e ao qual somente se tem acesso uma vez atravessados os diferentes e sucessivos níveis da educação formal. O museu de arte, assim - tanto quanto os museus

de antropologia, de ciências e tecnologias -, tende a ser encarado como uma organização similar à escola. Esta imagem do museu de arte, que corporifica tanto um temor quanto um desejo do público leigo, tem seus traços reforçados por muitos museus que, vendo na ação educacional uma justificativa se não para sua existência pelo menos para a obtenção de mais recursos, reforçam seus serviços escolares, não raro em detrimento de outras possibilidades, abertas para o afetual, não disponíveis para outros tipos de museus. A aceitação da imagem educacional pelos museus de arte tem um efeito aparentemente paradoxal: em vez de facilitar o acesso à obra de arte, o destaque dado à ação educacional reforça a idéia, no público leigo, de que de fato as portas da arte só se abrem depois do esforço representado por um treinamento orientado. Para muitos autores, uma das primeiras funções do museu de arte é a da reforçar uma determinada hegemonia cultural, geralmente a da cultura erudita; assim, o melhor seria não reforçar esta imagem e recusar a idéia do museu como extensão da escola. Para outros, só com a educação o museu poderá cumprir sua tarefa supostamente democratizadora. Com isso, o museu de arte transformou-se, a partir dos anos 60, em campo de batalha entre a ação educacional ou educativa, vinculada aos esquemas da educação formal, e a ação cultural, disposta a tomar antes o partido da arte e do próprio público, livre para escolher seus fins culturais.

Referência:

Canclini, N.G. et al. El público como propuesta in Cuatro estúdios sociológicos en museos de arte. México, INBA, 1987.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Nacionalismo cultural

Sumário: As teses fundamentalista e liberal; ufanismo, nacionalismo ornamental, nacionalismo pessimista; a revisão nacionalista modernismo; o nacionalismo pela ótica estrangeira.

Termos relacionados: Cultura de fronteira, identidade cultural, modernização modernos, liberalismo cultural,

Predominam, em política cultural, duas tendências centrais de entendimento da questão do nacionalismo cultural. De um lado, a que identifica no conjunto do patrimônio histórico (bens arcaizantes), localizado de modo estável, a fonte definidora do ser nacional (o que inclui, além de edificações antigas de origem mais ou menos erudita, também modos culturais populares - não raro, religiosos - e, eventualmente, a cultura dos habitantes originários do território). De outro, a que nega as tradições arcaicas e em seu lugar propõe a invenção de uma outra história, portanto de uma outra identidade nacional resultante apenas da unificação modernizadora engendrada pelo conhecimento científico e pelo nacionalismo político.

A primeira, que vem sendo denominada de fundamentalista, é acusada de não entender a natureza do processo modernizador, com suas interações, contradições e reconversões e, portanto, de não conseguir apresentar propostas capazes de responder às expectativas contemporâneas - o que abriria livre caminho à penetração dos modos culturais globalizados. Da segunda, dita liberal, diz-se que opera com propostas e concepções abstratas, desvinculadas da realidade contextual o portanto incapazes de gerar efeitos de mundo - o que, de modo análogo, também acabaria por abrir as portas para culturas estrangeiras dominantes ou globalizantes.

Na atualidade, considera-se que uma forma (pós-moderna) de escapar a essa dicotomia é ver a tradição não como um dado mas como um constructo (uma forma teatralizada, ficcionalizada) e apreciar a modernização como uma operação relativa que não propriamente antagoniza a tradição mas busca superá-la a partir dela mesma e na forma pela qual os indivíduos e grupos decidam fazê-lo.

Em relação ao caso brasileiro, Antonio Candido faz interessantes distinções

entre as diversas manifestações do nacionalismo cultural. Na dinâmica cultural deste século, o autor observa a existência de um momento de "exaltação patrioteira" (Ingênua, tola e perigosa"), conhecido como ufanismo, contemporâneo da campanha nacionalista dos anos da Primeira Guerra Mundial e que teve nos hinos cívicos seu sinal mais gritante. (Uma das decorrências deste nacionalismo é o que A. Candido chama de "nacionalismo ornamental", que exclui da nacionalidade "o pobre, o negro, o mestiço, o chagásico, o maleitoso, o subnutrido e o escravizado" - numa proposta antecipatória da política cultural nazista). Em contraste com este nacionalismo afirmativo, de nuances xenófobas, observou-se um "nacionalismo pessimista" que definia a nação pela soma de seus males e excessos (como retratada nas obras de Sulvio Romero, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato). A partir de 1922, registra-se uma tendência para repensar as duas visões numa tentativa de reequilibração. A resultante seria a aceitação de que, se na esfera política e social, o país novo precisava ser nacionalista no sentido de preservar sua autonomia, no campo cultural não havia como fechar-se ao contato com as culturas estrangeiras. Esta posição desembocou num processo de valorização de traços de conteúdo próprios do país (mestiçagem, herança indígena) a serem expressos segundo as formas da vanguarda européia. Se por um lado o modernismo negou o ufanismo, por uma outra vertente produziu ou foi o contexto em que surgiu um hipernacionalismo neo-ufanista, o do grupo Verde-amarelo, de conotações políticas direitistas e fascistas. A partir da década de 30, uma nacionalização da transmissão do saber (de que fez parte a fundação da Universidade de São Paulo) deu origem a um outro tipo de nacionalismo, pensado de forma orgânica e que consistiu em repensar um projeto nacional a partir da contribuição teórica estrangeira.

Referências:

Andrade, Mário de. O banquete. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Candido, Antonio. Vários escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

Ortiz, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Schwarz, Roberto. Que horas são? São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Necessidade cultural

Sumário: Componente estrutural do ser humano ou fenômeno de aquisição; necessidades culturais e educação; demanda e oferta; necessidade ou desejo.

Termos relacionados: Indústria cultural, sistema de produção cultural e a introdução deste dicionário.

Para alguns autores, as necessidades culturais fazem parte intrínseca da natureza humana e devem ser incluídas entre as necessidades básicas como alimentação, reprodução, etc. - o que faria da necessidade cultural uma

necessidade natural. Outros, insistindo na distinção entre natureza e cultura, acreditam que, para além de um determinado nível mínimo - representado, em particular, pela exigência natural de produzir e receber narrativas -, as necessidades culturais decorrem de processos educacionais e, como fenômenos de aquisição, são apenas um complemento, não raro um suplemento.

De um modo ou de outro, está hoje assentada a hipótese segundo a qual as necessidades culturais estão vinculadas muito mais à oferta cultural proporcionada do que à demanda espontânea de indivíduos e grupos. Em outras palavras, não apenas as necessidades culturais são tão maiores quanto maior for a oferta cultural quanto somente passariam a existir, além de determinado nível, à medida que provocadas por uma oferta cultural.

Neste fim de século XX, em todo caso, é o momento de propor que a idéia de necessidade cultural, que ocupou hegemonicamente o cenário da política cultural nos últimos duzentos anos, não traduz adequadamente o fenômeno que quer significar (as relações entre o homem e a cultura) e, de fato, impede-o de manifestar-se (portanto, não o atende como diz procurar fazer) e tem raízes palavras, "lu, assim como a política cultural realmente pública nasce com a Revolução Francesa, no século XVIII, do mesmo modo a noção de necessidade cultural deve ter sua origem procurada no imaginário edificante, acaso moralizador, desse movimento. Tudo indica que o conceito de necessidade, depois retomado pelos socialismos, foi a versão revolucionária, redutora, da idéia de desejo. À desmedida aristocrática de Versalhes opõe-se o comedimento burguês, que se quer e se justifica como funcional. O desperdício, o gasto, é reprimido - pelo menos em público. O único excesso, o único luxo admitido é o público, o luxo da pompa pública, o luxo do monumento que tem, exatamente, uma função patriótica, portanto pedagógica. Aquilo que é desejo na intimidade, em público vira necessidade. O cidadão pode reivindicar em público uma necessidade, mas o cidadão não tem o direito de, em público, afirmar seu desejo. A cisão entre o público e o privado, entre a rua e a sala íntima nunca foi tão forte. Se a confusão entre o público e o privado era a norma da aristocracia - o que era privado era público e o que era público, privado -, com a Revolução a única mudança foi o mascaramento do privado em público. O desejo encontrou, na necessidade, uma máscara - assim como o luxo disfarçou-se em conforto. Ao desejo, entidade incômoda, não se tem direito (a Revolução não teve a audácia de radicalizar-se, sob esse aspecto); a uma comodidade (como água encanada, esgoto e leitura), sim. O desejo não é algo publicizável, pertence unicamente ao regime do foro interno e não se submete a normas exteriores. A necessidade, pelo contrário, é regulável de fora para dentro (por exemplo, por meio das válvulas da oferta e da procura) e permeável às decisões que, visando o coletivo, querem impor-se a cada um. O desejo é subjetivo, vago, impreciso, impalpável; a necessidade, objetiva, material, hard. Se a necessidade tem essa natureza, ela é passível de ser compendiada,

codificada. E, desde então, os legisladores culturais trataram de manualizá-la. Os dotados de uma intenção generosa - nem por isso menos problemática trataram de quantificar essa necessidade: assim como cada cidadão tem direito a tantos mil litros de água tratada por semana, deve ter acesso a tantos livros por ano (a Unesco, por exemplo, elaborou uma fórmula para dizer de que tamanho deve ser a biblioteca pública de uma cidade). E aqueles que, dizendo cuidar do bem alheio quando não raro procuram justificar-se a si mesmos, cuidaram de organizar os discursos sobre a necessidade da cultura. A partir desse momento, foi imperioso precisar de cultura, precisar de arte. A cultura tornou-se um bem e um bem é, claramente, impositivo: não se recusa um bem assim como não se rasga dinheiro. Foi preciso ter o bem-estar (termo e noção que substituiu outro igualmente pouco revolucionário: felicidade) cultural - mesmo que à força. O bom samaritano cultural nem sempre consegue esconder o rabo messiânico (jesuítico, fundamentalista ou outro) que traz oculto sob suas vestes e que persegue a salvação forçada do outro. Talvez seja mais do que hora de afirmar que a cultura, como a arte, é uma questão de desejo, mais do que necessidade. Não haverá tanto uma necessidade da cultura quanto um desejo da cultura. Enquanto não se derem conta disso, as políticas culturais (e uma política - quer dizer, um pensamento citadino, um pensamento da pólis, da cidade, do coletivo - para o desejo é quase uma contradição nos termos ...) continuarão o fracasso que apenas ocasionalmente conseguem evitar.

Referências:

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'arl. Les musées d'art européens et leur public. Paris, Minuit, 1969.

Fisher, E. A necessidade da arte. São Paulo, Zahar, 1967.

Perrot, Philippe. Le luxe (Une richesse entre faste et confort: XVIII-XIX). Paris, Seuil, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Oficina cultural

Sumário: Ateliê, curso, oficina, clínica; oficineiro.

Termos relacionados: Espaço cultural, centro de cultura.

Designa não tanto um lugar quanto um tipo de atividade, desenvolvida em diferentes modalidades de espaço cultural (centros de cultura, museus, bibliotecas ou edifícios especialmente construídos ou adaptados para essa finalidade) e de diversificada natureza: cursos, palestras, conferências, seminários, etc. De uma oficina cultural não sai necessariamente um produto ou obra cultural (uma peça de teatro, um filme, um livro); seu objetivo é disseminar informações, para um público profissional ou amador, que levem à realização de obras culturais.

O termo oficina cultural é de uso relativamente recente. Foi antecedido por dois outros, mais tradicionais, ateliê e curso, e como estes representa o espírito de uma época. Se ateliê era um termo ligado a um momento em que o artista como criador autônomo, isolado e sem maiores preocupações ou responsabilidades que não sua própria arte, era visto de modo especial e privilegiado, curso já é palavra vinculada a um tempo em que a idéia da educação se tornou pedra de toque - inclusive a educação para a cultura e para a arte e pela cultura e pela arte. Com a palavra curso não se estava mais no momento em que o artista apenas aceitava mostrar sua técnica a estudantes que se limitavam a observar o modo do mestre (como Volpi, que recebia estudantes desde que se comprometessem a olhar sem perguntar, quer dizer, sem desconcentrar o artista cujo objetivo central era produzir e não ensinar), mas num outro instante no qual prevalecia a noção de que cultura e arte eram passíveis de um ensino segundo procedimentos analíticos determinados e ministrado não mais necessariamente por um artista reconhecido, porém por qualquer um que conhecesse o como fazer embora ele mesmo não o fizesse ou não o fizesse de modo destacado: o objetivo central deste profissional não era mais produzir uma obra mas transmitir um conhecimento sobre como fazer uma obra. Uma modificação considerável.

Num terceiro momento, o termo curso é abandonado em favor de oficina. De

um lado, oficina é, claramente, a tradução mais próxima que se obteve para workshop, termo de longa data utilizado na cultura anglo-saxã (e no resto do mundo) para designar uma espécie de seminário originalmente conduzido por profissionais de destaque (atores e diretores conhecidos de teatro, cinema, dança, literatura, etc.) visando intercâmbio de idéias e a demonstração de técnicas e habilidades desenvolvidas. De outro lado, a adoção do termo oficina no Brasil correspondeu também a um período histórico em que intelectuais e artistas de esquerda, de modo particular a partir dos anos 60 e 70, na defesa dos interesses dos oprimidos em geral e dos trabalhadores em particular, decidiram combater as idéias da arte como fruto de qualidades especiais de origem imprecisa e apresentá-la não só como resultado de um trabalho mas igualmente como algo que colocava o trabalhador comum e o artista numa relação de igualdade - o que é, visivelmente, um exagero, dados os mecanismos especiais de apoio público de que gozam os artistas mesmo em períodos politicamente difíceis. A idéia de trabalho está também presente na expressão workshop, que indica um lugar numa casa ou fábrica onde se realizam trabalhos industriais ou manuais de natureza mais leve. Mas não há dúvida de que o caráter ideológico da palavra oficina foi determinante no uso que dela se fez e se faz no Brasil nas últimas décadas.

Um quarto termo para designar o mesmo tipo de atividade, bem menos usado no domínio da cultura, é clínica. Recorrente na área dos esportes (clínica de tênis, de basquete), significa que um profissional especializado propõe-se a corrigir erros de performance de iniciantes.

A maior parte das oficinas não se apresenta, hoje, como um momento de troca de idéias e experiências entre profissionais de mesmo nível ou de níveis não tão distanciados. Apresentam-se as oficinas, na prática comum das políticas culturais, como cursos destinados a amadores ou iniciantes, mesmo que o objetivo final seja a preparação de uma obra técnica (eventualmente qualificada).

Este termo deu origem a outro ainda mais discutível, sob o duplo ângulo da eufonia e do referente: oficineiro, significando aquele que sistematicamente exerce as funções de orientador ou professor desses cursos. Na origem, a oficina ou workshop é uma atividade inconstante, eventual e efêmera: um grupo de teatro passando por uma cidade ocasionalmente recebia colegas de profissão para essa troca de experiências. Ainda que um mesmo lugar fosse designado para acolher essas atividades em caráter permanente, os responsáveis por sua condução deveriam ser sempre diferentes para garantir-se a meta da atualização ou da formação continuada; na medida que se eterniza um mesmo responsável, o oficineiro, fica caracterizada a prática educacional dos cursos tradicionais não necessariamente colocados sob a batuta de profissionais destacados.

Referência:

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Organização da cultura

Termos relacionados: Cultura organizacional da cultura, instituições culturais, organização primária da cultura.

Complexo de relações formais e informais que regem o sistema de produção cultural. Envolve instituições culturais, formações culturais, movimentos ou escolas, criadores individualmente considerados, receptores da cultura, normas jurídicas, organismos econômicos, instituições de ensino e pesquisa, corpos doutrinários, etc., o que tem por conseqüência uma multiplicidade de abordagens diferentes do fenômeno cultural, de modo amplo, e da política cultural, de modo específico.

Referência:
Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Organização primária da cultura

Sumário: Organização, território, grupo; cultura erudita.

Termos relacionados: Capital cultural, instituições culturais.

Organização que, em virtude da qualidade de seus serviços artísticos, de sua estatura como instituição artística ou devido à importância de sua contribuição para uma parcela significativa da população ou para um determinado modo cultural ou artístico, é particularmente importante para a vida cultural desse grupo ou território, de tal modo que a extinção ou retração de seus serviços constituiria uma grave perda artística.

Essa organização é definida como primária pelos instrumentos (conselhos, departamentos) de uma determinada política cultural territorialmente delimitada (uma política cultural municipal, estadual ou nacional) que deve decidir sobre o destino de fundos públicos diretos (subvenções) ou indiretos (incentivos fiscais, etc.).

São geralmente consideradas organizações primárias da cultura instituições como corpos de baile municipais ou estaduais, orquestras sinfônicas, museus, centros de cultura, bibliotecas públicas e, mais raramente, corpos estáveis de companhias teatrais ou de grupos corais. A história recente mostra que dificilmente um cinema é considerado organização primária, mesmo quando é o único ou último cinema de uma cidade ou bairro. Os critérios para a definição de uma organização como primária - o que significa dizer: para a definição do que deve ser considerado capital cultural de uma comunidade - dependem assim de fatores variados. Em geral, as formas de cultura ditas eruditas são mais facilmente consideradas organizações primárias do que as demais.

Referências:
Miceli, Sérgio et al. Política cultural comparada. Rio de Janeiro, Funarte, 1985. New York State Council on the Arts, Fundíng Report 1982-63, New York, 1983.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Paradigma holonômico

Termos relacionados: Imaginário, culturanálise, cultura de fronteira, cultura emergente, culturas híbridas.

Modo de pensamento que trata de maneira complexa as questões complexas. Em sua análise, o modelo holonômico aborda fenômenos ao mesmo tempo complementares, concorrentes e antagonistas, respeitando as diversas coerências de cada um, que se unem em dialógicas e polilógicas. Apóia-se numa ontologia pluralista, na lógica polivalente e na causalidade probabilística.

É o paradigma por excelência dos estudos contemporâneos sobre o imaginário e a culturanálise, adequado à abordagem das culturas emergentes, híbridas ou de fronteira.

Referências:

Feyerabend, Paul. Contra o método. Esboço de uma epistemologia anárquica. São Paulo,

Francisco Alves, s.d.

Morin, Edgar. La méthode li. Paris, Biblio/essais, s.d.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

- Antropologia das organizações e educação: um ensaio holonômico. Rio de Janeiro, Imago, 1990.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Paternalismo cultural

Sumário: Direito à cultura, dever de apoio à cultura, mercado cultural.

Termos relacionados: Política cultural, mercado simbólico, liberalismo cultural, libertarismo cultural.

Proteção excessiva, oferecida pelo Estado, à produção cultural de maneira indiferenciada ou a um ou alguns modos culturais escolhidos.

Os Estados modernos têm incluído em suas constituições, na lista dos deveres

e direitos do cidadão, o apoio à cultura e a busca da democracia cultural. As teses neoliberais, defensoras de uma "política de mercado" (a aceitação pelo mercado comercial é o juiz máximo do que deve ou não ser produzido), insistem em que, com esse apoio estatal (em suas diversas formas: antecipação de receita, incentivos fiscais, contribuições a fundo perdido), os produtores culturais não se preocupam com as exigências do mercado, daí resultando um estiolamento da criatividade e uma inibição das potencialidades individuais e dos grupos, com eventual distanciamento entre os próprios produtores e seu público possível. Os opositores da "política de mercado" insistem, de seu lado, que as obras de cultura, ao se apresentarem como depositárias e motores do imaginário de um grupo, não podem ser equiparadas ao produto industrial ou comercial comum e devem ser objeto de uma legislação especial que as proteja de uma competição predatória que visa unicamente o lucro econômico.

Fato é que a maioria dos países desenvolvidos, inclusive aqueles mais próximos do neoliberalismo, implementam políticas culturais de apoio à produção (às vezes apenas local, às vezes internacional), aplicadas por organismos de direito público que captam fundos também de origem privada ou instituições de direito privado que recebem subvenções públicas, como o British Film Institute.

Referências:
Carlón, José Carreño Las políticas de cultura popular dei Estado in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Teixeira Coelho. Sensibilidades in Imagem 1. Campinas, Unicamp, 1994.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Patrimônio cultural

Sumário: Conceitos do Estado Novo e da Carta do México; os campos do passado e do presente: o passado como fonte do consenso e da invisibilidade, o presente como patrimônio conflitual; patrimônio cultural, patrimônio ambiental; função da prática patrimonialista; patrimônio e identidade; a identidade achada e a identidade inventada; globalização, identidade, identificação; o patrimônio como guarda (exclusão) e o patrimônio como alimento (inclusão); o princípio da imutabilidade relativa do patrimônio.

Termos relacionados: Direito ao belo, história imaginária, preservação, identidade cultural, monumento histórico.

"Patrimônio [cultural] é o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público quer por sua vinculação a fatos memoráveis quer pelo seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico." Esta é a definição dada a patrimônio pelo Decreto-lei n. 25 promulgado durante o Estado Novo no Brasil. A Carta do México em Defesa do Patrimônio Cultural apresenta o patrimônio cultural de um país como "o conjunto

dos produtos artísticos, artesanais e técnicos, das expressões literárias, lingüísticas e musicais, dos usos e costumes de todos os povos e grupos étnicos, do passado e do presente".

Uma e outra definições, oriunda a primeira de um governo ditatorial e, a segunda, de uma organização de espírito democrático, seguem pelos mesmos trilhos durante boa parte do percurso. Divergem apenas, expressamente, quando a Carta do México aponta os fatos do presente como passíveis de inserção no patrimônio cultural de um grupo, enquanto o Estado Novo mencionava apenas os fatos "memoráveis", o que abria um caminho para o trato privilegiado dos produtos e expressões do passado. O lugar de destaque dado habitualmente à cultura do passado explica-se pela existência já razoavelmente cristalizada, neste caso, de um campo consensual para o qual convergem as opiniões e interesses de parcelas mais amplas da população - opiniões e interesses que certamente entrariam em conflito se referidos a aspectos do presente mergulhados em debates aquecidos do ponto de vista social e político. Voltando-se para o passado, a prática patrimonialista lida com obras em princípio dissociadas historicamente (embora não filosoficamente ou ideologicamente) dos contextos sociais nos quais se originaram, podendo passar despercebidas ou mostrar-se "neutras". (Numa avenida importante de São Paulo, ao lado de uma igreja católica freqüentada pelas classes abastadas, o então prefeito Jânio Quadros, em sua última passagem pela administração da cidade, mandou instalar um antigo monumento que é evidente homenagem ao fascismo. Houve poucas reclamações à época e hoje a obra tornou-se invisível: faz parte da paisagem cultural da cidade... Se o olho da cidade está fechado para o significado histórico do monumento, o olho do monumento (e da história por ele representada) não está, este, fechado, e pode abrir-se a qualquer instante se o contexto político o permitir ou sugerir ...).

A ampliação do patrimônio de modo a conter também as obras do presente, não apenas as do passado, não é suficiente. Sugere-se que definições como a do Estado Novo e a da Carta do México não são bastante explícitas, dando margem a que se preserve somente as obras de arte ditas nobres e os monumentos vinculados à história oficial do país, quer dizer, à história dos vencedores e das classes dominantes. Uma abertura clara no rumo das obras e vestígios da cultura popular tem sido solicitada com insistência, embora se verifiquem aqui os mesmos problemas que envolvem as questões do patrimônio da classe dominante: tentativas de forçar o reconhecimento, como universais (nacionais), de obras com significado tópico, etc.

Outra ampliação do conceito aponta para a necessidade de não se considerar como objeto da prática patrimonialista apenas as obras do homem, os monumentos e edificações urbanas, mas também, seguindo a ascendência do movimento ecológico, espaços naturais como bosques, matas, reservas de água, a fauna, etc. (patrimônio ambiental).

Discute-se ainda, em relação ao patrimônio cultural, não apenas a extensão do conceito (que coisas e quantas coisas deve abranger) como igualmente a função a ser assumida pela prática patrimonialista. Para boa parcela dos profissionais do patrimônio, de orientação ideológica de direita e de esquerda, o grande papel do patrimônio cultural é o da manutenção, construção ou reconstrução da identidade (pessoal e coletiva) de modo sobretudo a proporcionar, ao indivíduo e ao grupo: a) um sentimento de segurança, uma raiz, diante das acelerações da vida cotidiana na atualidade; b) o combate contra o estranhamento das condições de existência, ao proporcionar a vinculação do indivíduo e do grupo a uma tradição, e, de modo particular, a resistência contra o totalitarismo, que faz da criação de massas desenraizadas o instrumento central de uma manipulação em favor da figura atratora do ditador apresentado como único ponto de referência e orientação. A manipulação da história e da memória coletiva tem sido, efetivamente, preocupação constante de governos ditatoriais... de direita o esquerda.

Numa época dita de globalização, em que predominam os fenômenos de extrema mobilidade de tudo e todos (produtos e pessoas, indivíduos isolados e grupos inteiros), geradores, entre outras, da desterritorialização, o próprio conceito de identidade entra em crise. As políticas culturais Patrimonialistas lidaram, na ampla maioria, com a idéia da descoberta de uma identidade a ser preservada ou restaurada e pouco (ou nada) aderiram ao conceito oposto, o da invenção de uma identidade. Entende-se que assim seja: a descoberta de algo flutua na esfera dos especialistas, enquanto a invenção está em princípio ao alcance de qualquer um. E a idéia da descoberta traz consigo uma noção-reboque, a da imutabilidade ou, em todo caso, permanência da obra: a identidade surge como algo, se não perene, pelo menos constante durante largos intervalos, o que justifica a ação patrimonialista. A medida, porém, que o ritmo da vida cotidiana se acelera e fragmenta, a identidade-descoberta vê-se mais e mais substituída pela identificação-invenção, um navegar constante na direção de portos diferentes, com idas e vindas repetidas desvinculadas do princípio da duração, da durabilidade - idéia perigosa para a prática patrimonialista, que perde assim seu objeto pacífico e consensual. Como tudo muda, como tudo desaparece, como tudo tem um valor apenas pontual e relativo nesse ambiente os sucedâneos múltiplos, a prática patrimonialista fica sem condições de voltar-se na direção do presente, por falta de bússola, e se vê confinada, outra vez, à ação arqueológica. Mas nem esta na verdade lhe resta, porque os novos valores não são universais, nem nacionais, nem mesmo de classe mas, simplesmente, "tribais", micro demais para surgirem no palco da história como personagens suficientemente significativos pelo menos ao olhar da antiga concepção do patrimonialismo.

Isto não significa dizer que, em tempos de globalização, a identidade seja uma questão superada. Nos tempos da globalização, é como se a força de fusão (que provoca a concentração em torno de alguns poucos pólos) provocasse, na expressão de Ignacio Ramonet, a multiplicidade das fissões (de que são exemplo o conflito fragmentalista que atingiu a ex-lugoslávia, ou os movimentos separatistas

dos estados do sul do Brasil, sempre latentes e reacesos, ou a explosão da antiga URSS, etc.). E com as fissões, a identidade ressurge como questão ainda que não mais como ponto pacífico e, sim, como tema conflitivo - e, em sua esteira, o patrimonialismo se reacende.

Outro tema de discussão para as políticas culturais patrimonialistas é o que diz respeito ao como lidar com obras (patrimônio cultural tradicionalmente considerado) e não-obras (patrimônio ambiental). O caso das cidades históricas declaradas "de patrimônio universal" ilustra bem o ponto. Ouro Preto (transformada pioneiramente em monumento nacional pelo ministro Gustavo Capanema em 1933, no Estado Novo), Veneza e outras cidades patrimonializadas sofrem da tendência de serem consideradas locais imutáveis de onde são retiradas todas as forças que tornam vivos os cenários urbanos, o que as transforma em museus de cera abertos à visitação de estrangeiros. Este fenômeno põe em evidência a impropriedade de resumir a ação patrimonialista à operação de guarda ou apropriação do bem: a preservação desse bem, consensual mente, deve ser feita de modo a permitir-lhe que contribua para alimentar o tecido social onde se localiza, como fez no passado. A primeira conseqüência desta idéia é a admissão de um estado de imutabilidade relativa dos bens declarados "de patrimônio" (admissão repleta de conseqüências para as políticas preservacionistas): um bem só deve continuar igual a si mesmo (igual ao que foi no passado) se contribuir para a irrigação da condição de produção cultural contínua em que vive o homem.

A universalização do princípio da imutabilidade relativa traria como benefício, de um lado, a relativização do próprio conceito de patrimônio, a rigor - e até agora - só caracterizado quando a prática correspondente encarrega-se de retirar de circulação algum bem (inexiste constituição de patrimônios enquanto os bens que podem vir a compô-lo permanecerem em circulação na sociedade); e, de outro, o eventual acréscimo de recursos (humanos e econômicos) destinados à criação de formas contemporâneas de cultura, uma vez que por toda parte as políticas patrimonialistas (de preservação), por evidentes motivos ideológicos, tendem a requisitar e consumir a parte mais significativa de fundos destinados à cultura, com isso relegando para um segundo ou terceiro plano as atividades de criação propriamente ditas (políticas culturais ditas executivas).

Referências:

Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.

Kerriou, Míriam Arroyo de. Museu, patrimônio e cultura: reflexões sobre a experiência mexicana in Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, DPH, 1992.

Miceli, Sérgio. Las políticas culturales en Brasil in Canclini, N.G. Políticas Culturales enAmérica Latina. México, Grijalbo, 1987.

Ramonet, Ignacio. Québec et mondialisation in Le Monde diplomatique, n. 505, Paris, abr. de 1966.

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Patronato cultural

Sumário: Conceito, patronato e patrocínio, seis modos históricos do patronato, distinção entre patronato e público.

Termos relacionados: Instituições culturais, mercado de arte, mercado simbólico, mecenato.

Proteção ou amparo ao artista para que possa produzir sua obra. Esse apoio apresenta-se historicamente sob a forma de hospitalidade e sustento ou na modalidade de uma transferência de recursos econômicos.

Embora a palavra patronato signifique originariamente, em latim, patrocínio, este é considerado como apenas um dos modos daquele. Observam-se, historicamente, seis modos do patronato. O primeiro caracteriza-se pela adoção de um artista por parte de uma família, que via nossa atitude simultaneamente uma responsabilidade e um traço honorífico. O artista recebia hospitalidade o sustento. Não havia, nesse modo, uma contrapartida específica a ser prestada pelo artista, do qual se esperava que se entregasse a seu ofício. O artista, nesse caso, integrava uma organização social, da qual era considerado parte essencial.

Um segundo modo de patronato definiu-se como aquele em que uma família (os Medici, por exemplo) ou uma corte (o papa Júlio 11), contratava um artista, em sua qualidade de profissional especializado, para a execução de trabalhos definidos (a pintura de retratos de membros da família, o projeto e a construção de um túmulo, a decoração interior de uma capela).

Terceira variante: patronato não definido por um contrato ou comissionamento específico mas por alguma forma de proteção ou reconhecimento social garantidos ao artista (por exemplo: o patronato aos grupos teatrais na Inglaterra elisabetana). O patronato, neste caso, esgotava-se freqüentemente na forma de uma recomendação (by appointement, na fórmula britânica) e era entendido como sinal distintivo, não raro de mão dupla: tanto o artista sobressaía no meio social em virtude da recomendação como o patrono elevava-se pelo acerto de sua escolha. Não incluía necessariamente trocas econômicas definidas.

O patrocínio propriamente dito, quarto modo do patronato, é próprio de uma época em que as obras de arte e de cultura surgem no mercado como objeto de negócio. Caracteriza-se pela oferta de um apoio inicial a artistas iniciando carreira em troca, muitas vezes, da propriedade das obras assim produzidas (ou de parte delas), que, no entanto, não eram encomendadas como na segunda modalidade. Uma versão deste modo é a do patrocínio comercial, que visa a produção de obras das quais se espera futuramente um retorno econômico (trata-se de um investimento, portanto) ou alguma forma de propaganda institucional.

O quinto modo de patronato é aquele praticado pelo governo de uma comunidade em nome dessa mesma comunidade e com recursos dela obtidos

pela cobrança de impostos. A obra de arte ou de cultura é considerada relevante para o desenvolvimento coletivo porque, como propôs Kant, a cultura toma os homens mais suscetíveis às Idéias -, e é em nome desse valor que a administração pública encarrega-se de apoiar a criação cultural. Neste caso, o patronato é uma questão de política pública.

O sexto modo do patronato é aquele em que o público manifesta diretamente seu apoio a determinados artistas, pela compra de suas pinturas, livros, discos, etc., ou a instituições culturais (pela aquisição antecipada, por exemplo, de assinaturas que garantem ao comprador a freqüência a uma série de espetáculos durante uma temporada e à instituição o planejamento de suas atividades a prazo médio o longo; doações a instituições de estímulo à criação, sem a especificação do receptor singular dessas importâncias, igualmente caracterizam esta versão). Este modo é típico da existência de um mercado simbólico (ou cultural) claramente definido. Em culturas como a norte-americana e a inglesa, a palavra patron ainda continua em vigor para designar aqueles que compram ingressos para um espetáculo, por exemplo, e que em outras línguas são chamados apenas de público ou audiência. Essa permanência aponta para a manutenção de um elo entre o artista e o receptor de sua obra que não e apenas aquele da troca econômica e do consumo instantâneo de um produto; é como se artistas e receptores reconhecessem a validade de um contrato maior e mais valioso sob o qual se realiza uma operação de significação cultural bem mais ampla e profunda que a da simples aquisição de uma mercadoria; mantém-se, sob essa figura, o elo de responsabilidade mútua embutido nas formas arcaicas de patronato.

A palavra patronato implica etimologicamente a idéia de tutelagem, que recobre as noções de proteção mas também de orientação, de imposição de rumos; a tutelagem neste sentido caracterizou praticamente todos os modos históricos do patronato, inclusive o contemporâneo (o do público como patrono; fala-se, neste caso, de uma ditadura do mercado).

O patronato confunde-se com o mecenato, sendo este uma versão terminológica atualizada daquele (os textos de política cultural contemporâneos optam, em grande maioria, pela expressão mecenato, seguindo provavelmente a opção feita pela França, país de grande influência no campo da política cultural e que optou por mecenato na medida em que, ali, a palavra patron tem fortes ressonâncias comerciais: patron indica o dono de um bar, de uma empresa, enquanto mecenas evoca aspirações ditas mais nobres).

Referências:

Kant, E. La philosophie de L'histoire (opuscules). Paris, Denoel/Médiations, 1974.

Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Pluralismo cultural

Sumário: Descentralização das decisões culturais, descentralização do equipamento cultural; pluralismo, intervenção do Estado, mercado cultural.

Termos relacionados: Cultura autônoma, ética, globalização, heterocultura, multiculturalismo, grupo-sujeito, controle cultural.

Verifica-se uma tendência para definir pluralismo cultural como a convivência, no mesmo nível de igualdade e na mesma dimensão espaço-temporal, de diferentes modos culturais: modos eruditos ao lado de populares, modos de minorias étnicas ao lado das tendências dominantes, etc. Em sentido estrito, porem, para que se possa falar de um verdadeiro pluralismo cultural é necessário que exista a descentralização dos processos de decisão sobre o sistema de produção cultural em todas as suas etapas (origem dos recursos, oportunidade de sua aplicação, escolha dos modos e temas a produzir, autonomia de escolha quanto ao que consumir, etc.). Isso implica a descentralização da política cultural como um todo, tanto do ponto de vista territorial (decisões a serem tomadas regionalmente e localmente, e não apenas nacionalmente) quanto sob o ângulo dos que estão autorizados a elaborá-la e aplicá-la. Envolve ainda, de modo específico, a descentralização da implantação da rede de recursos culturais, chamada de infra-estrutura cultural ou equipamento cultural.

Em Estados onde o governo nacional é centralizador, como a França, a implementação de uma política de pluralismo cultural encontra dificuldades, embora se tenha tentado fazê-lo a partir da multiplicação das casas de cultura, desde a administração de André Malraux à frente do Ministério da Cultura daquele país (e mesmo assim o resultado dessa experiência pode ter sido antes o da criação de um circuito alternativo, o que já é apreciável, do que propriamente uma descentralização no sentido estrito do termo). De outro lado, nos Estados onde predomina a política de não-intervenção direta do governo nas questões culturais, como os EUA, e onde portanto o sistema de produção cultural é determinado pelo mercado da cultura, o pluralismo cultural não encontra maiores possibilidades de sobrevivência.

Para que o pluralismo cultural se verifique plenamente, além da descentralização das decisões é preciso que as diferentes culturas de grupos, meios sociais, classes e segmentos de classes mantenham, cada uma, sua especificidade ao mesmo tempo que entram em equilíbrio com as demais, sem que se possa registrar entre elas uma relação de dominância ou, em todo caso, de sufocação. No contexto internacional atual, o pluralismo cultural ainda é mais uma meta do que realidade, espremida entre a tendência para a globalização e fenômenos como a ascensão de fundamentalismos religiosos intolerantes ao ponto de suprimirem não apenas a cultura do outro mas o outro ele mesmo.

Referências:

Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.

Girard, A. Economie et culture: culture en devenir et volonté publique. Avingnon, La documentation française, 1986.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Política cultural

Sumário: Definição; motivações, legitimações e fontes; orientações; as políticas culturais quanto a seu objeto; as políticas culturais diante da questão nacional; as políticas culturais segundo seus circuitos de intervenção; modos ideológicos das políticas culturais.

Termos relacionados: Ação cultural, culturanálise, políticas culturais pósmodernas, componente destrutivo, liberalismo cultural, dirigismo cultural, ideologia cultural.

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

1. normas jurídicas, no caso do Estado, ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes, que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais; e

2. intervenções diretas de ação cultural no processo cultural propriamente dito (construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais específicas, etc.).

Como ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam.

Motivações, legitimações e fontes das políticas culturais

O conceito de política cultural apresenta-se com freqüência sob uma forma altamente ideologizada. Partindo-se do pressuposto segundo o qual os fenômenos culturais constituem um todo cujos componentes mantêm relações determinadas entre si e estão sujeitos, por princípio mas não inelutavelmente, à lógica geral da sociedade onde ocorrem, e considerando que a cultura é um forte cimento social, não e raro ver a política cultural definida como o conjunto de intervenções dos

diversos agentes no campo cultural com o objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social. Numa trilha paralela, entende-se a política cultural, juntamente com a política social, como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como entidade que cuida de todos e em nome de todos fala.

Este é um entendimento das políticas culturais em ampla medida devedor de uma visão conspiratória da realidade social e política. Embora o quadro pintado por esta concepção possa eventual ou subsidiariamente ocorrer, a motivação (e a noção) provavelmente mais antiga para uma política cultural é a da difusão cultural. Baseia-se no pressuposto de que existe um núcleo cultural positivo, de importância superior para uma comunidade e de âmbito restrito, que deve ser compartilhado pelo maior número de pessoas na qualidade de receptores ou apreciadores. Esse núcleo deve ser amparado e deve ser do interesse público que todos, ou o maior número, sejam capazes de apreciá-lo. "Levar a cultura ao povo" é seu lema habitual. Lema revelador, que mal oculta a representação segundo a qual "cultura" e "povo" são entidades distintas e afastadas uma da outra, quando não opostas.

Um segundo modo das políticas culturais quanto a suas motivações ou justificações é aquele no qual essas políticas se apresentam como respostas às demandas sociais. Neste caso, o autor da política cultural não toma propriamente a iniciativa do processo mas limita-se a reagir segundo as reivindicações que lhe são apresentadas. Na maioria das vezes, porém, em particular quando não se recorre à avaliação dessa política (alternativa mais comum), as demandas sociais às quais se responde são antes supostas, hipotéticas, fruto da observação subjetiva ou da análise menos ou mais pertinentes dos formuladores, do que identificadas de modo dialógico e não paternalista. Na prática, estas políticas de resposta às demandas sociais não se distinguem de modo preciso daquelas baseadas na idéia da difusão cultural. Nesta hipótese como na anterior, estas políticas se desenham a partir de uma morfologia da dinâmica social, que é vista como claudicante, devendo ser assim complementada ou suplementada.

A legitimação para estas políticas é formulada nos termos de quatro paradigmas distintos. O primeiro deles apresenta estas políticas como derivadas de uma lógica do bem-estar social: sem uma política cultural adequada, a dinâmica social é deficitária e precisa ser corrigida uma vez aceita a premissa de que as práticas culturais são uma complementação do ser humano. O segundo reveste-se de um caráter intervencionista mais acentuado ao fundamentar a justificativa para a política cultural na procura de um sentido orientador da dinâmica social que na maioria dos casos assume a forma da procura de uma identidade étnica, sexual, religiosa, nacional ou outra. Um terceiro paradigma apresenta traços não muito afastados dos verificáveis no segundo e aponta para uma legitimação apoiada na necessidade de obter um enquadramento ideológico considerado indispensável para a consecução de objetivos como a reconstrução nacional (Japão) ou a

construção nacional sob nova orientação política (Cuba). Um último paradigma de legitimação é o que se baseia na alegada necessidade de uma prática comunicacional entre o Estado ou instituição formuladora da política e seus cidadãos, membros ou funcionários (no caso de uma instituição privada). Esses paradigmas legitimadores podem manifestar-se de modo intimamente articulado; assim, uma prática comunicacional pode ser requisito indispensável para a política de procura de um sentido, para a política do enquadramento ideológico e também, embora num grau bem menor, para a política de difusão cultural ou da procura do bem-estar. Não é improvável, porém, que esta prática comunicacional se apresente num nível bem menos ideologizado do que nos casos da procura do sentido e do enquadramento ideológico e se resuma a tentativas de manter abertos os canais mínimos de entendimento entre o governo (ou a instituição) e os governados (ou dirigidos).

Mais recentemente, todos estes modos da política cultural têm enfrentado as novas circunstâncias do rearranjo ideológico e econômico do mundo submetido aos motores dos processos de globalização via meios de comunicação de massa e vêm sendo revistos a partir de três tipos básicos de considerações:

1. não basta que muitos saibam apreciar algumas ou muitas formas culturais: é preciso garantir ao maior número de pessoas a possibilidade de participar do processo como criadores - e isto tende a dificultar ou impedir o desenvolvimento de políticas de procura do sentido ou de enquadramento ideológico;

2. o Estado contemporâneo, enfraquecido e sempre mais assoberbado por inúmeras preocupações urgentes, não tem mais como ocupar qualquer espaço no setor cultural, do qual passam a tratar as empresas privadas de entretenimento, até há pouco tempo chamadas de indústria cultural;

3. mesmo que o Estado não esteja a esse ponto enfraquecido, saber apreciar (e gerar) cultura não é mais uma atividade essencial para o Estado porque não se sabe exatamente o que privilegiar, por não mais existir aquele núcleo delimitado funcionando como estoque central dos valores culturais de uma nação ou de um país, dado que esses valores ao mesmo tempo se desbastam continuamente e se multiplicam ao infinito na sociedade de massa movida pelos novos veículos de comunicação. O efeito é, na prática, o mesmo que se tem no caso anterior mas a justificativa para a retirada do Estado do cenário cultural é, na essência, outra.

De modo análogo, as fontes de onde os agentes - o Estado em particular, até hoje o instrumento privilegiado das políticas culturais - retiram os princípios inspiradores de seu programa são de variada natureza. Essas fontes podem ser os princípios políticos, filosóficos e doutrinários orientadores da ação genérica dos órgãos governamentais. Podem estar, também, na história das lutas sociais e políticas e no quadro das forças sociais que, num determinado momento, atribuem conteúdo e significação a essas políticas. Neste caso, podem derivar de uma posição de força, tanto quanto no anterior. Mas podem também resultar de uma concertação entre a administração e os administrados, que surge de um processo de participação e tende para uma planificação acordada. No caso dos

princípios de um programa político que servem de fonte, essas políticas têm origem em propostas governamentais (nos regimes de executivo forte como nos parlamentaristas) e tendem a assumir um caráter global, enquanto, nos demais, a origem é coletiva, apresenta-se como horizontal e não vertical e tende a ser setorial.

Orientações das políticas culturais

Seguindo de perto o desenho formado pelas redes de justificação e legitimação, as políticas culturais costumam apresentar-se como seguindo uma lógica da oferta (concretizada, por exemplo, no apoio aos artistas, na criação e manutenção de uma infra-estrutura adequada) ou uma lógica da demanda (caso das políticas preocupadas com a formação e estímulo aos públicos). As observações feitas no tópico anterior sobre as políticas de demanda social servem aqui.

Ainda do ponto de vista da orientação adotada e das características das ações empreendidas, as políticas culturais mais comumente se dizem monistas (políticas nacionalistas ou de enquadramento ideológico) e pluralistas, gradualistas ou revolucionárias (quando advogam o rompimento imediato e completo com a ordem antiga e a pronta instalação da nova ordem), rotineiras e inovadoras, elitistas ou populistas.

As políticas culturais quanto a seu objeto

Observam-se, tradicionalmente, dois modos nas políticas culturais, do ponto de vista do objeto para o qual se voltam. Um, dito patrimonialista, marca a política cultural dirigida para a preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais supostamente autóctones ou, em todo caso, antigas ou, ainda, ligadas às origens do país ("patrimônio histórico e artístico"), e diz respeito em princípio tanto ao acervo da história dos grupos dirigentes quanto às tradições e costumes das classes populares. O segundo modo, mais adequadamente denominado de criacionista, caracteriza a política cultural que promove a produção, a distribuição e o uso ou consumo de novos valores e obras culturais. Embora não se limitem a tanto, na prática as políticas criacionistas costumam privilegiar o apoio às formas culturais próprias das culturas média (midcult), como o cinema, e superior ou de elite (highcult), como museus, dança e música de vanguarda, etc. (caso em que são denominadas políticas de vanguarda). Por sua vez, as políticas patrimonialistas tendem a não ser populares (ou populistas; v. populismo cultural); podem ter como objetivo apenas a preservação de obras e valores culturais tradicionais de extração erudita (preservação de catedrais barrocas, por exemplo, ou recuperação de partituras de música erudita) ou que um dia, no passado, foram populares.

As políticas culturais diante da questão nacional

As políticas culturais apresentam-se sob diferentes versões conforme se orientem segundo os valores do nacionalismo, do pluralismo cultural e da homogeneização transnacional ou globalização. Uma política cultural nacionalista

tende a privilegiar aquelas formas culturais consideradas autóctones, sejam de extração popular ou erudita. Políticas pluralistas abrem-se para manifestações de origem as mais variadas e políticas globalizantes tendem a não proteger a produção cultural nacional, abolindo as fronteiras e os entraves burocráticos diante da produção internacional ou supranacional mediante a isenção ou redução de impostos sobre a cultura importada e, acima de tudo, eliminação dos subsídios aos produtores culturais locais.

As políticas nacionalistas podem apresentar-se nas versões patrimonialista e criacionista. As de pluralismo cultural não excluem essas versões, enquanto aquelas com tendência globalizante abstêm-se predominantemente, com evidência, de promover o criacionismo, embora mesmo este não deixe de estar presente sob a forma de bolsas de pesquisa artística e apoios variados provenientes de fundações paraestatais ou vinculadas à iniciativa privada. O critério dito "de qualidade" costuma ser, neste caso, o único admitido na avaliação das solicitações.

As políticas culturais segundo seus circuitos de intervenção

Segundo os circuitos nos quais buscam intervir, as políticas culturais distribuem-se em quatro tipos básicos:

1. *Políticas relativas ao mercado cultural*: ocupam-se com o apoio aos setores de produção, distribuição e consumo da cultura. Incluem, por exemplo, medidas de financiamento da produção cinematográfica, de apoio à distribuição de livros, de facilitação do acesso econômico a espetáculos teatrais ou musicais.

Políticas relativas à atuação da iniciativa privada no campo da cultura são, por vezes, consideradas como modalidade à parte por limitarem-se a definir incentivos fiscais para a cultura, regras de mecenato, limites em que a intervenção privada pode dar-se, etc., sem determinar diretamente quais modos culturais serão beneficiados e em que circunstâncias. Na realidade, por se inspirarem na lógica do mercado devem ser consideradas como espécie das políticas de mercado em geral.

2. *Políticas relativas à cultura alheia ao mercado cultural*: dizem respeito aos modos culturais que, em princípio, não se propõem entrar no circuito do mercado cultural tal como este é habitualmente caracterizado. São modos culturais, em outras palavras, não lubrificados pelo interesse econômico tanto na sua produção material quanto nos seus objetivos ou na recompensa de seus criadores. Grupos folclóricos, de cultura popular, de amadores, constituem objeto por excelência destas políticas, que compreendem ainda os programas voltados para a defesa, conservação e difusão do patrimônio histórico.

3. *Políticas relativas aos usos da cultura*: ocupam-se com a criação das condições para que as pessoas desfrutem plenamente dos modos culturais à sua disposição, quer como receptores informados, quer como eventuais criadores preocupados antes com manifestarem-se culturalmente do que com alçarem-se à condição de futuros profissionais. Geram cursos, seminários, conferências,

debates, ateliês livres, atividades enfim que podem ser denominadas de educação informal num sentido amplo do termo. Seus programas podem estar voltados tanto para os modos culturais que recorrem ao circuito do mercado quanto para os não comerciais. Centros de cultura e centros de arte são os espaços privilegiados destas políticas. Não raro funcionam como locais alternativos para a produção do mercado (embora não se preocupem com a obtenção de lucro econômico, já que em alguma medida subvencionados), mas cumprem sua função específica quando tratam de ampliar o universo cultural abrindo-se para os modos não comerciais e para as atividades de iniciação e compreensão da cultura.

4. *Políticas relativas às instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais*: voltam-se para a organização administrativa da cultura, definindo ' exemplificadamente, a estrutura de funcionamento de órgãos públicos como secretarias e departamentos de cultura, institutos, museus, centros de cultura, instituições de pesquisa, etc. e determinando as características dos recursos humanos necessários, alocação de recursos ou modalidades de premiação e estímulo. Tornam-se necessárias tanto mais quanto a estrutura burocrática das instituições (em particular, o Estado) estiver orientada para a solução de outras questões (obras públicas, saúde, educação) consideradas prioritárias socialmente ou mais importantes sob o ângulo dos recursos envolvidos. Princípios tradicionalmente estabelecidos com o propósito de permitir o controle dos recursos públicos (concorrência de preços, preço mais baixo como fator determinante para a indicação do vencedor, etc.) são de todo irrelevantes ao campo da cultura e, quando aplicados, tornam simplesmente impossível a administração da cultura, que exige uma outra concepção da estrutura administrativa. A dificuldade em propor-se uma nova organização jurídico-burocrática para a cultura apresenta-se freqüentemente como o principal instrumento de paralisação (não raro intencional) das atividades culturais dos Estados. Por outro lado, não é incomum que estas políticas acabem gerando, elas mesmas, modos culturais específicos ao estabelecerem distinções e privilegiarem alternativas, como ocorreu na Alemanha nazista ou na URSS, que privilegiou o realismo socialista.

Estas políticas podem manifestar-se isoladamente ou em diferentes combinações entre si. A presença simultânea de todas elas caracteriza a existência plena de uma política cultural de Estado - quer seja esta uma política dita de dirigismo ou de democratização cultural: o que determina a caracterização de uma ou outra versão não é tanto um conjunto de traços específicos quanto as relações que venham a ser estabelecidas entre a política geral desse Estado (se menos ou mais intervencionista, menos ou mais liberal, por exemplo) e a cultura sobre a qual se volta ou que, por vezes, produz. No limite, é uma caracterização que depende do uso que esse Estado fizer da cultura.

Modos ideológicos das políticas culturais

São três os modos básicos de política cultural segundo suas perspectivas ideológicas:

1. *Políticas de dirigismo cultural*. postas em prática principalmente por Estados fortes e partidos políticos que exercem o poder de modo incontestado, promovem uma ação cultural em moldes previamente definidos como de interesse do desenvolvimento ou da segurança nacionais. Compreendem subtipos como tradicionalismo patrimonialista e estatismo populista.

A política cultural tradicionalista patrimonialista tem por principais agentes o Estado, partidos políticos e instituições civis (menos ou mais ligadas ao Estado). Promovem, de modo particular, a preservação do folclore como núcleo da identidade nacional, a ser defendida e difundida de modo preferencial. Neste caso, a cultura derivada desse patrimônio dito autóctone é usada como espaço não conflitante onde todas as classes sociais se identificam.

O estatismo populista serve-se do Estado e dos partidos para afirmar o papel central da cultura dita popular na definição e manutenção de um Estado de tipo nacional-popular. Os modos culturais ditos de elite (arte de vanguarda, habitualmente contestatária, e outras versões da cultura erudita) são, neste caso, confinados quando não eliminados.

2. *Políticas de liberalismo cultural*: neste caso, as políticas culturais afirmam não defender modelos únicos de representação simbólica, nem entendem, necessariamente, que é dever do Estado promover a cultura e oferecer opções culturais à população.

Entre seus subtipos estão as políticas culturais adeptas do mecenato liberal: o apoio à cultura fica na dependência maior da iniciativa privada ou de fundações privadas ou semiprivadas das quais o poder público pouco participa. A implantação desta política pode ser precedida de uma vasta operação de liquidação dos órgãos públicos voltados para a cultura, como ocorreu no Brasil sob o governo Collor, e de privatização da iniciativa cultural. O objetivo é um só: enquadrar a cultura nas leis do mercado. Entende-se, neste caso, que a cultura deve ser uma atividade lucrativa a ponto de poder, pelo menos, sustentar-se a si mesma. Em geral, este mecenato tende a apoiar as formas da alta cultura e aquelas veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Não tem preocupações nacionalistas (pelo contrário, seus princípios são, em geral, os da globalização) e apóia, também em princípio, não grupos comunitários mas indivíduos e empresas culturais. Não raro, a promoção da cultura é feita, aqui, como suporte para a divulgação de produtos ou da imagem institucional dos patrocinadores.

3. *Políticas de democratização cultural*. baseiam-se no princípio de que a cultura é uma força social de interesse coletivo que não pode ficar à mercê das disposições ocasionais do mercado, devendo portanto ser apoiada de acordo com princípios consensuais. Procura criar condições de acesso igualitário à cultura para todos, indivíduos e grupos. Não privilegia modelos previamente determinados, como os do nacionalismo, e tem no Estado e em suas instituições culturais públicas e semipúblicas seus principais agentes. Embora vise difundir todas as formas de cultura, alguns consideram que os valores institucionais deste modelo, derivados das classes habitualmente no poder, acabam forçando o privilégio às formas da

cultura superior. Por este motivo, considera-se que um de seus subtipos é o da democracia participativa, cujo objetivo é a promoção das formas culturais de todos os grupos sociais segundo as necessidades e desejos de cada um. Procura incentivar a participação popular no processo de criação cultural e os modos de autogestão das iniciativas culturais. Tem metas claramente políticas a alcançar e apóia-se fundamentalmente em partidos ditos progressistas e em movimentos populares chamados de independentes. Inevitavelmente, diz-se desta que, também ao contrário do que prega, acaba privilegiando determinados modos e versões culturais - no caso, os de origem popular... É tênue, como se pode depreender, a separação que se estabelece entre este último tipo de política cultural e o primeiro aqui abordado, o do dirigismo cultural.

Referências:

Batalla, G. Bonfil. De culturas populares y política cultural in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Brunner, J. Joaquim. Políticas culturales y democracia: hacia una teoria de las oportunidades in Canclini, N.G. (org.). Políticas culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987.

Canclini, N.G. Políticas culturales y crisis de desarollo in Políticas culturales en América Latina. Op. cit.

Carlón, José Carreño. Las políticas culturales dei Estado in Culturas populares y política cultural. Op. cit.

Miceli, Sérgio, Las políticas culturales en Brasil in Políticas culturales en América Latina. Op. cit.

- Política cultural comparada. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

Laborit, Henri. Éloge de la fuite. Paris, Folio/Essais,1985.

Saez, Guy. La structure de la politique culturelle et la démarche évaluative in Recherche et evaluation dans les politiques culturelles. Grénoble, Cenat, 1990.

Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.

- Usos da cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1986.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Política de eventos

Sumário: Programas isolados versus políticas sistêmicas; o conceito específico de evento.

Termos relacionados: Política cultural, ação cultural.

Esta expressão é ainda usada para designar o exato oposto de uma política cultural: designa um conjunto de programas isolados - que não configuram um sistema, não se ligam necessariamente a programas anteriores nem lançam pontes necessárias Para programas futuros - constituídos por eventos soltos uns em relação aos outros. E exemplo de uma política de eventos a organização ou o apoio a shows musicais, mostras de teatro ou cinema, realização isolada de filmes ou concertos. Um concerto isolado, caracterizado pela execução de peças

a que os espectadores assistem como num espetáculo comercial convencional, caracteriza uma política de eventos; se o concerto é precedido ou seguido por uma "clínica" em que os músicos orientam jovens profissionais, ou se o concerto se encaixa numa série que explora ordenadamente um movimento ou período musical, dando ao público as condições para que sejam devidamente apreciados todos os aspectos envolvidos, diz-se que ele integra uma política cultural.

A política de eventos tem sido criticada por seu caráter alegadamente imediatista (ação que se encerra em si mesma, sem deixar resíduos) e, eventualmente, oportunista (serve ocasionalmente para promover políticos, partidos, beneficiar artistas, etc.). E fácil de ser posta em prática, bastando que existam recursos econômicos

Essa crítica provém de um momento na história da política cultural em que se acreditava possível planejar em todos (ou muitos) detalhes a dinâmica cultural de uma determinada realidade espaço-temporal. A inexistência de recursos econômicos e, acima de tudo, de recursos humanos à altura, somada à total inadequação da burocracia governamental para o trato com as questões culturais, faz com que se reveja, em parte pelo menos, a crítica à política de eventos. Em nome da defesa de políticas culturais sólidas, deixa-se em mais de um momento de apoiar eventos culturais cujo alcance multiplicador pode ser tão ou mais importante do que os efeitos de políticas culturais tradicionais. Um evento é, em sua definição estrita, um acontecimento fora do comum, algo que quebra uma cadeia de rotinas, despertando atenção e merecendo a atenção provocada. Se o administrador cultural defrontar-se com a possibilidade de criar as condições para que se produza um evento assim entendido, não deveria hesitar em fazê-lo. Uma política cultural, no seu sentido específico, deve compreender atividades continuadas, que prolonguem seus efeitos no tempo e no espaço, mas deve ser capaz de prever intervalos "vazios" a serem preenchidos por eventos, que, por sua singularidade, têm o poder de irrigar, com a força de um impacto de variada natureza, o tecido cultural formal (os circuitos estabelecidos de produtores, divulgadores e consumidores de cultura) e a constelação informal de produtores o consumidores (jovens, amadores, artistas profissionais, espectadores despertados para novas possibilidades e assim por diante). Mostras internacionais de cinema ou vídeo, por exemplo, podem ter mais significação cultural - como estimuladora e multiplicadora da ação de agentes e produtores culturais - do que várias oficinas de cinema e vídeo. São, no mínimo, complementos indispensáveis destas atividades regulares. A dinâmica cultural geral, entendida em seu sentido amplo, é cada mais vez mais ancorada no espetacular, no feérico: são as grandes feiras comerciais que se multiplicam, os grandes encontros esportivos, as grandes conferências internacionais sobre direitos de minorias ou das mulheres, os grandes festivais de cinema e teatro. As políticas culturais não podem fechar os olhos a essa realidade, deixando fora de seus programas de ação aqueles eventos (em sentido estrito) com nítida capacidade arregimentadora e estimuladora.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Políticas culturais pós-modernas

Sumário: A noção de futuro; presenteísmo contemporâneo; homogeneidade e heterogeneidade; o desgaste das instituições; delegação e representação, dirigismo cultural.

Termos relacionados: Afetual, culturas pós-modernas, gosto, política cultural.

Entre os vários traços que é possível reconhecer na pós-modernidade, além daqueles abordados no verbete culturas pós-modernas, dois dizem respeito de modo particular às políticas culturais. Esses dois traços caracterizam outras tantas tendências ou campos magnéticos ao redor dos quais orbitam diferentes aspectos das políticas culturais.

O primeiro diz respeito ao relativo abandono do futuro como pólo orientador da vida individual e coletiva. Na modernidade, a vida individual e coletiva era pensada quase exclusivamente a partir da idéia de um amanhã a ser construído e que, uma vez alcançado, recompensaria esse indivíduo e esse coletivo pela postergação do prazer exigido por aquele objetivo.

O futuro como valor norteador era um componente de um sistema epistemológico maior do qual fizeram parte, a partir do século XVIII, o conceito de história linear e do progresso como motor da civilização. A noção de projeto, cara à proposta filosófica de Jean-Paul Sartre, era a forma assumida pela idéia de futuro no plano da organização da vida individual e coletiva na modernidade.

Na pós-modernidade, o futuro como valor predominante cede lugar ao presenteísmo, ao não-adiamento do prazer, à valorização da vida vivida como bem de primeira grandeza. Na expressão de Michel Maffesoli, o futurismo moderno e modernista, cabe acrescentar - cedeu espaço ao presenteísmo contemporâneo.

Um segundo traço da pós-modernidade aponta para uma tendência no sentido da heterogeneização, na contemporaneidade, em oposição à homogeneidade característica da época moderna. A fórmula expressiva da modernidade homogeneizante é a reduction ad unum, da qual a universidade, com seu propósito de procurar a diversidade na unidade, é uma ocorrência evidente. Aponta-se como casos dessa homogeneização moderna a criação do Estado-nação, de modo particular, e das instituições sociais em geral. A própria noção do social é uma criação do século XIX. O estar-junto é um modo humano eterno, mas, antes, seu contexto era eminentemente antropológico; o século XIX racionaliza essa categoria, fazendo dela um instituído cuja natureza ultrapassa as fronteiras do antropológico para apresentar-se sob a marca do ideológico, entre outros aspectos.

A heterogeneidade pós-moderna traz como valor privilegiado a diferença e, como conseqüência o desbastamento da figura da instituição (a coisa estável), em

todas suas versões - o Estado, a família, a escola e a universidade, o partido -, e o esfarelamento das noções de representação e delegação. Como a vida vivida é um dos bens maiores da contemporaneidade, o tribalismo passa a ser entendido como o equivalente da instituição moderna. Depois de um momento de grande contestação da instituição, marcado simbolicamente pela revolta estudantil de maio de 1968, os anos 80 caracterizam-se pela procura de uma acomodação com a instituição: a vida comum sem ela parece inviável mas dela não mais se espera a solução de todos os problemas; o compromisso com a instituição revela-se numa prática de identificação de seus nichos ou fendas que possam oferecer-se como outros tantos topos de localização das práticas individuais ou "tribais". Nesse quadro, a noção do social racionalizado, próprio do século XIX, se enfraquece e tende a ser substituído por um estar-junto que aponta para um ideal comunitário a ser vivido sob o guarda-chuva (não exclusivo) do localismo.

As conseqüências desse novo contexto para a formulação e implementação das políticas culturais são claras. Em primeiro lugar, uma política cultural dificilmente pode agora apresentar-se como instrumento para o desenvolvimento das simbólicas dos indivíduos ou comunidades. Como as idéias de futuro, projeto, progresso e evolução entram em desuso, a busca do desenvolvimento cultural - própria do dirigismo cultural em suas diferentes versões (políticas nacionalistas, de tradicionalismo patrimonialista, estatistas-populistas, etc.) - deixa de ser uma prioridade.

Com a descrença na potencialidade organizativa do Estado para a solução dos problemas humanos, e com o questionamento das idéias de delegação e representação, novos modos de instituição cultural devem ser procurados. A insistência com que, no plano de instalação dos Centros de Informação e Convivência em São Paulo, de autoria de Luiz Milanesi, se procura tornar a própria comunidade responsável em grande parte pela organização desses centros é Ilustrativa desta nova tendência. Descrê-se nas instituições, mas elas são ainda necessárias; a solução é reduzir ao máximo a ação direta da burocracia, por meio do esfriamento ou rejeição pura e simples da representação e da delegação (o indivíduo não mais delega a um Estado, que não mais o representa, a função de atender a suas necessidades culturais: ele mesmo o faz), e ocupar diretamente os nichos organizacionais que se possa vislumbrar. O Albany Arts Center, na periferia de Londres, é outro caso da pós-modernidade em política cultural. Esse centro foi construído pelo poder público mas quem o administra diretamente são os próprios cidadãos, organizados na forma de associação cultural escolhida por meio de um sistema de concorrência pública: a melhor proposta em termos culturais e econômicas é selecionada e os responsáveis por ela passam a gerir o centro fazendo dessa atividade uma ocupação profissional remunerada. Anualmente, o administrador deve prestar duplas contas ao Estado, do ponto de vista econômico (o princípio é que as atividades do centro devem no mínimo sustentá-lo, embora seja prevista alguma participação de recursos públicos) e

cultural (adequação das atividades aos propósitos do centro). O Estado reserva-se assim o direito de supervisão, ainda em nome da coletividade, mas o agente cultural imediato não é mais ele e, sim, o cidadão individual ou associado a uma empresa cultural. A contrapartida desse procedimento é o gradativo desengajamento do Estado como provedor or e recursos econômicos para a cultura, conseqüência eventualmente negativa que tem no entanto na emergência de reais indicadores culturais da comunidade, colocados à frente das iniciativas culturais, um aspecto marcadamente positivo. Com essa política, o dirigismo cultural torna-se de mais árdua consecução e, no limite, inviável. Em resumo, a instituição propriamente dita (um centro de cultura, uma biblioteca pública, um museu) não desaparece; pelo contrário, como um dos valores da pós-modernidade é o espaço, ela é mesmo valorizada e por sua instalação o Estado continua de algum modo responsável; seu gerenciamento, porém, sua alma, não é mais a do Estado, a do funcionário público - um dos grandes entraves da organização o da dinâmica culturais -, mas a alma dos próprios cidadãos beneficiados pela instituição.

Outra conseqüência da tendência pós-moderna em política cultural, ainda esta ligada ao destronamento do futuro como valor individual e social: a redução dos cursos formadores e informadores, comuns aos centros de cultura, e sua substituição por outras atividades de interesse imediato da comunidade. O oferecimento de cursos das mais diferentes modalidades - cursos de teatro, de cinema, de literatura, de artes plásticas, etc. - foi durante muito tempo uma das facilidades das políticas culturais. Resultava, de um lado, da falta de recursos para montagens teatrais, produções cinematográficas, etc. e, de outro, respondia muito bem à vocação educacional do Estado ou de muitos de seus agentes individualmente considerados, vocação esta inteiramente deslocada no campo da cultura e da política cultural e que historicamente desembocou em versões diferentes do dirigismo cultural. Cursos podem ainda atender a necessidade: profissionais específicas de uma comunidade. Mas, por estarem orientados para uma eventual consecução futura de suas propostas, a serem plenamente alcançadas quando as metas do curso forem alcançadas, tendem a ser postos de lado por uma comunidade que cada vez mais quer ser atendida agora em suas necessidades e desejos culturais.

Esta constatação leva a que se repense a rejeição à política de eventos, atitude comum, no Brasil, desde que as diversas instituições culturais começaram a se fortalecer e multiplicar a partir do anos 80. Essa política de eventos, consistente no oferecimento, à comunidade, de momentos culturais que saem fora de uma determinada rotina (concepção técnica de evento), tem sido continuamente contestada como forma episódica de ação cultural que nada deixa semeado e que se transforma em saída para o chamado atendimento de balcão, pelo qual artistas individualmente considerados têm suas pretensões artístico-econômicas atendidas ao sabor das conveniências políticas e sem maiores compromissos com a cultura das comunidades perante os quais se produzem,

Sob a perspectiva pós-moderna, porém, uma política de eventos pode ser vista com outros olhos. Em primeiro lugar, num momento em que a circulação de bens culturais aumenta num ritmo constante - e um dos resultados disso é, de um lado, a inclusão do Brasil, embora ainda tímida, no circuito das grandes exposições de arte e das grandes turnês das companhias de teatro e dança tanto quanto de personalidades como filósofos, poetas, escritores; e, de outro, a proliferação de festivais e mostras de cinema o vídeo, por exemplo -, a realização de eventos, por mais isolados que sejam uns dos outros, pode ser significativa e estimulante, tanto para os indivíduos em suas necessidades consumistas e em suas pretensões criadoras quanto para a dinâmica cultural como um todo. Se o que estiver em jogo, para um indivíduo ou uma comunidade, é o interesse pelo consumo de uma obra de cultura, a recepção de um bom produto a que não teriam acesso não fosse por uma política cultural tende a justificar-se em si mesma. Se o objetivo, por outro lado, for incentivar a criação, nada pode fazê-lo melhor do que a observação de uma boa obra. O que leva alguém a escrever um livro, fazer um filme, montar uma peça de teatro é antes a leitura de outro livro, a ida a um bom filme ou a uma boa peça do que um curso de formação ou informação nesses campos. A maioria esmagadora das cidades brasileiras, inclusive capitais, ainda é um imenso deserto cultural sob o aspecto do acesso a bons livros, bons filmes, boas exposições, bons concertos, bons canais de televisão e tudo o mais em que se possa pensar na área cultural. A implementação, nesses lugares, de uma política de eventos bem arquitetada não apenas tem mais condições de atender à sensibilidade do homem pós-moderno como é em si mesma, independentemente de qualquer outra consideração, uma realização justificada no interior de uma política cultural. A rede de casas de cultura da França, como exemplo, funciona mais do que satisfatoriamente em seu papel de pontos bem identificados num circuito cultural alternativo (às vezes, único circuito) pelos quais passa a melhor parte da produção cultural do país e do exterior, irrigando culturalmente localidades e regiões que de outro modo se veriam marginalizadas do processo. A grande função dessas casas e exatamente a de repetidoras do circuito cultural central (pertença este ao mercado ou não, isto é, dedicado à cultura comercial ou à cultura de experimentação, de vanguarda ou outra). Outras atividades anteriormente privilegiadas (oficinas, cursos, associações de variada natureza) têm sido progressivamente deixadas de lado, com a retração das atividades do Estado, sem que as comunidades abrangidas se sintam lesadas.

Sob um segundo ângulo, as iniciativas ou estruturas "duradouras" promovidas como alternativa à contestada política de eventos revelaram-se, na grande maioria dos casos, ineficazes e inconseqüentes, quando não simplesmente desinteressantes o irrelevantes. Sempre carentes de recursos, essas iniciativas quase sempre foram implementadas por recursos humanos não plenamente qualificados (artistas de segunda linha, educadores deslocados de suas funções originais, burocratas transformados em profissionais da cultura, amadores de variada extração) e não foram, quase sempre, capazes de ingressar na dinâmica

cultural viva a que deveriam ou poderiam pertencer. Oficinas proliferam a esmo, tocadas por projetos individuais; centros de informação não conseguem os recursos exigidos pela tarefa autoproposta; centros de cultura, que deveriam ser estruturas duradouras, reincidem na falta de programas minimamente consistentes. A isto deve-se acrescentar ainda o fato histórico de que, com poucas exceções a cada nova gestão político-partidária corresponde uma nova "proposta" cultural a ser posta em prática por cima da anterior, desconhecendo-a inteiramente quando não anulando-a intencionalmente, ainda que oriunda do mesmo partido que sucede a si próprio no poder. Como, por tradição, o primeiro ano de cada administração é quase todo perdido no exercício do controle da máquina administrativa e na busca de recursos inexistentes num caixa zerado pela equipe anterior, e como todo último ano costuma ser dedicado às iniciativas eleitoreiras que se aproximam (isto quando outras prioridades não cancelam de todo a programação cultural), as possibilidades de uma ação duradoura no Estado, em oposição a uma política de eventos, são rigorosamente mínimas. Num país como o Brasil, ao contrário do que ocorre em outros ditos avançados, não existe ou não se permite que exista um programa de governo, em todos os sentidos e em todas as áreas, que seja do país e não de um grupo, um programa que, em sua maior parte pelo menos, será tocado adiante pelo partido no poder, qualquer que seja. Na França, por exemplo, a política cultural tem sido praticamente a mesma, em sua orientação e em vários de seus detalhes, desde que André Malraux configurou-a em seu aspecto contemporâneo, no final da década de 50. Partidos de direita e de esquerda têm-se sucedido mutuamente sem modificações sensíveis nessa área. No Brasil, o contrário é verdadeiro. Neste caso, uma sólida política de eventos pode ser, paradoxalmente, a única política cultural duradoura a que se pode aspirar. Melhor talvez praticá-la, radicalmente, em vez de seguir caminhos vinculados a uma concepção de política cultural, e de intervenção cultural do Estado, esgotada.

Uma política de eventos, de resto, pode ainda responder às exigências do presenteísmo contemporâneo, inconformado com as contínuas postergações do prazer, e tem condições também - e talvez só ela - de dar vazão à multiplicidade de diferenças e à fragmentação que marcam o momento atual. De fato, apenas uma política de eventos aberta à comunidade culturalmente ativa em sua imensa variedade pode acompanhar a exigência da diferença que marca os dias atuais. As estruturas estatais típicas das políticas culturais de inspiração moderna estruturas demasiado fixas, com pouca ou nenhuma mobilidade em virtude de sua própria organização político-jurídica - parecem ter pouca ou nenhuma condição de viver o dia de hoje e de responder culturalmente ao homem contemporâneo.

Referências:

Habermas, Jurgen. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid, Taurus, 1989.

Maffesoli, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.

Teixeira Coelho. Moderno pós moderno. São Paulo, Iluminuras, 1995.

Touraine, Alain. Critique de la modernité. Paris, Fayard, s.d.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Populismo cultural

Sumário: Populismo em política e em política cultural; tipos de populismo; populismo cultural no Brasil; populismo e meios de comunicação de massa.

Termos relacionados: Cultura de massa; democratização cultural; cultura popular, indústria cultural.

A compreensão do populismo cultural passa pelo entendimento do populismo como figura de política. Neste domínio, denomina-se populismo ao processo em que as diferentes camadas populares são integradas à dinâmica política de forma tutelada. Este termo designa movimentos localizados em épocas e contextos diferentes. Não costuma ser definido propriamente como uma doutrina, marcada por um complexo orgânico de idéias. Caracteriza-o a idéia de povo visto como entidade única e homogênea, o que exclui, por exemplo, a noção de luta de classes, baseada no princípio da existência de conflito entre grupos distintos. Para o populismo, as relações sociais ocorrem entre indivíduos que constituem um grupo homogêneo, pairando acima das distinções e interesses de classe ou outros. Um traço forte desse núcleo é o binômio povo/ nação, bem como a idéia de nacionalismo daí resultante.

Modos do populismo podem ser observados em sociedades em processo de industrialização e urbanização, quando amplos setores populares estão politicamente disponíveis e sua integração ao processo político é julgada conveniente pelos grupos dominantes. Assume freqüentemente uma roupagem antiliberal e, ocasionalmente, antioligárquica. Faz a apologia do poder público colocado em contato direto com as massas por intermédio da figura de um líder carismático que personifica o poder e se coloca acima dos grupos sociais.

Para Francisco Weffort, o populismo é um modo concreto de manipulação das classes populares mas é também um modo de expressão de suas insatisfações. Neste caso, o populismo seria um canal de acesso à cidadania ("cidadania regulada", na expressão de Wanderley Guilherme dos Santos). Apesar da assimetria implícita nessa relação paternalista entre líder e massas, no populismo é reconhecida a igualdade fundamental das massas dentro do sistema institucional. Neste caso, eventuais conquistas das classes populares ocorreriam não apenas por doação do grupo dirigente mas como resultado das pressões sobre ele exercidas pelas massas. A este entendimento de F. Weffort contrapõe-se a concepção de tipo liberal que define o populismo por seus aspectos demagógicos e emocionais, despidos de maiores programas ideológicos.

No Brasil, momentos populistas foram vividos entre 1937 e 1945, sob a ditadura de Getúlio Vargas, e no período democrático entre o final da Segunda Guerra Mundial e o golpe militar que em 1964 depôs João Goulart. O populismo, porém, não está apenas e necessariamente vinculado ao exercício efetivo da chefia do Estado: pode ser instrumento de grupos e partidos externos ao governo (ou que participam do processo político de algum modo) na busca de arregimentação para a chegada ao poder.

Tipos de populismo

Ludovico Incisa distingue três tipos de populismo:

1. nacional-populismo, incluindo todos os movimentos de inspiração fascista (nasserismo, nacional-socialismo, peronismo);

2. populismo revolucionário, nas espécies stalinista e castrista. Por serem populistas, estes movimentos não podem ser considerados propriamente socialistas;

3. populismo democrático ou pluralista, marcado pelo pluralismo interno, pelo expansionismo e pelo sentido da missão nacional no exterior (como nos processos israelita e indiano).

Um quarto tipo: populismo seletivo, nome dado por Umberto Eco a um dos traços do ur-fascismo. Numa democracia, os cidadãos têm direitos individuais mas os cidadãos em sua totalidade têm um impacto político apenas de um ponto de vista quantitativo: as decisões da maioria prevalecem. Para o ur-fascismo, os indivíduos como tais não têm direitos; o povo é entendido como uma qualidade, entidade monolítica que expressa a vontade comum. Uma vez que nenhuma quantidade de indivíduos pode ter uma vontade comum, o Chefe se arroga o papel de intérprete dessa vontade. Sem poder de delegação, os indivíduos não agem, apenas são chamados a representar o papel de povo - fazendo com que Povo seja apenas uma ficção teatral, uma encenação. Em Oswald's tale: an american mistery (Flandom House, 1995), livro de Norman Mailer sobre Lee Harvey Oswald, o assassino de John Kennedy, há uma passagem que ilustra a referência de Eco. A mulher de Lee Oswald recebe de um amigo russo uma carta de pêsames após o assassinato de seu marido por Jack Ruby, diante das câmeras de TV. A KGB intercepta a carta na URSS e seu autor é levado para interrogatório, quando lhe dizem: "Em nosso país, apenas representantes do povo podem dar pêsames. Você não é representante de nosso povo. Não tem direito de dar pêsames .....

Populismo cultural

Em sua dimensão cultural, o populismo, segundo Marilena Chauí, é um fenômeno ambíguo: critica o elitismo da cultura dominante, a ser abolida pelo povo, mas define a cultura popular como a única verdadeira, embora primitiva. Esta condição, "pecado original" da cultura popular, seria alterada por uma vanguarda intelectual esclarecida que recolheria a matéria popular bruta e a devolveria sob formas que o grupo executor entende adequadas ao processo dito de liberação ou conscientização popular.

Forma típica de populismo cultural no Brasil foi a experiência dos Centros Populares de Cultura (CPC), no início da década de 60. A arte e a cultura foram concebidas como instrumentos de conscientização das massas para a tomada do poder e denominadas de "popular- revolucionárias".

Diferentes modos culturais são considerados adequados para o exercício

do populismo cultural. Para o CPC, o teatro foi uma linguagem o (própria, de resto, à idéia de Povo como personagem de uma pega maior...). também os meios de comunicação de massa mostram-se eficazes para processo. 0 nazismo serviu-se largamente do cinema, que divulgava a ideologia dominante tanto pelo conteúdo dos filmes como pela forma. No Brasil, Getúlio Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, P: processo de manipulação cultural da vida social. Cine-jornais e transmissões rádio foram seus instrumentos privilegiados. A notar que se em formas culturais como o teatro é possível considerar, por hipótese e ad argumentandum, um dinâmica biunívoca entre a "vanguarda esclarecida" (ou o grupo ou pa orienta o processo e a massa que recebe o produto, como propõe F. Weffort caso dos meios de comunicação de massa como cinema, rádio e tv essa manipulação tende a ser incontrastável, condenando as massas ao papel d passivo.

Sem dúvida, os espectadores, telespectadores e ouvintes têm em princípios - embora não todos - condições para interpretar o que recebem de diferentes modos, incluindo aqueles não previstos pelo emissor. Mas não há como negar o poder das experiências de comunicação massiva do nazismo formas de populismo cultural. Na TV contemporânea, grupos escolhido indivíduos - selecionados por meio de pesquisa de opinião pública, de simples entrevistas diretas com pessoas surpreendidas ao acaso na rua estarem ocasionalmente reunidos num auditório durante a gravação d grama - são apresentados comumente como representantes do povo ("voz do povo") e como tais aceitos. Umberto Eco observa que num futuro não distante o mesmo tipo de populismo pode estar presente nas telas da Internet

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Referências:

Bobbio, Norberto. Dicionário de política. Brasília, EdunB, 1992.

Chauí, Marilena. Política cultural. Porto Alegre, Mercado Ab

Eco, Umberto. Ur-fascism in The New York Review of Book

Hollanda, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem: CP vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

Ianni, populista no Brasil. Rio Brasileira, 1975.

Santos, Wanderley Guilherme dos. Cidadania e justiça. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

Weffort, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Pós-modernidade

Sumário: Traços gerais do pensamento pós-moderno; as contradições pósmodernas; reflexos na política cultural.

Termos relacionados: Modernização cultural, culturas pós-modernas, políticas culturais pós-modernas, centro cultural independente.

A pós-modernidade manifesta-se diversamente nas diferentes linguagens artísticas: em arquitetura será, por exemplo e entre outras coisas, a procura de formas no vocabulário da construção vernácula em detrimento da pesquisa de formas abstratas, internacionais, pregadas pelo modernismo; em teatro será o abandono do lugar fixo de representação (reapresentação, repetição) e sua substituição pelo lugar incerto da apresentação de uma cena instauradora, e não repetidora; no cinema, a parada no fluxo das imagens (o plano negro, de Godard, por exemplo) que revela a presença do código cinematográfico e assim por diante. Nos estudos culturais, e em política cultural de modo particular, a pós-modernidade será caracterizada por grandes linhas subjacentes a todas essas manifestações de superfície. Não há propriamente uma hierarquia entre os traços dessas linhas, e tampouco um traço central ou primeiro do qual decorrem os demais. Como é necessário, porém, começar por algum ponto, e como a pós-modernidade só pode ser apreendida num cotejamento com a modernidade, é possível apontar, como um traço de distinção entre uma e outra, o modo como os indivíduos se relacionam com a idéia de tempo. Na modernidade, a vida individual e coletiva é pensada a partir da idéia de um amanhã que deverá existir e que justificará, retrospectivamente, o que tiver sido feito para se chegar até esse momento futuro. A modernidade só se constrói como um projeto, ato de jogar uma meta para a frente e persegui-la. Esta representação da relação com o tempo tem, entre suas conseqüências, a adoção da imagem da história como algo linear e que segue adiante carregando consigo a adoção do novo como pedra de toque da produção humana. Entre os constructos que se encaixam nesse paradigma estão o positivismo e o socialismo marxista, mas também o existencialismo de Jean-Paul Sartre e sua noção central de que o homem é, antes de mais nada, um projeto. Em oposição a este quadro, a pós-modernidade marca-se por uma atenção maior para com o presente e um desejo de viver intensamente o momento agora o aqui; o presenteísmo contemporâneo se opõe assim ao futurismo moderno, na fórmula de M. Maffesoli. Os corolários deste presenteísmo são a relativização do poder de atração e de significação do novo e do original (o velho e a cópia também podem ser fonte de inspiração e propulsão); a aceitação do descontínuo como próprio da condição humana e de sua representação, e o abandono da ênfase no linear-analítico em favor do sincrônico-sintético. Sob este aspecto, a pós-modernidade caracteriza-se como uma reflexão, não exatamente antievolucionista (já que esta palavra está carregada de significados), mas em

todo caso a-evolucionista (recusa da idéia de uma evolução do impressionismo para o surrealismo, por exemplo, ou da psicanálise em relação ao hipnotismo, ou da alopatia quando comparada com a homeopatia ou do socialismo quando posto ao lado do capitalismo).

Outro traço de diferenciação do pensamento pós-moderno é sua aceitação do mundo como uma totalidade heterogênea e fragmentada, não passível de sofrer a homogeneização procurada pela modernidade, que tentou a redução do todo ao uno mediante a eliminação das singularidades (exemplo, a idéia de que ciência só é ciência se for de vários: para a modernidade, não há ciência do um, do singular). Ramais dessa tendência moderna foram a formação do Estado nacional e da identidade nacional e a criação das instituições sociais (a escola, o partido político). O pensamento pós-moderno, diferentemente, aceita a multiplicação das diferenças, substituindo a procura da identidade permanente ou estável pela deriva ao sabor das identificações sucessivas e provisórias. Conseqüências, na pós-modernidade: o ceticismo diante de todas as narrativas interpretativas totalizantes - da religião e das doutrinas laicas, como o marxismo -, recurso crítico para o rompimento das cadeias do etnicismo e do nacionalismo, próprias da modernidade; a relativização dos marcos referenciais (exemplos, a recusa em tomar a cultura erudita como marco central do processo e de um projeto cultural, o reconhecimento das condições próprias de validade do conhecimento comum diante do conhecimento científico); a contestação das instituições e não mais sua negação, como até os anos 60: na pós-modernidade, a instituição continua existindo mas os indivíduos procuram nelas os nichos em que podem abrigar-se em vez de tentar demoli-las; a recusa em ver a relação entre natureza e cultura, entre natureza e humanidade, como pólos de uma oposição (que de imediato exige a dominação de uma pela outra) e a aceitação de ambas como componentes de um processo dinâmico de equilibração (a naturalização da cultura).

A opção pelo presente implica o abandono relativo da obsessão moderna com o pensado e o concebido (assim como se fala, por exemplo, num espaço concebido e num espaço pensado ou num tempo concebido e num tempo pensado) e a procura do vivido (um espaço vivido, um tempo vivido), com uma conseqüente abertura para o sensível, o emocional e o afetual, e a correspondente diminuição do território antes atribuído à razão como núcleo unificador da experiência humana (evidenciação dos valores vitalistas como elos entre os indivíduos e causa do estar-junto e a subseqüente diminuição do alcance da ideologia). Daqui deriva, ainda, a substituição do pensamento moderno do dever ser, traço típico da produção intelectual moderna, pela reflexão diante do ser, daquilo que é já, bem como a elevação do cotidiano e do "pequeno" à grandeza de fato humano relevante, com a conseqüente rarefação da importância antes dada ao esquema maior, compreensivo e abstrato (exemplo, uma sociologia do indivíduo ou do grupo e não da classe social ou da massa). A aceitação do vivido (e daquilo que é a representação do vivido), bem como o lugar de destaque dado

ao conhecimento comum, permite, na pós-modernidade, o entendimento do mito como uma complementação e uma individuação da história e não como sua negação, ou vice-versa.

Enfim, de modo resumidor e não terminativo, a figura de Prometeu, símbolo do homem moderno - ele que foi a imagem do instaurador da primeira civilização humana e que se viu condenado ao suplício eterno por ter pretendido apoderar-se da verdade -, é trocada pela de Hermes, deus-mensageiro e aproximador, símbolo do intercâmbio e da composição entre os contrários, descompromissado com a idéia de uma verdade única e disponível para o gozo dos prazeres imediatos. Na mesma linha de analogias, o Apoio moderno sai de cena e em seu lugar entra, com mais firmeza, Dionísio. E se a modernidade tem do mundo uma concepção dramática, pressupondo uma enunciação do problema, um desenrolar o um desfecho ou solução, a pós-modernidade desenha uma representação trágica da existência: o problema existe, freqüentemente se enrola e volta a se reenrolar sobre si mesmo mas seu desfecho, sua resolução, não é uma inevitabilidade...

Desnecessário dizer que estas tendências não são universais, nem não contraditórias (o que não desqualifica a concepção pós-moderna, que integra as contradições em vez de ver-se por elas ameaçada). O desligamento das pessoas em relação à idéia de um amanhã a nortear todas as atividades feitas hoje é (ou foi) mais visível nos países desenvolvidos, em que o indivíduo se encontra ou se sente, ao contrário do que sugere a pressa propagandística do neoliberalismo, mais protegido pelo Estado em termos de previdência social, educação, saúde, e se descobre mais livre para o desfrute do presente e, no limite, para o consumismo. (0 foi explica-se pelo refluxo mais do que perceptível do crescimento econômico no primeiro mundo, com o aumento do desemprego e da insegurança diante do futuro, o que altera padrões de comportamento estabelecidos há décadas.) Por outro lado, se a pós-modernidade tem como característica, de um lado, a despreocupação com a identidade, por outro viu surgir ou reafirmar-se o fenômeno do localismo (o território pequeno como bem supremo, em oposição à idéia de uma pátria grande continental ou mundial), visível na origem de conflitos estarrecedores como o que destruiu a antiga Iugoslávia no coração mesmo da Europa... modernizadora.

Entre os reflexos imediatos da idéia de uma pós-modernidade sobre a política cultural está o abandono da representação do processo cultural como uma oposição entre as culturas ditas eruditas, de massa e popular e a adoção de um pensamento mais aberto às interações entre os diferentes universos culturais e às diversificadas formas da sensibilidade contemporânea, bem como a procura de novos esquemas conceituais para o entendimento da cultura que dispensem os hábitos de reflexão herdados dos positivismos (entre os quais, o marxismo) e seus opostos (entre os quais o estruturalismo). A busca de modos culturais que privilegiem o afetual (o sensível e o sensorial), não em oposição necessária ao intelectual ou abstrato mas como o primeiro passo de uma caminhada que pode ou

não desembocar no intelectual (ao contrário da prática moderna de começar pelo intelectual para, eventualmente, abrir-se para o sensível), é outra decorrência da concepção pós-moderna no campo das políticas culturais (v. centros culturais independentes). Os verbetes políticas culturais pós-modernas e culturas pósmodernas apresentam traços mais específicos da pós-modernidade neste domínio.

Referências:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Jameson, F. Post-modernism or the cultural logic of late capitalism. New York, Verso, 1991.

Lyotard, J.F. La condition post-moderne. Paris, Minuit, 1979.

Maffesoli, Michel. O conhecimento comum. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- Aux creux des apparences. Paris, Biblio-Essais, 1993.
- A contemplação do mundo. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.

Teixeira Coelho. Moderno pós moderno. São Paulo, Iluminuras, 1995.

Touraine, Alain. Critique de la modernité. Paris, Fayard, 1992.

Vattimo, Gianni. La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post moderne. Paris, Seuil, 1985.

Verjat, A. El retomo de Hermes (Hermenêutica y ciências humanas). Barcelona, Anthropos, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Prática cultural

Sumário: Práticas culturais, hábitos culturais, produção e reprodução cultural.

Termos relacionados: Grupo, grupo-sujeito, hábito cultural, sistema de produção cultural.

Em sentido amplo, dá-se o nome de prática cultural a toda atividade de produção e recepção cultural: escrever, compor, pintar e dançar são, sob este ângulo, práticas culturais tanto quanto freqüentar teatro, cinema, concertos, etc.

Numa acepção mais radical, são consideradas práticas culturais as atividades relacionadas com a produção cultural propriamente dita. Assim, são práticas culturais a produção de um filme, a realização de uma congada ou a montagem de um espetáculo teatral - quer estas atividades sejam feitas a título profissional, quer amador. Esta tendência teórica reserva para a designação de atividades de recepção cultural a expressão hábitos culturais, entendendo-se por hábito uma disposição duradoura adquirida pela reiteração de um ato. Tem o hábito do cinema aquele que assiste a projeções de filmes um determinado número de vezes (número definido de acordo com diferentes fatores: pertinência a uma classe e segmento etário, num contexto nacional cultural e educacional definido, etc.; de país para país varia o número de projeções de cinema a serem vistas durante a semana, o mês ou o ano para que se configure um hábito).

Um enfoque ainda mais rigoroso reserva o uso da expressão práticas culturais

para aquelas atividades que movem um grupo ou comunidade numa determinada direção, previamente definida sob um ponto de vista estético, ideológico, etc. Nesta concepção existe embutido um juízo de valor. As atividades de reprodução não configurariam práticas culturais propriamente ditas, tanto quanto as atividades que promovem a desconstrução cultural (e portanto social: determinados programas de televisão, certos gêneros cinematográficos); todas estas são vistas, nessa ótica, como meros hábitos culturais.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Pregnância simbólica

Termos relacionados: Imaginário, imagem, imaginação simbólica.

Os elementos da realidade exterior nunca se apresentam à consciência como uma forma em si mas na condição de elementos objetificados, isto é, transformados, por todo o conteúdo psicocultural da consciência, na condição de objeto para essa mesma consciência humana. Essa impotência constitutiva que condena o pensamento a jamais poder intuir objetivamente uma coisa, mas a integrá-la imediatamente em um sentido que é, este, apreendido pelo indivíduo, recebe o nome de pregnância simbólica. O que surge de um lado como impotência é, de outro, sinal de um poder específico, o poder da onipresença do sentido que faz com que, para a consciência humana, nada seja simplesmente apresentado, mas tudo, representado.

Referências:

Cassirer, E. Le langage et la construction du monde des objets in Journal de Psychologie Normale et Pathologique, v. XXX.

- Le concept de groupe et la théorie de la perception in Journal de Psychologie, jul.- dez., 1958.

Durand, G. A. A imaginação simbólica. São Paulo, Edusp-Cultrix, 1988.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Preservação

Sumário: Alcance; formação para o patrimônio; as razões históricas da preservação; as razões estéticas da preservação; preservação, imaginário e classes sociais; a opção pelo passado e a opção pelo contemporâneo; políticas culturais preservacionistas versus políticas culturais criacionistas.

Termos relacionados: Direito ao belo, história imaginária, patrimônio cultural, monumento histórico, imaginário, identidade cultural, patrimônio, memória, turismo cultural, culturas pós-modernas, globalização.

Conjunto de medidas de ordem jurídica, administrativa, urbanística, arquitetural ou de outra natureza técnica que visa resguardar uma edificação, sítio urbano,

obras escultóricas em locais públicos ou ambientes naturais e promover-lhes a eventual restauração ao estado quo ante.

Essas medidas incluem, a título de exemplo, e em conjunto ou alternativamente, o tombamento de uma edificação, sítio urbano, etc., sua desapropriação com o objetivo de atender ao interesse coletivo maior, bem como medidas concretas de intervenção arquitetural, engenharial ou outra, e, ainda, a concessão de incentivos fiscais para que os proprietários dos bens designados como relevantes à memória coletiva promovam sua guarda e recuperação. Estados nacionais têm órgãos especializados no trato com essa questão (no caso do Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan). Na França, país que concede peculiar atenção aos assuntos culturais de modo geral e históricos de modo particular, e que aufere uma receita significativa da visitação de seus museus, monumentos e sítios históricos, transformados em pontos de atração do turismo cultural, o Estado financia também um centro de ensino e pesquisa voltado unicamente para a questão do patrimônio e da conservação, a École du Patrimoine, de Paris.

Um dos problemas nucleares da preservação diz respeito à identificação daquilo que deve ser seu alvo. Tradicionalmente, eram objeto de preservação as edificações, sítios urbanos, esculturas, etc. com significado histórico preciso (o sítio onde, diz a tradição, proclamou-se a independência do Brasil, localizado às margens do riacho do Ipiranga, na cidade de São Paulo; o obelisco situado no centro da praça da Bastilha, em Paris, que registra a memória da tomada, pelos revolucionários, da principal prisão parisiense no ano de 1789; a estátua, em Trafalgar Square, do militar inglês Nelson, que derrotou Napoleão na batalha travada no local que dá nome à praça).

Edificações de menor significado histórico também foram e têm sido alvo da atitude preservacionista. A avenida Paulista, aberta no ponto mais alto da cidade de São Paulo, foi escolhida pelos "barões do café", no início do século, para local de construção de suas mansões. Estas edificações, que arquitetonicamente (no melhor dos casos) se poderia classificar de ecléticas (i.e., compostas por estilemas de diversificada origem), resistiram durante algumas décadas à ação do tempo e da especulação edilícia e tornaram-se marcos do passado da cidade, ícones de uma identidade cultural. Com o deslocamento do setor bancário do centro velho para aquela avenida, foi impossível conter os avanços da especulação e as mansões começaram a vir abaixo uma a uma (houve mesmo uma espécie de Noite de São Bartolomeu da arquitetura paulistana, na década de 80, quando no espaço de poucas horas vários desses palacetes, colocados na mira do tombamento, foram derrubados por tratores na tentativa - de resto bem-sucedida - de configurar, perante os órgãos públicos, um fato consumado). Institutos de defesa do patrimônio e especialistas isolados foram chamados a opinar e os pronunciamentos de uns e outros transformaram-se, eles mesmos, num marco. Em resumo, o tombamento da maioria dos palacetes foi rejeitado sob uma dupla

alegação: a primeira, explícita, baseava-se na inexistência de qualidade estética das edificações cogitadas; a segunda, menos pública, argumentava com a identificação entre os palacetes e uma determinada classe social alegadamente desprovida da capacidade de representar imaginariamente o conjunto das classes sociais da cidade.

Esta última justificativa, hoje quase consensualmente vista como despida de fundamento, assentava-se na noção de que o fatiamento da sociedade por classes era determinante de várias outras repartições análogas, entre elas a do imaginário cultural: a cada classe social corresponderia um imaginário determinado, estes imaginários não se cruzariam e sobretudo, na medida em que essa concepção é profundamente autoritária, não deveriam cruzar-se. Na verdade, a história da cultura está recheada de exemplos mostrando como figuras do imaginário de uma classe social são freqüentemente adotadas (acertada ou equivocadamente, e sob motivações de variada natureza) por outras classes, que as reivindicam como componentes essenciais de suas próprias identidades.

Já a primeira justificativa para o não-tombamento das mansões paulistanas apontava para o primado do aspecto estético sobre o histórico quando as edificações consideradas carecem de um valor político ou social mais definido. Este aspecto assume um sentido ainda mais forte quando se pensa que a decisão sobre o valor estético de uma edificação ou obra análoga cabe a especialistas que a sociedade - ou, em todo caso, sua porção mais firmemente organizada - reconhece como competentes para a emissão de juízos dessa espécie (arquitetos, historiadores da arte e da arquitetura, pesquisadores, etc.). Seja como for, tem-se aqui mais uma evidência de que efetivamente vive-se, nestas últimas duas ou três décadas do século XX, sob o império da estética (ou do esteticismo).

A decisão sobre o que preservar é, de fato, das que dependem de um emaranhado de aspectos de deslindamento nem sempre cômodo. Preservar uma obra por ser ela, apenas, um índice não qualificado do passado não mais surge como justificativa bastante. Alguns vêem nessa tendência um relaxamento da atenção com a memória de um grupo, cidade ou nação, da qual resultaria o aprofundamento da alienação cultural, num primeiro momento, e política, em seguida, de populações inteiras. Outros argumentam que a atitude preservacionista indiferenciada é basicamente conservadora (ou reacionária) e impeditiva de uma abordagem contemporânea das questões contemporâneas. (Cidades intocáveis como Veneza, declarada patrimônio histórico mundial, são vistas por seus habitantes, em especial os jovens, como cenários teatrais mortos cujo rendimento econômico, extraído do turismo, não justificaria a mumificação em vida das figuras do convívio urbano.) Se parece haver um relativo consenso quanto à preservação de sítios naturais, movida pelo crescimento mundial das preocupações ecológicas, o mesmo está longe de acontecer no domínio das obras de cultura. O tema torna-se ainda mais nebuloso quando estão em cena cidades sem cultura arquitetural e urbanística, como grande parte das cidades brasileiras, cujo desenvolvimento, na ampla maioria, deu-se sem nenhum

planejamento e onde, portanto, inexistem paradigmas de várias espécies (arquiteturais ou outros) a partir dos quais julgar alguma coisa como passível de preservação. Caso diferente é o de Paris, cidade codificada ao extremo e onde os princípios para a preservação estão dados desde logo.

Em 1829, Victor Hugo publicava um artigo na Revue de Paris sob o título "Guerra aos demolidores" em que afirmava que fossem quais fossem os direitos à propriedade, a destruição de um edifício "histórico e monumental" não deveria ser permitida a qualquer um e, menos ainda, a esses "ignóbeis especuladores". "Há duas coisas num edifício", escrevia Hugo, "seu uso e sua beleza. Seu uso pertence a seu proprietário, sua beleza a todo mundo, a você, a mim, a nós todos. Portanto, destruí-lo é ultrapassar os limites desse direito [à propriedade]" (in V. Hugo, Littérature et philosophie mélées, Paris, Klincsieck, 1976, apud Ph. Perrot, Le luxe: une richesse entre faste et confort siècle XVIII-XIX, Paris, Seuil, 1995). Aparece nítida, nesta passagem, a idéia do belo como um patrimônio da humanidade.

As questões de preservação costumam ocupar, um pouco por toda parte e em especial nos países de cultura política menos definida, uma parte central das políticas culturais governamentais e, mesmo, de atividades análogas promovidas por corporações privadas de público destaque. Este privilégio é exercido em detrimento, quase sempre, das políticas culturais ditas executivas ou ativas, aquelas que promovem a criação de obras culturais e artísticas contemporâneas. Esta opção, de marcado conteúdo ideológico, foi exercida, por exemplo, no período da ditadura militar no Brasil entre as décadas de 60 e 80 e conta com as graças da classe economicamente dominante, principal provedora dos fundos requeridos pela preservação. Estas políticas preservacionistas colocam-se freqüentemente a serviço de projetos de construção ou reforço de identidades coletivas (em particular nacionais, mas também étnicas, religiosas, etc.). Revestem-se de forte caráter ideológico e tendem, de maneira apenas à primeira vista paradoxal, a multiplicar-se em plena era da globalização.

Referências:

Gouveia, Maria Alice Machado de. Políticas de preservação do patrimônio (três experiências em confronto): Inglaterra, Estados Unidos e França in Miceli, Sérgio e Gouveia, Maria Alice. Política cultural comparada. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

Instituto Cultural Itaú, Avenida Paulista (série Cadernos Cidade de São Paulo). São Paulo.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Produto cultural

Sumário: Produto cultural, bem cultural, fungibilidade do produto cultural.

Termos relacionados: Bem artístico, patrimonialismo, mercado simbólico.

Tratados regionais de integração econômica e cultural definem os produtos culturais como aqueles que expressam idéias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente , o passado (historiografia) ou o futuro (prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição), quer tenham origem popular (artesanato), quer se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos), quer circulem por público mais limitado (livros de poesia, discos e CDs de música erudita, pinturas). Embora desta definição participem conceitos vagos, como Idéias" e "criatividade artística", ela exprime um consenso sobre a natureza dos produtos culturais.

Uma distinção cabe ser feita entre produto cultural e bem cultural. Este vincula-se à noção de um patrimônio pessoal ou coletivo e designa, em princípio, , pio, por seu valor simbólico, algo infungível, isto é, algo que não poderia ser trocado por moeda. Mesmo que na origem tenha sido eventualmente um produto - como um retrato de grupo encomendado por médicos a um pintor -, circunstâncias de variada natureza transformaram-no em algo especial, fora do mercado. A torre Eiffel el é um bem cultural, como a catedral de Brasília ou a pintura de Pedro Américo que representa a independência do Brasil, e não um produto. Napoleão levou para a França, como resultado de suas campanhas militares, tesouros artísticos que constituíam bens culturais das nações pilhadas, muito mais do que simples produtos. Telas como as pintadas por Van Gogh ou Rembrandt, bem como a Capela Sixtina, da autoria de Michelangelo, conquistaram o estatuto de bens culturais. Na atualidade, porém, sabe-se que a maioria desses bens pode ter seu valor traduzido em moeda, o que acaba de algum modo por transformá-los em produtos (commodities) culturais ou por apontar para o definhamento crescente da idéia de bem cultural.

Referência.

Canclini, N.G. e Niebla, G.G. (coord.). La educación y la cultura ante el tratado de libre comercio. México, Nexos/Nueva Imagen, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Programa Cultural

Termo relacionado: Saída cultural.

Atividade previamente planejada, por indivíduo ou grupo, cujo objetivo é o exercício de uma prática cultural mesmo que não de maneira exclusiva: programa cultural pode ser a ida a um teatro, acompanhada ou não por um jantar, tanto quanto o ato de assistir a um vídeo em casa com amigos ou a visita a um museu.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Propriedade cultural (1)

Sumário: Propriedade cultural, propriedade intelectual; bem cultural, direito autoral; convenção da Unesco de 1970; controle da propriedade cultural.

Termos relacionados: Bem cultural, patrimônio histórico, produto cultural, patrimônio cultural, patrimônio da humanidade, patrimônio nacional.

Propriedade cultural é expressão genérica que cobre duas situações jurídicas distintas: a) a propriedade, por uma pessoa física ou jurídica, de um produto ou bem cultural de autoria de uma segunda pessoa; b) a propriedade, pelo autor, de sua própria obra - também conhecida como propriedade intelectual ou direito autoral.

A maioria das legislações nacionais estabelece condições e limites para o exercício da propriedade cultural de tipo a. O proprietário de um imóvel tombado pelo patrimônio histórico, por exemplo, tem limitado seu direito discricionário sobre o imóvel, não podendo utilizá-lo para outros fins que não aquele fixado no tombamento, nem reformá-lo aleatoriamente - devendo ainda zelar pela sua manutenção. De modo análogo, o proprietário de uma pintura com características de bem cultural não pode levá-la para fora do país sem autorização especial e, menos ainda, em princípio, vendê-la como quiser e a quem quiser. Considera-se, nestes casos, que o interesse coletivo sobrepõe-se ao individual.

É também protegida, relativamente, a propriedade cultural de tipo b. Existem, nas legislações, princípios resguardando os direitos de escritores, compositores, produtores cinematográficos, artistas plásticos e, de modo especial, mais recentemente, o direito à imagem que tem qualquer pessoa (fotografias, filmes, vídeos não podem ser feitos e explorados comercialmente sem o consentimento expresso dos retratados - medida de interesse especial, por exemplo, para os esportistas). Diz-se que esta propriedade é protegida relativamente, porque, de fato, ela tem um estatuto peculiar diante de outros direitos à propriedade. Os direitos autorais sobre um livro, como exemplo, esgotam-se após um determinado período (em média, cinqüenta anos), findo o qual a obra torna-se pública e passível de edição e venda sem o pagamento dos direitos. A peculiaridade vem do fato de

que as propriedades móveis e imóveis adquiridas pelo editor em cima das obras feitas por seus autores não sofrem nenhuma restrição legal e permanecem sob a titularidade desse editor por tempo indeterminado, enquanto a propriedade daquele que, em última instância, gerou seus bens, o autor, caduca rapidamente... Como se vê, algumas propriedades são mais próprias do que outras. Apenas uma hipocrisia social exacerbada e um menosprezo implícito pela criação cultural podem responder por este tratamento de dois pesos e duas medidas...

Teixeira Coelho

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Propriedade cultural (2)

Parte considerável do patrimônio cultural de vários países derivou da pilhagem, por parte de nações imperialistas, de tesouros arqueológicos de povos militar ou economicamente mais fracos. Assim se formaram os estoques, por exemplo, do British Museum, em Londres, e do Museu do Louvre, em Paris. Durante a Segunda Guerra Mundial, também a Alemanha promoveu a expropriação em grande escala de obras de arte dos países ocupados e sua remoção para território alemão; com e sua derrota, uma porção significativa desse saque foi devolvida a seus antigos proprietários. É exatamente a partir do fim dessa guerra que, com a intensificação do nacionalismo tout court, e do nacionalismo cultural, cresce a procura de maneiras de coibir-se o roubo e venda ilícita de bens culturais. Em 1970, uma convenção da Unesco visou encontrar modos de proteção da propriedade cultural, definida nesse documento como aquela que, por raízes religiosas ou seculares, cada Estado determina como tendo valor arqueológico, histórico, literário, artístico ou científico. Essa convenção partiu do princípio de que a propriedade cultural constitui elemento de civilização e cultura e que seu valor verdadeiro só pode ser apreciado quando em seu contexto tradicional, com o maior número possível de informações sobre sua origem e história.

São propriedade cultural:

1. coleções raras e espécimes da fauna, flora, minerais, anatomia ou objetos de interesse paleontológico;
2. objetos que se relacionam à história (social, militar, da ciência, da tecnologia), à vida de líderes, pensadores, cientistas e artistas ou relacionados a acontecimentos de importância nacional;
3. objetos encontrados em escavações arqueológicas, regulares ou clandestinas;
4. monumentos históricos ou partes de monumentos desmembrados;
5. objetos com mais de 100 anos de idade (biazões, moedas, timbres, etc.);
6. objetos de interesse etnológico;
7. obras de arte;
8. manuscritos raros e incunábula, livros antigos, documentos históricos;
9. arquivos (sonoros, fotográficos, filmográficos);

10. móveis e instrumentos musicais com mais de 100 anos.

Os países que assinaram a convenção (69 ao todo, até 1991) reconhecem que as transações ilícitas de objetos culturais é uma das principais causas de empobrecimento do patrimônio cultural dos países de origem desses objetos e que a cooperação internacional é o método mais eficaz para proteger a propriedade cultural. Seguindo o princípio jurídico da irretroatividade das leis, essa convenção só se tornou aplicável após sua ratificação, em 1970, o que preservou os acervos constituídos anteriormente, inclusive de forma ilícita.

O Icom (International Council of Museums) e o Ifar (International Foundation for Art Research) devem ser informados do desaparecimento de todo bem cultural que se encaixe nos termos da convenção da Unesco. Essas instituições mantêm e divulgam uma lista de objetos roubados que, a partir de 1995, encontra-se também na Internet.

O Brasil assinou a convenção em 1973 e considera propriedade cultural todo objeto, pertencente ao Estado ou a particulares, tombado pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Maria Helena Pires Martins

Referências:
Fahy, A. (ed.). Collections management Unesco Convention 1970. London, Routledge, 1994.

Sullivan, A. WC. Law and diplomacy in cultural property matters in Fahy, A. (ed). Op. cit.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Psicagogia

Termos relacionados: Imaginário, imagem, sociatria.

Processo de investigação da consciência e da vontade com o objetivo de reconhecerem-se determinadas disfunções ou desequilíbrios na elaboração simbólica de um indivíduo. Uma vez identificados os pontos de desequilíbrio, fornecem-se a esse indivíduo os estímulos simbólicos de compensação que desenvolvam o aspecto oposto àquele pelo qual vem se pautando sua existência. O que se busca com isso é provocar nesse indivíduo o desejo de assumir o confronto e a complexificação de sua elaboração simbólica por meio da experimentação do regime de imagens oposto mas complementar àquele até ali predominante.

Referências:
Badia, D.D. Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação/USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Público

Sumário: Sentido amplo e restrito; o critério da homogeneidade; formação de público; pesquisas estatísticas e qualitativas de público.

Termos relacionados: Competência artística, disposição estética, imaginário, AT-9, culturas híbridas, gosto, patronato.

Termo utilizado, em política cultural, de modo acentuadamente vago. Costuma designar o conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espetáculo, visitam um museu, freqüentam uma biblioteca, compram certos discos, sintonizam determinado canal de rádio ou TV, lêem determinado jornal, autor ou gênero literário, etc. Fala-se, assim, em público de cinema, de arte, de literatura e, mais genericamente, em público de cultura. Neste sentido, tem como sinônimos, não menos imprecisos, designações como espectadores, consumidores, usuários, leitores, ouvintes, telespectadores, etc.

Como tais, essas expressões na verdade não apontam para nenhuma entidade definida. Não existe, a rigor, público de arte, mas públicos de arte (ou de cinema, de teatro, etc.). Por exemplo, o "público" da Bienal de São Paulo realizada num grande pavilhão de três andares em meio a um parque arborizado, procurada por levas de estudantes secundários e interessados ocasionais que se misturam a especialistas e amadores bem informados de diversificada origem - é composto por uma variedade de conjuntos que têm, cada um, uma motivação, meta própria e comportamento específico. Uns procuram na exposição uma ocasião de lazer, outros querem informação, outros ainda buscam sensações estéticas - enfim a heterogeneidade é a regra e com ela vem a impossibilidade ou inutilidade de falar-se, de maneira ampla e genérica, num público da Bienal.

Se isto é assim em relação a uma mesma prática cultural, a situação é ainda mais complexa quando se fala em público de cultura de modo geral.

O comportamento de quem visita uma Bienal de São Paulo é em tudo diferente do comportamento de quem assiste um a filme, lê um livro ou ouve rádio. Variados modos de percepção estão em jogo nessas diferentes atividades. A atenção posta em prática pelo "visitante médio" de um evento como a Bienal está mais próxima da atenção flutuante de quem passeia por uma praça urbana decorada ou demarcada por alguma obra de escultura do que da atenção concentrada de quem assiste a um filme de arte (ou de ação), lê um livro ou ouve um concerto. Não apenas isso: também o esquema relacional envolvido em cada uma dessas atividades tem traços próprios. Durante uma visita à Bienal não é raro que o visitante se relacione tanto com as obras contempladas quanto com quem o esteja eventualmente acompanhando e com os espaços interno e externo da exposição (entorno arquitetural). Desse ponto de vista relacional (de fundamental importância nas práticas culturais), ver um programa de TV em grupo (com a família ou amigos) é uma experiência mais próxima da visita a uma Bienal do

que de uma ida ao cinema. Já a leitura é, praticamente, uma experiência do grau de relacionamento, uma vez que sua prática requer, nos tempos modernos (diversamente do que aconteceu na Idade Média, por exemplo), um isolamento nos ou mais acentuado. Contrariamente, não é incomum que a ida a uma grande exposição de arte seja, antes, uma experiência de relacionamento dominantemente social do que uma atividade estética propriamente dita.

Aspectos como estes apontam, assim, para a necessidade de atribuir-se ao termo público um sentido mais restrito. Público, sob este ângulo, remete ao conjunto de soas que não apenas praticam uma atividade determinada mas diante dela assumem um mesmo tipo de comportamento, sobre ela expressam opiniões e juízos valor consideravelmente convergentes e dela extraem sensações e sentimentos análogos. Em outras palavras, existe um público quando o conjunto de pessoas que e termo designa coloca-se sob um mesmo guarda-chuva semântico sob mais um aspecto; para esse conjunto, a obra presenciada, lida, ouvida, etc. assume significados (entendimentos particularizados e situados concretamente num espaço-tempo) e significações (somatória total das conseqüências da recepção dessa obra: exemplo, a obra levando à realização de outras obras ou à tomada de determinadas decisões políticas, sociais ou filosóficas) de natureza aproximada. Isto não quer dizer que as pessoas que assistam a um filme de arte devam ter sobre esse filme a mesma opinião mas quer dizer que devem ter em princípio a mesma competência artística, a mesma disposição estética, a mesma atitude geral (mais ou menos a mesma freqüência de ida ao cinema, mais ou menos o mesmo entendimento do que seja cinema, etc.). Um público é, assim, em primeiro lugar, uma entidade marcada por uma relativa homogeneidade. No limite, para falar-se na existência de um público propriamente dito, essa homogeneidade deveria ser exigida também da classe social a que pertencem essas pessoas, do espaço em que se distribuem e, com maior razão, do tempo em que vivem.

Isto considerado, a rigor é possível falar-se num público de Beethoven ou de Godard mas não num público de música ou de cinema; num público de Chico Buarque ou de Vinícius de Moraes e não num público de poesia. Menos ainda, como se vê, num público de cultura genericamente enunciado. Numa sociedade de massas, a dificuldade para isolar-se um público definido ou descrito de acordo com esta exigência não é pequena constatação que tem levado, recentemente, a uma revisão de muitos dos conceitos até aqui tradicionais em política cultural (v. culturas híbridas). É verdade que o propósito da indústria cultural é o de exatamente operar recortes transversais na massa de consumidores possíveis de modo a aglomerar os diferentes estratos - no sentido mais amplo possível: quanto às classes sociais, às opiniões políticas, grau de instrução, sexo - ao redor do produto cultural oferecido. De todo modo, entre a noção de público entendida em sua perspectiva radical e o uso frouxo que comumente se faz desse termo será necessário encontrar um ponto que dê conta da realidade visada.

Esta distinção não é bizantina; seus efeitos podem ser sentidos em mais de um aspecto de uma determinada política cultural. Uma preocupação comum à maioria das políticas culturais é a que diz respeito à formação do público. Um público de cultura, no sentido estrito da expressão, só pode ser dito formado quando se alcança essa relativa homogeneidade de sentimentos, pensamentos, juízos de valor, reações e usos que atuem como denominador comum entre as pessoas que o constituem. (A televisão, com suas telenovelas, seus comentaristas esportivos, sua programação noticiosa de tendências marcadas, com o imaginário difundido pelos comerciais que veicula, tende a efetivamente formar um público, muito antes e muito mais solidamente do que a maioria dos esforços nesse sentido desenvolvidos por centros de cultura, organizações comunitárias e outras.) Se essa homogeneidade não for conseguida, o "público" eventualmente obtido não apresenta o comportamento estável e perene que é seu traço essencial de identificação - e é isto que está na base da maioria das iniciativas fracassadas de "orientação para um gosto" postas em prática pelas políticas culturais.

De igual modo, pesquisas de público tendem a ignorar as exigências deste conceito radical, tomando por base para suas enquetes e análises o simples aglomerado físico de indivíduos - de diferente extração e com diferentes histórias de vida pregressa referentes a suas relações com o veículo ou obra investigado ocasionalmente encontrado à saída de uma exposição de arte, de uma projeção cinematográfica ou equivalente. Os dados resultantes desse tipo de pesquisa terão sua validade estatística possível. Não servem, porém, para identificar o verdadeiro público daquela manifestação e, de modo específico, não bastam como instrumento de uma política cultural cujo objetivo seja a adoção ou a renovação de hábitos culturais. Ao lado desse levantamento estatístico, e mesmo antes dele, é necessário proceder a análises qualitativas como as de identificação do imaginário comum e, se for o caso, a programas que constituam um imaginário comum.

Referências:

Canclini, N.G. El publico como propuesta in Cuatro estúdios sociológicos en museos de arte. México, INBA, 1987.

Hauser, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Público de museu

Sumário: Tipos de público, pesquisa de público; corpos de visitantes; museu, educação, prazer.

Termos relacionados: Público, público especial, museu, sacralização da cultura, distinção cultural, competência artística, arte-educação, ação cultural.

Diferentes tipos de museus têm diferentes tipos de público, o que gera termos como de museu de arte contemporânea" e "público de museu de ciências naturais", outros. Em Toronto, Canadá, uma pesquisa envolvendo quatro museus locais (arte, , ciências e zoológico) detectou diferenças nos públicos desses museus: no de público é mais velho, tem experiência mais contemplativa e há menos crianças; já seus de história e de ciências, como no zoológico, o público é mais jovem, socializa suas experiências e há mais crianças.

Nos últimos trinta anos, órgãos de prospectiva e os próprios museus intensificaram estudos sobre o público com o intuito de direcionar e aperfeiçoar as formas de organização e comunicação das exposições. Inicialmente, os estudos que permitiram identificar o público-alvo e novos públicos a atrair - quantificaram o número de visitantes, simplesmente; depois, determinaram-se os tipos de visitantes por profissão, classe social, escolaridade, faixa etária, sexo. Essas pesquisas tornaram-se aos poucos mais complexas, procurando conhecer a opinião dos visitantes sobre a exposição e o modo pelo qual se dá a visita. Os livros de visitação foram complementados por observações e entrevistas com os visitantes. Estudos comportamentais, informados por psicólogos, trouxeram informações novas sobre as relações entre os visitantes e as exposições.

Uma pesquisa de público que tem servido como referência foi a realizada por Bourdieu e Darbel na França, Holanda, Grécia e Polônia. Nesse estudo, os autores confrontaram as características sociais e de escolaridade do público com suas atitudes sobre museus e preferências artísticas. Não surpreende que a "classe culta", a que tem acesso à cultura e competência artística, era a mais representada no público desses mesmos. A necessidade de arte e o acesso à arte surgem como privilégios criados e legitimados por essa mesma classe. Em oposição a esta, estão as "classes populares", que não sentem necessidade de arte "culta" nem dispõem dos códigos para decifrar as obras de arte. Esses grupos geralmente solicitam mediadores (guias, catálogos, sinalização) para diminuir a distância que os separa das exposições de arte.

A pesquisa de Bourdieu e Darbel foi uma clássica pesquisa por questionário. Equipamentos sofisticados como circuitos internos de TV, microfones ocultos em vitrinas, sensores de tempo para medir a permanência em determinado módulo da exposição e programas de computadores que registram a atividade dos visitantes são alguns dos instrumentos ora utilizados na Europa e América do Norte. Nos museus dessas regiões, o visitante é encarado como um consumidor

que deseja escolher o percurso da visita e controlar o aprofundamento de se conhecimentos e sensações proporcionados pelas obras expostas. Essas pesquisas partem do pressuposto de que quanto mais entender o que acontece durante uma visita, mais capacitado estará o museu para planejar exposições que correspondem às necessidades de seus visitantes, bem como maior será a possibilidade de oferecer-lhes um cenário no qual a aprendizagem possa ocorrer - se o objetivo for educacional... (v. arte-educação, ação cultural).

Como é bem mais árduo identificar o grau de prazer ou os tipos de sensação e emoção provocados numa visita, alguns autores preferem classificar o público exatamente segundo sua possibilidade de aprender. Fala-se assim num Pequeno grupo que não prestei-atenção no que vê e pouco aprende (cujo comportamento é de difícil alteração); um outro pequeno grupo, com centros de interesse particulares, que sabe o que ver e aprender; e um grande grupo que explora o museu ao acaso procurando algo que o interesse.

Aurora Leon propõe outra divisão triádica do público de museus de arte: especializado, culto e grande público. O especializado é formado por pesquisadores, eruditos, artistas e críticos. Para estes, o museu é um centro de pesquisa científica "museu-laboratório"). O público culto é formado por estudantes universitários, profissionais com nível universitário e pessoas das classes altas mas sem escolaridade. Essas teriam em comum a falta de especialização e o desejo de uma compreensão mais imediata das obras. O tipo de museu que procuram, segundo a autora, é o "museu educativo". O grande público compõe-se de trabalhadores, estudantes do primário e secundário, profissionais com escolaridade média, comerciantes, artesãos, etc. Também este público buscaria o "museu educativo", que amplia suas funções para além das salas de exposição, com projeções, oficinas, cursos, etc.

Uma pesquisa de público na Cité des Sciences et de Vindustrie, em Paris, diferentemente das usuais, extremamente preocupadas com a questão da educação, serviu-se de um critério de satisfação lúdico-pedagógica, que permitiu identificar visitantes austeros (10%), que aprendem sem se divertir; fúteis (20%), que se divertem sem aprender; blasés (6%), que já conheciam a exposição, nada aprenderam nem se divertiram; frustrados(1 2%), que consideraram curto o tempo de visita e muito cheio o museu; e satisfeitos (52%), que aprenderam e s divertiram em proporções equivalentes. Como se depreende da terminologia usada, em especial do termo fúteis, muitos estudiosos e, sobretudo, profissionais de museus continuam paradoxalmente, acaso sem se darem conta, identificando arte (e ciência) com inutilidade ou superfluidade, procurando destacar, entre todas as funções de um museu, sua função educativa - a qual teoricamente enobrece os objetos mostrados (sejam artísticos ou científicos) e, sobretudo, permite requerer mais verbas para o museu do que se a ênfase fosse pura e simplesmente a informação ou, pior ainda, o prazer...

Para efeito de planejamento, os museus costumam distinguir entre dois tipos de público: público organizado (visitantes organizados previamente em grupos)

e público livre(ou espontâneo). Grupos organizados (escolares, turistas, terceira idade, etc.) visitam o museu com horário determinado, roteiro definido e, quase sempre, com um guia; as decisões sobre o que ver, como ver e durante quanto tempo ver são geralmente tomadas pelo organizador da visita, não pelos visitantes.

Em oposição aos visitantes cativos, os livres ou espontâneos decidem o que, como e com quem ver a exposição. Esses não têm compromissos com horários e roteiros, fazem seu próprio percurso.

Outra classificação usual é a que distingue entre público freqüentador (pelo menos três vezes por ano, embora estes índices variem de país para país), público eventual (uma ou duas visitas por ano) e o não-público (pelo menos dois anos sem visitar um museu).

A idéia de museu como um espaço sacralizado, em que os visitantes devem falar baixo, não rir, não correr, vem sendo combatida por outra noção de museu como lugar que permite a participação dos visitantes (caráter interativo das exposições, por exemplo) e a comunicação de idéias, e não apenas como local de obras para espanto ou deleite do público. Essa nova concepção que de todo modo não dessacraliza o museu se deve tanto à visitação em massa (nos países do primeiro mundo, sem dúvida ...), gerando a necessidade de aperfeiçoamento da mídia dos museus, como a transformações conceituais na museologia, levando os profissionais dos museus a buscar ampliar o número de visitantes e a aprimorar a qualidade da visitação.

Através da história, os museus foram criando seus "corpos de visitantes" segundo a idéia de sociedade em vigor (divisão rígida por classes, a cultura como domínio reservado à classe dominante) a arquitetura, a maneira de organizar o espaço expositivo ou a seleção de objetos. As coleções do Renascimento (gabinetes de curiosidades) eram visitadas apenas pelos especialistas e curiosos integrantes do círculo de amizade dos proprietários (a Igreja, os nobres e a burguesia ascendente). Quando as coleções em universidades se tornaram mais públicas (como em Oxford, na Inglaterra), ou com o impulso da Revolução Francesa, grupos selecionados mais amplos passaram a ser admitidos para as visitas: cientistas, estudantes universitários, burgueses. Na atualidade, esses corpos de visitantes se constituem sobretudo em função do turismo (local, nacional e internacional) e das diretivas dadas pelos meios de comunicação, que transformam (por vários motivos) uma exposição em espetáculo de visitação obrigatória e massiva; nesses casos, a função educativa dos museus passa para um segundo lugar (ou se confina aos museus de ciência e aos museus de arte sem muita expressão), transformando o museu numa grande praça pública na qual as razões para a visitação e os modos de recepção se entrelaçam de modo às vezes inextricáveis.

Adriana M. de Almeida

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Referências:

Bourdieu, P. e Darbel, A. L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public. Paris, Minuit, 1985.

Hood, M.G. Staying away: why people choose not to visit museums in Museum news 61(4), 1983. Leon, Aurora. El museo: teoria, práxis y utopia. Madrid, Cátedra, 1988.

Linton, J. et al. A survey of visitors at an art gallery, cultural history museum, science center and zoo in ILVS Review 2(2), 1992.

McDonald, S. Un nouveau corps de visiteurs: musées et changements culturels in Publics & Musées 3, 1993.

Mengin, A. La recherche d'un etypologie des publics à la Cité des Sciences et de l'Industrie in Publics & Musées 3,1993.

Miles, R. Exhibiting Learning in Museums journal, maio 1993.

Screven, C.G. Educational exhibitions for unguided visitors. Icom/Ceca, 12; 13 (1991).

Público especial

Sumário: Tipos de público especial; o público deficiente físico, o público deficiente cultural; legislação para o público especial.

Termos relacionados: Carente cultural, público, público de museu, competência artística.

Seguindo a tradição da "educação especial", público especial designa o público de cultura que apresenta qualquer tipo de deficiência, seja ela mental, física (auditiva, visual, motora) ou cultural, necessitando, por isso de um atendimento especial, com técnicas que permitam seu acesso físico e intelectual ao patrimônio cultural.

A preocupação com o público especial é bastante recente nos países da Europa e da América do Norte, e quase inexistente no Brasil. Ela deriva da convicção de que a verdadeira inserção na sociedade só pode se dar e a cidadania plena só pode ser exercida se o sujeito tiver acesso ao patrimônio cultural, por meio do qual lhe é permitido construir a sua própria identidade.

O público especial apresenta uma série de deficiências muito diferentes entre si que, para serem atendidas adequadamente, devem ser conhecidas em suas especificidades. É necessário, para que a comunicação com esse público seja efetiva, ter melhor compreensão das necessidades, modos de aprendizado e centros de interesse dos visitantes especiais; e usar essa compreensão para determinar se os programas educativos e de ação cultural são eficazes e apropriados ou se devem ser modificados. Não se pode esquecer, também, que as deficiências físicas alcançam o público de terceira idade, que se constitui, hoje, em uma parte em crescimento do público de cultura.

Nesse empreendimento, é de extrema importância ter consultores deficientes para conhecer suas necessidades específicas, os mitos e idéias falsas que existem

sobre os vários tipos de deficiência bem como para saber como percebem sua própria deficiência. As relações entre o homem e as instituições culturais ou eventos culturais derivam das relações do homem e seu meio ambiente, sendo importante examinar quais as relações possíveis entre a deficiência específica e o meio que o circunda.

1. Público deficiente mental

O deficiente mental apresenta um grau de retardo variável no desenvolvimento da inteligência. Esse retardo, em geral, se revela como dificuldade de aprendizado. O aprendizado, entretanto, pode se dar em alguma ou várias áreas, uma vez que a limitação não é um dado fixado de uma vez por todas. Em diferentes situações, a limitação intelectual também se revestirá de aspectos diferentes, principalmente quando não se está trabalhando dentro dos modelos clássicos de aprendizagem mas, ao contrário, se pretende desenvolver o pensamento divergente.

O deficiente mental é a parte do público especial que encontra maior número de barreiras para ser atendido pelas instituições culturais. É preciso, pois, que as instituições preparem seus agentes culturais para trabalharem as diferenças e limitações reais, fazendo com que cada indivíduo possa desenvolver o gosto, o prazer de ver e ouvir e o encontro sensível com a cultura material, especialmente a arte, dentro de suas possibilidades.

Entre os métodos que facilitam o contato do deficiente mental com as coleções de museus, está a repetição. Assim, as visitas deste tipo de público jamais devem ser concebidas como única ocasião, mas, ao contrário, o agente cultural deve programar uma série de visitas, reforçá-las com a apresentação de diapositivos e vídeos e associá-las a oficinas práticas, onde o indivíduo, ou grupo, poderá trabalhar formas, estilos e conteúdos a partir do que viu e ouviu.

Acima de tudo, o enfoque do agente cultural jamais poderá ser terapêutico. O que se visa não é mais uma forma de terapia que utiliza a cultura como instrumento mas antes o desenvolvimento mais pleno possível de cada indivíduo.

2. Público deficiente físico

O público deficiente físico pode ser classificado em deficiente físico motor, deficiente sensorial auditivo e deficiente sensorial visual.

O deficiente físico motor, também chamado de pessoa com mobilidade reduzida, engloba pessoas em cadeiras de rodas, as que necessitam de bengalas, muletas, andador, pessoas com idade avançada e pessoas com deficiência temporária em função do uso de gesso.

O principal problema com que se defronta o deficiente físico motor é o de poder entrar na instituição cultural, nela circular e dela sair normalmente, beneficiando-se de tudo o que é oferecido ao público.

O acesso físico das pessoas com deficiência deambulatória se inicia no estacionamento, que deve estar muito próximo da entrada da instituição. Em

seguida, é necessário que todas as informações estejam na altura máxima de 1,60m do solo, a fim de poderem ser facilmente lidas da posição sentada. Na recepção, as bilheterias, os guichês e balcões devem ter altura igualmente acessível. Nas salas de exposição, as vitrinas, as legendas e os textos devem poder ser vistos sem dificuldades, el os equipamentos de manipulação precisam ser concebidos para o grupo total de usuários, incluindo entre esses, as pessoas de mobilidade reduzida.

Todas as instalações, de restaurante a banheiros, de elevadores a bibliotecas, salas de documentação, de conferência e livrarias, devem ser adaptadas para que o deficiente físico motor possa ter livre acesso a elas.

O deficiente auditivo pode ter perda auditiva total ou parcial. O que teve perda total chama-se surdo total ou deficiente auditivo profundo; o que sofreu perda parcial é classificado segundo a severidade da perda: deficiente auditivo ligeiro, deficiente auditivo médio e deficiente auditivo severo. A perda auditiva começa aos 20 anos e aumenta com o passar da idade. Portanto, é lícito supor que toda a população idosa com mais de 70 anos sofre de deficiência auditiva variando da ligeira até a severa.

A comunicação com os deficientes auditivos é bastante difícil por várias razões: nem todo deficiente auditivo, em função do tipo de perda de audição, pode se beneficiar das próteses de reabilitação; a leitura labial só pode ser feita quando os interlocutores estão muito próximos e estão familiarizados com o assunto; a linguagem de sinais, ao contrário do que se pensa, não é universal mas nacional; o deficiente auditivo tem grande dificuldade em dizer o que deseja e intervém inadequadamente na conversação, o que faz com que não seja bem aceito pela sociedade.

Assim sendo, deve-se manter em mente que o deficiente auditivo, em ambiente desfavorável, não consegue seguir uma conversação, principalmente quando não domina o assunto, o que em geral caracteriza as situações em instituições e eventos culturais.

Como eles não têm consciência da sua perda auditiva, pode-se detectar o problema pelas queixas que apresentam: não-compreensão das relações lógicas entre os termos ou partes do discurso, o pedido de que os outros falem mais alto. Outro fator que inibe o reconhecimento e a admissão da própria deficiência auditiva é o fato de que, na vida cotidiana, acredita-se que a perda da audição seja sinal de deterioração das faculdades mentais, uma vez que, tanto uma quanto outra provocam a falta de compreensão do que ocorre ao redor do indivíduo.

A recepção da mensagem por parte dos deficientes auditivos depende de vários parâmetros:

1. condições do próprio deficiente, tais como grau de perda auditiva, presença de distorções, etc.;
2. condições do ambiente onde se dá a comunicação: ressonância, ruído, etc.,
3. o uso de aparelhos ou próteses.

Os agentes culturais, portanto, devem falar mais alto e mais lentamente, manter o deficiente auditivo sempre perto de si, voltar-se para ele ao falar.

Além disso, há necessidade de ter guias igualmente surdos-mudos, capazes de compreender os problemas, o ritmo de recepção da mensagem e aprendizagem e a cultura surda em geral.

Os agentes culturais precisam ser permanentemente sensibilizados para eliminar o medo e o preconceito. E, finalmente, é preciso que se invente sinais novos, adaptados às noções abstratas que permeiam todo evento cultural.

Entre os deficientes visuais pode-se distinguir os cegos dos amblíopes, com graus diferentes de capacidade visual. Os cegos podem ser de nascença e cegos tardios, ou seja, os que se tornam cegos ao longo da existência.

A relação com o meio ambiente é diferente entre os cegos de nascença e os que se tornam cegos mais tarde. Os primeiros não têm nenhuma referência para traduzir em formas, volumes ou cores as explicações que lhe são dadas verbalmente. Os segundos podem ligar as explicações a sua memória.

O cego de nascença desenvolve a substituição da visão por outros sentidos (audição, tato e olfato), conhece braile e para ele, em geral, pode-se dizer que a cultura será sempre mediada pela leitura. Já o cego tardio tem o toque menos seguro e dificilmente aprende a ler e escrever em braile. Quanto mais tarde se tornar cego, mais difícil será esse aprendizado, donde se pode dizer que a linguagem verbal será seu único modo de acesso à cultura.

Um outro problema que deve ser levantado diz respeito à reação dos cegos frente a sua deficiência. Alguns serão independentes e desejarão fazer uso das facilidades da tecnologia moderna; outros serão bastante dependentes dos que os circundam, necessitando de auxílio.

Quanto aos amblíopes, apresentam vários tipos de deficiência visual que vai da distorção das linhas à inexatidão das cores. Para este grupo, a iluminação intensa, o tamanho dos objetos e a distância a partir da qual poderão ser vistos são de grande importância.

3. Público deficiente cultural

Por público deficiente cultural entende-se aquele que não domina os códigos da cultura e para quem o acesso à cultura fica inviabilizado não por questões físicas, mas por razões educacionais. Este é um problema que começa a ser discutido na Europa em meados da década de 90 em função dos contingentes de imigrantes de países africanos, latino-americanos, árabes e do leste europeu. Estas populações que se transferem para a Europa não dominam o código da cultura ocidental européia, tendo dificuldade para interpretar os produtos dessa mesma cultura.

Em termos de ação cultural, é importante que o agente saiba quando pode usar a competência artística e cultural do indivíduo ou grupo para o desenvolvimento do seu trabalho e quando esse instrumento inexiste, exigindo outras abordagens para a consecução de seus fins.

4. Legislação e política cultural com relação ao público especial

Na Europa, a Comissão das Comunidades Européias aprovou uma resolução em 27.6.1977 estabelecendo o programa comunitário para a readaptação profissional dos deficientes, compreendendo que esse grupo pode ter vida perfeitamente integrada à sociedade e à cultura. Para isso, era necessário que todos os edifícios, como museus, teatros, cinemas, etc. fossem acessíveis a pessoas em cadeiras de rodas. A comissão criou normas mínimas de dois tipos:

1. as normas que têm por objetivo assegurar a acessibilidade nas novas construções;

2. as normas que têm por objetivo garantir o espaço de circulação e os equipamentos necessários (como banheiros adaptados, revestimento antiderrapante nos pisos, janelas que permitam a visão mesmo por uma pessoa sentada, ausência de portas giratórias, etc.) para todos os tipos de deficientes.

Foi também criada uma associação européia para a criatividade das pessoas deficientes (Eucrea) com comitês nacionais que promovem seminários, cursos de aperfeiçoamento, criação de centros de documentação e informação específicos para pessoas deficientes.

Na França, a Fundação França, fundada em 1976, compreendendo que, sem acesso à informação cultural, a pessoa deficiente se via reduzida a seus próprios recursos, teve por política, entre 1982 e 85, apoiar as oficinas de criação e expressão artística. A partir de 1987, considerando o deficiente como consumidor de cultura, como qualquer outro membro da sociedade, passou a dar ênfase às condições de acessibilidade dos espaços culturais. Os obstáculos enfrentados, complexos e numerosos, iam dos problemas de acesso físico, aos de recepção sensorial, de compreensão conceitural e de aceitação social. No primeiro momento, lutou por tornar os espaços culturais acessíveis aos deficientes físicos motores e, no segundo momento, encorajou as instituições a instalar dispositivos que permitissem o acesso dos outros tipos de deficientes. A partir daí, as associações de deficientes entraram na mesma luta e propuseram trabalhos comuns.

Além disso, a Fundação França se dedica a organizar colóquios e seminários sobre o assunto para agentes culturais franceses (em 1988, o colóquio Os museus e as pessoas deficientes mobilizou interlocutores de diversas áreas) e à criação de documentos específicos como, por exemplo, o Guia Cultural de Paris que lista as instituições preparadas para receber o público deficiente.

Na Inglaterra, em 1985 foi publicado o Relatório Attenborough pelo Comitê de Pesquisa do Reino Unido sobre as artes e os deficientes. Em 1988, foi publicado Depois de Attenborough, pesquisa do Conselho Carnegie, tratando das necessidades do indivíduo deficiente e dos modos de lhe assegurar acesso aos equipamentos e atividades culturais. O mesmo conselho mantém o programa ADAPT, que financia as adaptações necessárias para tornar os lugares acessíveis aos deficientes.

Na Grã-Bretanha, ainda, existe um movimento por "uma cultura dos deficientes"

que levaria em consideração suas limitações e especificidades Há, entretanto, o perigo da guetificação dos grupos de deficientes, que se tornariam marginais à sociedade. Assim, tem havido grande apoio para as iniciativas que promovem a integração entre as pessoas normais e as deficientes, pois uns aprendem com os outros, numa experiência de alteridade.

A Comissão de Museus e Galerias criou o cargo de "encarregado dos deficientes", a fim de provocar o conjunto de museus do país para que tomassem consciência de sua responsabilidade frente aos deficientes e para que passassem a responder a suas necessidades e contribuir para sua formação. Um grupo de pessoas criou o Magda (Associação dos Museus e Galerias para Deficientes) agrupando os voluntários que trabalham em prol dos deficientes freqüentadores de museus e galerias.

O Icom (International Museum Association), em sua assembléia geral de 1977 aprovou a decisão de que todos os museus devem ser acessíveis aos deficientes e devem desenvolver programas apropriados para o público especial, como parte da política de "museus abertos para todos".

Assim, vemos que a comunidade internacional, desde a década de 70, vem se preocupando em estabelecer, se não uma legislação que garanta o acesso à cultura para os deficientes físicos e mentais, pelo menos, políticas culturais governamentais e privadas com essa finalidade.

No Brasil, entretanto, embora a lei 7.853, de 24.10.1989, no seu artigo 8 proíba negar emprego só por causa de deficiência, nada há na nossa legislação sobre os direitos à cultura. Assim, as raras iniciativas que temos se devem ao esforço de instituições isoladas ou, mesmo, de indivíduos dentro de certas instituições. 0 mais fácil de ser conseguido, embora continue sendo raro no nosso país, é o acesso físico em termos de instalação de rampas, elevadores e banheiros especiais. Alguns cinemas e teatros nas grandes cidades já contam com esse tipo de equipamento. Em 1996, a prefeitura de Ribeirão Preto criou um programa para eliminar as barreiras arquitetõnicas que dificultam a locomoção das pessoas deficientes. Espaços públicos, construídos com dinheiro público e da iniciativa privada, só serão aprovados se estiverem de acordo com as novas normas.

Programação voltada para o público especial ainda é muito rara. Como exemplo de instituição com programa para esse público podemos citar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que mantém uma exposição específica para deficientes sensoriais visuais, própria para ser tocada, e com material confeccionado pela própria equipe que desenvolve um trabalho de reconhecimento de formas, texturas, materiais e chega à oficina de criação. Apesar das exposições serem concebidas especificamente para os deficiente visuais, ela também é trabalhada com grupos que apresentem qualquer tipo de deficiência mental ou física.

As outras iniciativas são pontuais, como a visita de deficientes mentais à exposição de esculturas de Rodin, no Rio de Janeiro em 1995.

Maria Helena Pires Martins

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Referências:

After Attenborough: arts and disabeld people. London, Bedford Square Press/Carnegie United Kingdom Trust, 1988.

Benoist, Robert. Handicap visuel: dans toute sa diversité in Des musées ourverts a tous es sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 71-75.

Bizaguet, Eric. Les handicapés auditifs et les nouvelles techniques facilitant la communication in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 130-133.

Breitenbach, Nancy. Le programme handicap et culture à la Fondation France: douze années d'action in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 33-37.

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris, Minuit, 1969.

Calhoun, Sally N. On the edge of vision in Museum News, v. 52, n. 7, 1974, p.36-41.

Dubois, Pascal. Les handicapés moteurs. Quels sont leurs bésoins? in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 46-49.

Majewski, J. Part of your general public is disabled; a handbook for guides in museums, zoos and historic houses. Washington DC., Smithsonian Institution, 1987.

Mottez, Bernard. Les sourds in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/ Icom, s.d., p. 127-129.

Ponthieu, Jean de. L'art, le musée, aussi pour les plus défavorisés in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p.138-141.

Reising, Gert. Les handicapés mentaux au Musée des Beaux-Arts de Karlsruhe in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 147-150.

Senior, Peter. Cry Freedom d'après Attenborough: le comité d'enquête du Royaume-Uni in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 18-21.

Steiner, Charles K. Projets de programme muséographique à l'intention des visiteurs handicapés mentaux in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 142-148.

Wehrens, Bernard. La commission des communautés européennes in Des musées ouverts a tous les sens. s. 1. Fondation France/Icom, s.d., p. 8-11.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Reconversão cultural

Sumário: Reconversão, transcodificação, tradução cultural; reconversão e descontextualização cultural.

Termos relacionados: Culturas híbridas, distinção cultural, território.

Processo de transferência de patrimônio simbólico de um lugar de origem para outro, estranho ao primeiro, com a finalidade de conservá-lo ou ampliar seu domínio de ação (quando o processo é promovido por políticas públicas) ou de pô-lo a serviço de novos objetivos quando sua carga semântica inicial se esgotou em seu campo original. Seu exemplo talvez mais apropriado seja o da utilização de estilemas em desuso num determinado segmento cultural - por exemplo: impressionismo, pop art, art déco - por produtores culturais pertencentes a outros segmentos (como o artesanato) com a finalidade de adaptar seus antigos produtos à nova sensibilidade já acostumada com a circulação de padrões antes reservados ao uso de pequena minoria. Feiras de artesanato ou ditas "de arte popular", como a da praça da República em São Paulo, são locais onde essa reconversão é facilmente observada: pinturas primitivas passam a apresentar, desbastados, fora de lugar, traços formais antes considerados eruditos, assim como objetos de couro ou de cerâmica adotam novas formas a meio caminho entre as que ostentaram num primeiro momento e outras que podem ser observadas em revistas especializadas, livros ou exposições. O fenômeno da reconversão cultural não tem mão única, não se orienta apenas da cultura erudita para a popular: assim como a utilização da guitarra do rock pela MPB do tropicalismo é um caso de reconversão, também o é o recurso ao folclore musical por parte de compositores eruditos como Villa Lobos ou Bartok. Não se trata de fenômeno recente, portanto. Pelo contrário, é o processo mesmo da criação cultural. Quando estavam em moda os estudos de semiologia e semiótica, em particular nos anos 60, esse processo era chamado de transcodificação ou tradução cultural. À época, o que chamava mais a atenção era a tradução ou reconversão - termo a que se recorre desde meados da década de 80, sem dúvida sob a influência dos processos de reconversão econômica provocados pela globalização da

economia, pelo declínio do ideal do desenvolvimentismo nacionalista e pela ascensão das teses do neoliberalismo dos estilemas da cultura erudita para cultura de massa, que se serve em particular do cinema e da televisão e, naquele momento, também do rádio. As novelas radiofônicas eram reconversão da literatura assim como as televisivas o eram do teatro, em grande parte (como ainda hoje), e do cinema, em parcela menor. (De modo consideravelmente perverso, como num movimento de tom irônico, a partir dos anos 70 o teatro e o cinema, no Brasil, aplicaram-se na reconversão, para suas linguagens, do formato televisivo, tanto na utilização de atores popularizados pelo novo meio como na adoção de seus temas e, principalmente, de sua linguagem de cortes rápidos, planos de pouca duração e com forte apelo afetual, consagrados sobretudo pela publicidade.)

Alguns autores estendem o conceito de reconversão cultural para domínios como o da museologia, quando então a retirada de um capital cultural de um ponto e sua transferência para outro, o museu, teria a finalidade de preservar esse patrimônio o se poderia, porém, falar em reconversão propriamente dita se essa transferência implicasse diretamente uma política cultural de ativação e reutilização orientada desse patrimônio (como na imposição, por regimes ditatoriais ou autoritários, de padrões culturais que refletiriam uma suposta identidade nacional). A remoção de um patrimônio de um lugar para outro implica, no máximo, uma operação de descontextualização cultural que pode ou não provocar no futuro alguma reconversão ou tradução, sem que seja certo ou previsível que isso ocorra. O que se pode admitir com maior facilidade é que, com a intensificação das trocas simbólicas pelo cinema e, mais ainda, pela tv a cabo e por satélite e, mais recentemente, pelas redes informacionais (como a Internet), a reconversão mais rápida ou mesmo instantânea de tudo em tudo, em escala planetária (excetuando-se aquelas regiões que proíbem a seus cidadãos o uso de antenas parabólicas, como o Irã), seja a nova realidade e, mesmo, a nova norma - e isto não apenas no que diz respeito a formas e conteúdos como a todo o processo de produção e reelaboração simbólica. É possível que se altere, também, a importância dada ao território como elemento primordial na formação de identidades culturais, assim como fica mais difícil, para as políticas culturais, promover a integração cultural de parcelas da população antes mantidas à margem de certos circuitos culturais mais exclusivos por razões de educação e recursos econômicos Embora os mecanismos de distinção cultural continuem ativos, com seus locais de sacralização cultural, como os grandes teatros e óperas e as bienais, quase não há mais núcleos culturais duros nos quais integrar o "restante" da população: tudo se reconverte ou se traduz em tudo rapidamente, uma ópera difícil como Carmina Burana (montada em estádios de futebol como uma grande ópera-rock da qual grupos como o espanhol Furia dei Baus já haviam dado amostras diferenciadas) ou as mais recentes proposições da realidade virtual.

Referências:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

- Cultural reconversion in Yudice, George et al (org). On Edge: the crisis of contemporary Latin American culture. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

Yudice, George. Posmodernity and transnational capitalism in Latin America in On Edge: the crisis of contemporary Latin American culture. Op cit.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Resistência cultural

Sumário: Aculturação, auto-aculturação ração.

Termos relacionados: Cultura dominante, cultura hegemônica, culturas híbridas.

Consideram-se de resistência cultural os modos culturais de populações subjugadas politicamente, culturalmente ou pela força, e por intermédio dos quais essas comunidades cultuam suas tradições e sua identidade. Esses modos são, freqüentemente, manifestações atomizadas de grupos às vezes relativamente reduzidos - como populações camponesas e indígenas, no campo, e minorias étnicas ou outras, nas cidades -, sem forças suficientes para o combate simbólico em pé de igualdade com a cultura dominante.

Essa resistência dava-se, segundo uma concepção mais tradicional, por meio de mediações e falsificações variadas que implicavam um desbaste da própria cultura original de resistência, tanto ou mais do que da cultura dominante, e em sua conseqüente impotência diante dos modos predominantes. O processo desse embate terminava, segundo essa concepção, por assumir o rosto de uma aculturação, pejorativa que incluía a idéia de acomodamento de uma cultura a outra por meio de alguma forma de violência. Com a aculturação prosseguindo no tempo sob modalidades as mais variadas, o resultado a longo prazo seria a eliminação da cultura de resistência, esmagada pela cultura dominante.

Contemporaneamente, entende-se que a dinâmica cultural é um processo de contínuas reconversões culturais e recíprocas influências entre as culturas, o que não acarreta propriamente a eliminação de um modo cultural (que, no caso da cultura de resistência, alguns querem sempre igual a si mesmo) por outro, mas a geração, pelo contato entre todos eles, de novas formas híbridas que, tendo traços da cultura dita dominante e da cultura de resistência, não são mais nem uma, nem outra. Se fosse possível dizê-lo assim, o que acontece é uma auto-aculturação ração constante dos diferentes modos culturais em contato.

Referências:

Blanco, José Joaquín. Los intereses privados y la cultura popular in Culturas populares y política cultural. Mexico, Museo de Culturas Populares/ SEP, 1982.

Canclini, N.G. Culturas híbridas. Mexico, Grijalbo, 1989.

Chauí, Marilena. Conformismo e resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Ressimbolização

Sumário: A ligação entre o sentir, o pensar e o agir.

Termos relacionados: Dessimbolização, ideologia cultural, enculturação.

Processo cultural pelo qual um indivíduo, ou grupo, promove a integração plena entre as esferas do sentir, do pensar e do agir, que foram anteriormente afastadas umas das outras pela dessimbolização. Neste processo, registra-se uma operação de desideologização (derreificação) que permite o restabelecimento da coerência entre o sentir, o agir e o pensar (v. dessimbolização). Esta operação não deve ser entendida como equivalente à "ruptura epistemológica", que possibilitaria a passagem do erro para a verdade, do simulacro para o real; o que está em jogo aqui é a reorganização e ressocialização do desejo e do pensamento privatizado e fragmentado pela ação comunicativa.

Referências:
Adorno, T Negative dialectics. New York, Seabury, 1973.

Sloan, T Damaged life: the crisis of the modem pyshce. New York, Routledge, 1996.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sacralização da cultura

Termos relacionados: Arte, centros culturais independentes, desritualização cultural, prática cultural.

Algumas práticas culturais, como a ópera e a música erudita, costumam ser apresentadas em espaços especiais e privilegiados que assumem o caráter de MIE=@ templos da cultura. Modos culturais como o cinema já nasceram dessacralizados (a primeira projeção paga, feita pelos irmãos Lumière, aconteceu num bardo Paris, o Grand Café, em 1895); outros, porém, de longa data se reservam locais particulares, geralmente franqueados apenas a uma minoria. A existência desses espaços especiais, em princípio intimidatórios, exige do cidadão comum uma atitude de reverência e submissão. Na década de 70, espetáculos teatrais foram montados em ruas, praças e fábricas na tentativa de dessacralizá-los e, portanto, integrá-los ao cotidiano das pessoas. Mesmo igrejas desconsagradas foram utilizadas por essa ocasião.

Cabe observar que o público ressente certas tentativas de dessacralização da cultura, como o fato de orquestras sinfônicas terem seus músicos se apresentando sem o tradicional smoking ou fraque completo por ocasião de 11 concertos populares" (a preços reduzidos); pesquisas apontam que essa atitude é interpretada como sinal de desrespeito para com o público... Do mesmo mal padecem experiências de "levar a arte ao povo" (concertos sinfônicos em favela): não são propriamente malsucedidas em termos de público (embora a rigor não criem públicos, esgotando seus efeitos no evento mesmo), mas prevalece a idéia de que arte é prática para determinados lugares e não para todos os lugares - o que de certo modo garante o caráter de excepcion ai idade que se busca imemorialmente na arte, último reduto contra as asperezas da realidade.

O processo de dessacralização, de todo modo, continua. Mesmo o cinema foi ainda mais dessacralizado com a popularização do vídeo: o cerimonial de reunir-se num lugar público para assistir em comum a uma projeção e em seguida discuti-Ia é substituído pela experiência doméstica, ou íntima, despida de todo sacramento.

Referências:

Teixeira Coelho. Uma outra cena. São Paulo, Polis, 1983.

Warman, Arturo. Sobre Ia creatividad ... o cómo buscarle... in Culturas populares y política cultural. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Saída cultural

Termo relacionado: Programa cultural.

Programa cultural para cuja realização o indivíduo ou grupo deve deslocar-se de sua casa até o local onde se desenvolve a prática cultural procurada.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sensibilidade

Sumário: A sensibilidade como processo relacional; estrutura da sensibilidade; componentes moderno e pós-moderno da sensibilidade; a exercitação da sensibilidade.

Termo relacionado: Gosto.

Gosto complexo. Sensibilidade é termo que não pode ser considerado sinônimo perfeito de gosto mas com este tem uma origem comum. Para seguir a via proposta por Montesquieu, a sensibilidade pode ser descrita como faculdade de experimentar, junto com "cada idéia ou cada gosto", várias idéias ou vários gostos acessórios. As pessoas grosseiras, como escreveu Montesquieu em sua linguagem nada politicamente correta que expressa diretamente os julgamentos do autor, experimentam sensações únicas, não conseguem compor nem decompor: nada acrescentam àquilo que a natureza lhes fornece, nada da natureza retiram. As pessoas delicadas, pelo contrário, reconhecem que cada idéia, cada gosto, cada prazer, compõe-se de idéias, gostos, prazeres, no plural, com o que multiplicam ao infinito suas sensações e intelecções - do paladar ao amor, do entendimento conceitual ao tato.

A sensibilidade depende assim, antes de mais nada, de uma percepção e um entendimento relacional das coisas (e nisto o conceito de sensibilidade aproxima-se do conceito contemporâneo de ciência, para a qual tanto - ou mais do que os objetos ou fenômenos em si interessam as relações que entre eles se estabelecem). Tanto mais apurada é uma sensibilidade quanto mais capaz de reconhecer ou propor relações em seus objetos.

A sensibilidade não é um fenômeno misterioso: pode ser exercitada e, portanto, adquirida. Raymond Williams fala mesmo numa estrutura de sensibilidade, o que permite propor um sistema armado sobre componentes individualizáveis. Dois

destes, os mais recentes: o tempo e o espaço. O tempo como componente moderno da sensibilidade e o espaço como seu correlato pós-moderno. O primeiro grande veículo cultural do tempo é o cinema. Antes do cinema, as imagens podiam eventualmente representar metaforicamente a passagem do tempo (uma tela mostrando um velho e uma criança); com o cinema, é a própria passagem do tempo que se experimenta - conceitual e afetualmente enquanto ela mesma acontece. A televisão acrescentou uma qualidade suplementar a essa experiência: a contemporaneidade ou simultaneidade (o enquanto), experiência de um fenômeno que acontece no exato instante de sua figuração. E a pós-modernidade propôs a revalorização do espaço tanto quanto sua conceitualização, dando origem ao par indissociável tempo-espaço (a arquitetura pós-moderna é, sob este aspecto, uma recuperação da arquitetura barroca e seu peculiar sentido de materialização de tempos num espaço).

Se é possível falar numa estrutura da sensibilidade e identificar seus componentes, é possível (para um programa de ação cultural, por exemplo) desenvolver a faculdade de experimentá-los e multiplicar as relações entre eles. A teoria da Gestalt propõe vários desses exercícios em relação ao tempo e ao e A poética do espaço. Programas de ação cultural elaborados sobre e para a recepção de obras cinematográficas, teatrais, poéticas, musicais, arquiteturais, etc. costumam voltar-se excessiva ou exclusivamente para seus aspectos conteudísticos: sua abertura para os demais componentes da obra de cultura é a condição essencial ao desenvolvimento da sensibilidade.

Referências:

Bachelard, Gaston. L'intuition de l'instant. Paris, Stock, s.d.

- La poétique de l'espace. Paris, PUF, 1974.

Bosi, Alfredo. O tempo e o ser na poesia. São Paulo, Cultrix.

Montesquieu. Essai sur le, goût. Paris, Rivage, 1993.

Williams, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Serviço cultural

Termos relacionados: Ação cultural, democratização da cultura, sistema de produção cultural, transmissão cultural.

Por analogia com o uso de serviço na economia, entende-se por serviço cultural a atividade que, sem assumir a forma de um bem material, atende a um desejo ou necessidade de cultura. No cotidiano, a expressão designa o conjunto de práticas culturais que o Estado e instituições privadas ou de direito semipúblico colocam à disposição da comunidade ou de segmentos da comunidade e que incluem a promoção de espetáculos, a informação cultural, a formação para a

produção cultural e o apoio, sob diversas formas, à produção cultural, entre outros. Como, no Brasil, órgãos públicos voltados para a cultura (secretarias de cultura e centros culturais) não podem, em princípio, promover a venda de objetos e bens materiais eventualmente por eles produzidos, estes acabam sendo distribuídos gratuitamente, o que dá ao termo serviço um sentido peculiar, diverso do constatado nos estudos econômicos.

Em sentido estrito e específico, esta expressão é utilizada para designar uma política cultural baseada na idéia de "levar cultura ao povo", isto é, ampliar o acesso a um capital cultural previamente selecionado e considerado como o mais adequado. Este tipo de política é criticada por preocupar-se mais em manter seus beneficiários na condição de espectadores ou consumidores do que por preocupar-se com o enriquecimento do capital cultural e com a multiplicação do acesso ao sistema de produção cultural em seu núcleo duro, quer dizer, a produção cultural propriamente dita. Não é um caso de ação cultural na medida em que esses serviços são previamente definidos pela instituição que decide prestá-los.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Símbolo

Sumário: O símbolo como ponte entre o ausente (ou invisível) e o figurado (ou sensível); elo entre a realidade psíquica e a realidade física.

Termos relacionados: Imaginário, imaginação simbólica, mito, mitocrítica, mitanálise, imagem pessoal, imagem primordial.

Nos estudos do imaginário sob um ângulo antropológico, define-se o símbolo como qualquer signo concreto que evoca, por intermédio de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido diretamente e que, por meio desse concreto sensível, figurado, é reconduzido ao domínio do significado.

O entendimento de símbolo é, aqui, diverso do conceito que lhe é atribuído por Ch. Peirce, em cuja semiótica o símbolo é um tipo de signo sem relação natural com o objeto representado; os signos que, em seu sistema, têm alguma "relação natural" com o objeto representado são o ícone e o índice, alguns de cujos traços estão, no entanto, presentes no símbolo como encarado pela teoria do imaginário.

Na concepção de Jung, o símbolo é a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não se saberia designar de modo mais claro ou característico.

Como signo que remete a um indizível e invisível significado, o símbolo encarna concretamente essa adequação pelo jogo das remissões míticas, rituais ou iconográficas que corrigem e completam a inadequação da representação. O cerne do mecanismo do símbolo - em oposição à alegoria - é uma recondução instauradora do significado que se manifesta apenas e por meio dessa imagem singular.

O termo símbolo envolve sempre a idéia união entre um sentido e uma imagem, a reunião de um aspecto o" (o sentido; dimensão noológica) com um componente "espacial" (assim, o símbolo é ligação, derivado do alemão Sinn-Bild, em cuja c etimológica entram Sinn (sentido), que se refere ao engendramento da significação (o que remete ao domínio idiográfico-figural) e Bild (forma), relaciona com as constantes, as formas estruturantes e, por este modo, com o domínio arquetipológico da etologia humana. O que o símbolo faz promover a articulação biopsíquica/sociocultural e apresentar-se, aspecto, como ponte entre a realidade psíquica e a realidade física.

É o símbolo que permite ao sentido en es e diferenças, tornando possível a mediação simbólica, que abre p o a possibilidade de uma pré-compreensão do real (sempre único, o não universal), moldando-lhe o comportamento social. Nesse sentido, torna-se função necessária à constituição da organização social.

Referências:
Duran, G. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1988.
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1978.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.

Peirce, Ch. Semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1984.

Solié, P. Mitanálise junguiana. São Paulo, Nobel, 1985.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Símbolo vivo

Sumário: Símbolo vivo e símbolo morto.

Termos relacionados: Símbolo, imaginação simbólica.

Símbolo vivo é o que se apresenta, para um observador, como a expressão melhor e mais plena possível do pressentido e ainda não consciente. O símbolo vivo formula um fator essencialmente inconsciente; quanto mais difundido este fator, tanto mais geral o efeito do símbolo, pois faz vibrar no indivíduo a corda correspondente. Uma vez que o símbolo, de um lado, é a melhor expressão possível e insuperável do que ainda é desconhecido para um indivíduo, grupo ou época determinada, ele deve provir do que existe de mais diferenciado e complexo na atmosfera espiritual desse tempo. O símbolo vivo deve conter em si o que é comum a um extenso grupo humano para poder sobre ele atuar. Jamais poderá ser algo muito diferenciado e inefável, porque neste caso seu sentido somente será passível de captação por uma minoria; por outro lado, tem de ser tão primitivo ou primordial quanto possível para que sua onipresença (portanto, seu valor de símbolo) esteja fora de dúvida.

Enquanto um símbolo for vivo, é a melhor expressão de alguma coisa. E só é vivo enquanto pleno de significado. Uma vez dele extraído seu sentido, isto é, encontrada aquela expressão que formula melhor a coisa procurada, esperada ou pressentida, o símbolo está morto, passa a ter apenas significado histórico. Para a política cultural, é com toda evidência fundamental saber se os símbolos com que lida ou promove são vivos ou mortos.

Referências:
Durand, G. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Lisboa, Presença, 1989.

Jung. Tipos psicológicos. Petrópolis, Vozes, 1991.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sincretismo cultural

Sumário: Sincretismo e sincretismo totalizante; sincretismo e crítica analítica; sincretismo e diversidade.

Termos relacionados: Tradicionalismo cultural, culturas pós-modernas, irracionalismo cultural, modernização cultural.

O sincretismo cultural, como combinação de diferentes crenças e práticas, tem sido considerado em si um valor positivo. No entanto, essa positividade só pode subsistir na medida em que o sincretismo se mostra tolerante às contradições e aos contrários. O sincretismo totalizante, que procura integrar, num único corpo, componentes de variada extração com a finalidade de conseguir uma unanimidade, é manifestação de autoritarismo e, como tal, pode ser encontrado sob regimes como o fascismo e o nazismo. Neste sentido, o sincretismo totalizante é o oposto da modernidade cultural que privilegia a diversidade e a discordância tolerante de crenças, práticas e pontos de vista como forma de desenvolvimento do conhecimento e da expressão. Autores mais exigentes afirmam que nenhum sincretismo suporta a crítica analítica, a crítica que divide um todo em suas partes e que e própria da modernidade - e isso tornaria a operação sincrética passível de suspeição como forma de totalitarismo larvar.

Referência:
Eco, Umberto. Ur-fascism in The New York Review of Books, v. XLII, n. 11, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sintema

Sumário: Função de reconhecimento do símbolo.

Termos relacionados: Símbolo, símbolo vivo, imaginação simbólica.

Quando o símbolo é inteiramente integrado num modo cultural determinado (e tem portanto sua significação regionalizada, por assim dizer, em oposição a seu primeiro caráter universal), corre o risco de fixar-se como dogma ou servir como elemento de sintaxe dos diversos discursos (estético, político, etc.); nesses casos, torna-se sintema, isto é, imagem que tem por função promover, antes de mais nada, um reconhecimento social - de pertencimento a um grupo ou de identidade. Desse modo, o símbolo se funcionaliza e se vê reduzido à sua potência meramente sociológica.

Referência:
Durand, G. A imaginação simbólica. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1988.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sistema de produção cultural

Sumário: O modelo da economia política; produção, distribuição, troca e uso; valor de uso e valor de troca; política cultural plena; sistema de produção e imaginário.

Esquema de representação baseado nos estudos de economia política e que propõe a análise da dinâmica cultural a partir de quatro estágios ou fases:

1. a fase da produção propriamente dita do objeto cultural (preparação do roteiro, filmagem, montagem de um filme; impressão de um livro; montagem de uma peça teatral; realização de um desfile de carnaval);
2. a distribuição desse produto a seus consumidores finais ou aos intermediários que, num segundo momento, permitirão o acesso ao produto por parte dos consumidores interessados (distribuição do filme pronto às salas de exibição; distribuição do livro às livrarias e pontos de venda);
3. a troca ou permuta do direito de acesso ao produto cultural por um valor em moeda;
4. o uso: momento da exposição direta do produto cultural àqueles a quem se destina e de sua apropriação por parte do público.

Em economia política, a palavra que consagradamente sintetiza a quarta fase é consumo e não uso; em política cultural, e na dinâmica da cultura, a preferência é por uso dado que a meta final é evidenciar o valor de uso do produto cultural e não seu valor de troca. Por valor de uso de um produto entende-se a significação

final por ele adquirida e que implica a apreensão mais ampla possível pelo receptor e a transformação deste (se não também do bem cultural em si) por aquele. Já o valor de troca aponta para um aspecto superficial ou exterior do produto e implica que, sob esse ângulo, esse produto não é inteiramente aproveitado pelo indivíduo , que não sofre nenhuma transformação provocada pelo produto nem sobre este age. Um par de sapatos tem seu valor de uso traduzido pelo conforto e pela proteção que pode efetivamente fornecer a seu utilizador e pelo objetivo final ao qual efetivamente se presta. De outro lado, um par de sapatos tem por valor de troca seus aspectos exteriores, como sua capacidade de significar a classe social a que pertence seu utilizador, a moda a que se filia, o material que o constitui, etc. Quando o que predomina num par de sapatos é seu valor de troca, diz-se que ele é consumido por seu utilizador; quando se destaca seu valor de uso, diz-se que e usado. Tal como se mostra o cenário da atual etapa das sociedades mais ou menos desenvolvidas e industrializadas, o valor de troca habitualmente prevalece sobre o valor de uso e se esgota antes, bem antes, de esgotar-se o valor de uso, o que exige a substituição do produto por outro mais "atualizado". Por situação análoga passam muitos produtos culturais, se não sua totalidade. Os musicais sucessivamente exibidos na Broadway (Evita, O fantasma da ópera, Cats, Miss Saigon, etc.) são quase sempre transformados em valor de troca (se não fabricados desde o início com essa intenção ...). Vê-los costuma ser operação motivada, antes, pelo desejo de participar de uma minoria que pode ter acesso a essa mídia (esses espetáculos são mais uma questão de mídia que de arte) , Consome-se esse tipo de espetáculo (ou qualquer outro equivalente) como se consome uma pizza de fast-food. Em situação semelhante encontram-se outros modos culturais, como o livro. Produtos de cultura média (ou middlebrow), como O nome da rosa, de Umberto Eco, também este um fenômeno de mídia, são adquiridos em massa por um público de massa (na medida em que esta expressão tem sentido no universo da literatura, em particular em países como o Brasil), mas, em seguida, mal lidos, lidos pela metade ou simplesmente não lidos. Do fenômeno não escapam livros de cultura superior (highbrow) como Ulisses, de James Joyce, comprados por um público de intelectuais variados o mesmo assim igualmente mal lidos, lidos pela metade ou simplesmente não lidos. O que predomina, nestes casos, é o valor de troca desses produtos, que os transforma em objetos de significado estamental muito mais do que cultural. O uso de um produto cultural pressupõe que ele seja inteiramente aproveitado pelo indivíduo, que ele passe a fazer parte do dinamismo interno desse indivíduo, que seja por este incorporado em todos os sentidos - o que o transforma, de produto cultural, em bem cultural. Esta operação implica a existência de uma competência artística (ou disposição estética) por parte do indivíduo receptor, isto é, implica que ele seja capaz de identificar a origem e as formas de manifestação formal desse bem em relação a seu conteúdo eventual. No caso de um filme, a extração de seu valor de uso implica, por exemplo, que o receptor tenha, no limite, bom conhecimento do código cinematográfico, do contexto estético, filosófico ou social

em que o filme foi feito, de sua proposta estética, do sentido que eventualmente u transmitir. A análise completa do filme (sua total divisão nas partes entes) equivaleria à obtenção de seu máximo valor de uso. Mas o valor `de uso não se manifesta apenas quando o receptor do produto pode dele extrair a de conhecimento: o que marca a passagem do produto a bem cultural é sua capacidade de transformar o receptor, o que é mais facilmente conseguido ns modos culturais do que por outros. Como queria Artaud há mais de meio século, o teatro favorece a obtenção do valor de uso. Se não todo teatro, nos aquele que, como ficou demonstrado em meados dos anos 70, foi 1 observar nas propostas de grupos como o Teatro Laboratório de ki, o Living Theatre de Julian Beck e Edith Malina, o teatro antropológico nio Barba, o Bread & Puppet e de tantos outros que se apresentavam em locais não tradicionais (arsenais abandonados, igrejas desconsagradas, ilhotas das) com "peças" abertas à interação com o público e que com este se ia no momento da encenação, modificando-se a cada dia ou noite (v. arte-ação). Correntes de artes plásticas, como as representadas por Hélio Oiticica Clark, propuseram obras semi-acabadas ou abertas à interação com o num grau no entanto bem menor do que o alcançado pelo teatro. Também a literatura tentou processo análogo, como O jogo da amarelinha, de Cortazar, romance com diferentes caminhos de leitura de combinação dos capítulos a partir de sugestão do autor igualmente sem o mesmo nível de abertura do teatro. De um modo ou de outro, essas várias experiências dos anos 70 - época também de eclosão dos movimentos dos centros culturais independentes evidenciaram uma busca de valorização do uso do produto cultural e de recusa de seu valor de troca, numa reação às duas décadas de consumismo que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. A partir de meados dos anos 80 arrefeceu consideravelmente a tendência de busca do valor de uso da cultura, do que foi indício eloqüente o fenômeno yuppie.

Cada uma destas fases do sistema de produção cultural pede uma política adequada, a ser definida e implementada de maneira específica. Haverá políticas de financiamento à produção cultural de variada natureza (créditos a fundo perdido, antecipação sobre a receita projetada, empréstimos, etc.) e medidas de incentivo à preparação de criadores culturais, mecanismos de apoio à distribuição (aspecto sensibilíssimo do sistema e ponto onde ocorrem os processos de cartelização ou, mesmo, de monopolização, de que se ressentem sobretudo o cinema e a indústria editorial), iniciativas de subsídio ao preço dos ingressos (fase da troca) e programas de ação cultural voltados para a formação e desenvolvimento do público. O que fica claro quando se vê a dinâmica cultural como um sistema é que uma cultura não se desenvolve em sua inteireza se as quatro etapas da produção cultural não se desenvolverem no mesmo grau e não se encaixarem plenamente umas às outras. De nada adianta uma política de apoio à produção cinematográfica, por exemplo, se não houver medidas de sustentação do esquema de distribuição, como ficou evidente nos tempos da Embrafilme. De pouco serve subsidiar o preço dos ingressos se o

público não estiver suficientemente preparado ou motivado para usar um bem cultural e assim por diante. Uma política cultural só pode mostrar-se plena e coerente quando contempla as quatro etapas do sistema de produção cultural.

A adoção deste modelo de análise da produção cultural a partir do modelo sugerido pela economia política para a produção de qualquer outro tipo de produto tem suas claras vantagens metodológicas e se justifica na medida em que, de modo particular nos últimos cem anos, não apenas a cultura se transformou numa indústria e num negócio (o cinema é o exemplo maior) como os serviços culturais, nesta ponta final do século, se mostram como um dos segmentos mais ativos das economias de muitos países desenvolvidos (nos EUA, o segundo lugar na lista do PNB nacional é ocupado pela indústria do audiovisual). No entanto, este modelo, que adota um enfoque sociológico, é claramente redutor e não dá conta do que está em jogo em duas das fases do sistema, a da produção propriamente dita e a do uso ou recepção. Em relação a estas, o modelo é largamente impotente, seja para possibilitar uma explicação do que nelas ocorre, seja para propor programas concretos de ação cultural, razão pela qual deve ser complementado, sob este aspecto, por estudos como os de antropologia do imaginário. Inversamente, estes pouco ou nada têm a dizer a respeito das etapas da distribuição e da troca, o que aponta de maneira ainda mais incisiva para a montagem de um aparato de pesquisa alicerçado sobre ambos domínios.

Referência:
Teixeira Coelho. O que é ação cultural. São Paulo, Brasiliense, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Socialidade

Sumário: A socialidade como extensão e superação do social.

Termos relacionados: Imaginário, centro cultural independente, espaço cultural.

Designa a solidariedade de base em sua expressão cotidiana e tangível ou, em outras palavras, o societal em ato, entendido como o estar-junto em sua dimensão mais ampla e para além da esfera da associação política e racional coberta pelo termo social.

Toda uma vertente da política cultural contemporânea ocupa-se primordialmente de criar as condições para o desenvolvimento desta socialidade, antes ou como resultado de uma programação cultural tradicionalmente considerada - como no caso da Casa da Paz, em Vigário Geral, Rio de Janeiro (v. centro cultural independente, espaço cultural).

Esta socialidade manifesta-se no ato de reunir-se para a realização de uma atividade comum ou para o desfrute a atividade proposta, de tal modo que a reunião é em si tão importa o a suposta atividade-fim que lhe serve de pretexto. As caravanas que se deslocam para assistir a espetáculos de rock são exemplos ade contemporânea tanto quanto as torcidas organizadas de futebol.

Referências:
Maffesoli, Michel. No tempo das tribos. São Paulo, Forense Universitária, 1987.

Teixeira, M.C.S. imaginário, cultura ed estudo sócio-antropológico de alunos de escolas de primeiro grau. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1994. Tese de livre-docência.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sociatria

Sumário: Reequilibração e política cultural.

Termos relacionados: 1 imagem, imaginação simbólica, símbolo, símbolo vivo, sintema, em mental.

O equilíbrio sócio-histórico ou antropológico de uma determinada sociedade ou grupo pode ser expresso em termos de uma constante "realização simbólica" manifesta numa cultura cuja dinâmica se dá entre a realidade biopsíquica e a realidade social - dinâmica menos ou mais lenta, menos ou mais regular, segundo a concepção de história dessas sociedades. Conforme o desenho desse ritmo, a equilibração simbólica pode comprometer-se. Da mesma maneira que a psiquiatria aplica uma terapêutica de reequilibração simbólica, pode-se conceber uma pedagogia, e, melhor, uma epifania cultural, que gire ao redor da dinâmica dos símbolos; neste caso, configura-se uma sociatria que dosa, com a precisão possível, para uma determinada sociedade, as coleções e estruturas de imagens que ela exige para seu dinamismo evolutivo. Num século de aceleração técnica, uma pedagogia ou epifania tática do imaginário surge como eventualmente necessária ou proveitosa. Esta crença é partilhada pela quase totalidade das políticas culturais que, mesmo sem dizê-lo, promovem exatamente essa sociatria ao perseguirem a reequilibração cultural de grupo ou segmento determinados, se não de toda a sociedade. Assim fazendo, essas políticas reconstroem e constroem imaginários, numa operação envolvendo delicadas e vitais questões de ética (o nazismo, na Alemanha, serviu-se dos meios de comunicação de massa e dos grandes comícios em praça pública para uma autêntica e operacional sociatria).

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Durand, G. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1988.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Sociomorfologia do imaginário

Termos relacionados: Imaginário, imagem.

Estudo integrado das formas do imaginário social ou das formas sociais do imaginário. Por estudo integrado entende-se uma abordagem das formas do imaginário sob seu aspecto biopsíquico e, ao mesmo tempo, do ponto de vista de suas funções no meio social.

Referências:
Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.

Paula Carvalho, J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 1991. Ensaio de titulação.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Subcultura dominada

Termos relacionados: Resistência cultural, multiculturalismo, reconversão cultural, macrocultura dominante.

Cultura cujo campo é de pequeno porte e que freqüentemente se encontra na posição de cultura dominada em relação a culturas dominantes mais abrangentes.

Referência:
Gaudibert, Pierre. Du culturel au sacré. Paris, Casterman, 1981.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Teatralização da cultura

Sumário: Teatralização, patrimônio histórico e patrimônio popular; funções sociais e políticas.

Termo relacionado: Sacralização da cultura.

Conceito introduzido no estudo de política cultural para designar a operação de mise-en-scène, ou espetacularização de um conjunto simbólico que, para o grupo ou cultura dominante, representa a essência da coletividade como um todo. As práticas e bens culturais privilegiados encontram-se repertoriados numa lista mais ou menos fixa e essa coleção é envolta num sistema de ritos e mitos. Ser culto é, a partir daí, função do conhecimento que se possa ter desses mitos e ritos e do acesso efetivo a eles. As práticas culturais surgem sob a forma de um roteiro e um cenário preestabelecidos que devem ser seguidos sem muita alteração. O patrimônio histórico é um dos objetos de predileção da teatralização, quer sob a forma de cenários constantes que pontuam o cotidiano de uma cidade, por exemplo (iluminados constantemente à noite, em evidência acentuada durante o dia), quer na modalidade de grandes comemorações anuais com a convocação das massas e a utilização de recursos tecnológicos de toda ordem que realcem o evento (a queda da Bastilha, a data da independência nacional, etc.). Por trás dessa teatralização estaria o esforço de afirmar ou simular uma origem, substância, ato ou princípio comum e pedir um determinado comportamento ou relacionamento. Haveria, nesses eventos, uma encenação dos papéis e das relações sociais.

Não apenas o patrimônio histórico dito clássico é objeto de teatralização. O patrimônio histórico, tradicionalmente entendido, é constituído por bens culturais pertencentes à cultura dita erudita ou que a ela ascenderam mediante operações de sacralização cultural (por exemplo, uma capelinha arquitetonicamente pertencente a modos de construção popular mas que por ter sido palco de algum evento histórico passa a integrar o patrimônio histórico de um grupo) e, ainda, por bens vinculados à cultura popular declarada depositária de algum traço fundador da comunidade. Há, porém, patrimônios de origem popular não-histórica

que são igualmente passíveis de teatralização e cujos valores convergem para a mesma ordem de valores patrocinados pelo patrimônio tradicional, tendo a mesma função que a teoria da teatralização atribui a este. É o caso dos parques temáticos Disneyworld, Epcot Center, ou Universal Studios, que se apresentam, sob a superfície de entretenimento simples, como teatralizações de parcelas significativas do sistema de valores da sociedade norte-americana (destaque ao individualismo o à iniciativa privada, reafirmação de práticas culturais locais, familiarização de figuras históricas, realce dos recursos tecnológicos, ênfase a costumes populares).

O recurso à noção de teatralização se faz freqüentemente, na pesquisa teórica com o objetivo de enfatizar o aspecto autoritário das políticas culturais que a praticam e que lhe seria inerente. A teatralização da cultura serviria para afirmar ou reforçar o poder político autocrático ou manipulatório de um grupo sobre os outros. Roberto Rossellini fez um filme notável sobre a teatralização do poder na França sob Luís XIV e exemplos como este parecem reforçar a tese da teatralização como instrumento totalitário. Na verdade, este entendimento da teatralização fornece do fenômeno uma idéia apenas parcial e surge freqüentemente na obra de pesquisadores que ainda trabalham prioritariamente com conceitos como os de cultura hegemônica, cultura dominante e análogos. A teatralização da cultura, no sentido da existência de ritos e mitos que cercam uma operação de produção ou consumo cultural, é de fato inerente não apenas a políticas culturais autoritárias como a um grande número de práticas culturais de outra ordem - da ida a um espetáculo de ópera a um desfile de escola de samba, tanto quanto uma rodada de capoeira e a freqüência aos estádios de futebol ou as visitas a um museu e a participação numa congada - e em todos estes casos exerce a função de, convocando os indivíduos e grupos a uma experiência imaginária, reforço de laços sociais de variada natureza (profissionais, entre artistas de uma mesma linguagem por exemplo, políticos e outros). Esta é, afinal, uma das funções da cultura.

Referência:
Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Televisão pública

Sumário: Televisão educativa, televisão cultural, televisão pública.

Termos relacionados: Indústria cultural, artes comunitárias, centro cultural independente.

Após o aparecimento da televisão comercial, possível graças às verbas de publicidade pagas por empresas privadas e organizações governamentais, diversos países trataram de instituir uma televisão estatal movidos pela

preocupação de garantir um tratamento adequado às questões culturais e educacionais, independentemente de interesses econômicos imediatistas. Estas primeiras iniciativas governamentais resultaram na criação de emissoras, num momento inicial, francamente preocupadas com a educação e que se voltavam quer para atividades de ensino supletivo à distância, quer para atividades de apoio ao ensino regular, quer para iniciativas de difusão da cultura erudita, sem lugar no mercado televisivo comercial.

No caso brasileiro, com a predominância, no cenário da televisão estatal, das televisões ditas educativas, eram poucas as emissoras destinadas mais francamente às questões propriamente culturais, como a TV Cultura, de São Paulo. Esta, graças a modificações promovidas em sua programação que a afastaram do modelo educativo para aproximá-la do cultural, conseguiu uma audiência maior (como a tv ARTE, franco-alemã). Mesmo assim, as televisões estatais que seguem essa inspiração nunca conseguiram competir com as televisões comerciais e atrair público significativo. A partir da década de 80, sobretudo, começou a firmar-se, em particular na Europa (e sem dúvida como conseqüência das experiências das TVs e rádios piratas do final dos anos 60 em diante, diante, que deram origem, em alguns casos, a emissoras comunitárias), o conceito de televisão pública: não bem uma televisão educativa e não necessariamente uma televisão cultural mas uma televisão que tratasse das questões do interesse imediato e cotidiano da comunidade, abordadas por pessoas da própria comunidade (desemprego, violência urbana, relações de locação, ecologia, transportes em comum, problemas da terceira idade, etc.). Na Alemanha é possível falar numa espécie de rede de emissoras públicas regionais e, mais recentemente, um canal de televisão pública foi criado nos EUA. Essas emissoras recebem, em geral, recursos econômicos públicos, mas podem recorrer também às empresas privadas para o custeio de programas especiais. É o caso da televisão pública americana, conhecida como PBS (Public Television System), cujo lema é "compromisso com a excelência" (o mesmo, aliás, das universidades brasileiras) e que se propõe a "envolver, enriquecer e inspirar" através de programas versando sobre temas históricos, notícias, programas especiais de investigação jornalística, teatro, ópera. As televisões públicas são normalmente supervisionadas por conselhos curadores integrados por representantes variados da comunidade (intelectuais, professores, produtores culturais) e, mesmo sendo instituições de direito público, não se subordinam diretamente à administração governamental, o que lhes retira em parte o caráter de emissoras oficiais. Não desprezando a programação mais propriamente cultural (concertos, debates, filmes de arte), essas emissoras não se propõem mais como canais educativos e configuram-se como a terceira geração das televisões abertas (broadcasting).

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Terreiro

Termo relacionado: Território.

Suporte territorial de comunidades litúrgicas no qual se afirma a cultura do antigo escravo africano diante da produção simbólica hegemônica. O terreiro (de candomblé) apresenta-se como o lugar de materialização, construção e reconstrução do modo cultural negro-brasileiro ou afro-brasileiro.

Referência:
Sodré, Muniz. O terreiro e a cidade (A forma social negro-brasileira). Petrópolis, Vozes, 1988.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Território

Sumário: Território, coleções, identidade; território, efeito de mundo e efeito de discurso; território e internacionalismo.

Termos relacionados: Efeito de mundo, espaço cultural, desterritorialização, globalização, identidade, teatralização, terreiro.

Um dos determinantes essenciais da identidade cultural, ao lado da constituição e preservação de coleções. É no país, no estado, na cidade, no bairro, numa área no interior do bairro (como o quartier francês) que se põem em cena e se teatralizam as linhas básicas do roteiro da identidade. Aquilo que, sob o ângulo da política cultural, define o território como tal, e o distingue por exemplo do espaço cultural, é um efeito de mundo gerado pela inserção física direta, não mediada por uma representação elaborada, do indivíduo ou grupo nessa área física específica; em outras palavras, é o fato de ter o indivíduo nascido nessa área ou nela estar morando há algum tempo de modo a ter já estabelecido alguma convivência com a área e seus ocupantes. Esse efeito de mundo produz a sensação de uma relação natural com o território da qual decorre a identidade, mediante a elaboração lingüística, o comportamento cotidiano e as obras de cultura propriamente dita. Quando se diz que essa relação natural deriva de um efeito de mundo, o que se afirma é que essa relação não seria na verdade natural, porém resultado de uma construção simbólica, de uma teatralização. Alguns vêem nesse fato um índice do caráter ideológico do território como fator de manipulação da identidade; na realidade, todo efeito de mundo é uma operação de construção sígnica, de substituição de um signo por outro, e assim o problema não reside na construção em si, inevitável, mas no sentido que se atribui à construção (se a construção assumirá esta máscara ou aquela, se esta é melhor do que aquela, para quem e sob que aspecto, etc.). Essa construção ou teatralização é, pois, um interpretante ou conjunto de signos que remetem a outros signos numa operação complexa da qual resulta um significado historicamente

determinado. Este significado é a seguir localizado (em monumentos, por exemplo) ou traduzido em obras de cultura (filmes, peças de teatro, pinturas ou objetos preservados em museus, etc.) cujo efeito principal é o efeito de discurso, que permite a cada indivíduo e ao grupo como um todo o reconhecimento de si mesmo como parte integrante daquele conjunto maior de signos definidor da identidade. Se o território (efeito de mundo) ostenta fisicamente em si mesmo essas obras de cultura que o representam num outro nível, como os monumentos, ou gera uma produção que a ele se refere diretamente (num caso e no outro, efeitos de discurso), o circuito cultural se fecha - com o rebatimento homogêneo do eixo do efeito de discurso sobre o eixo do efeito de mundo - e a expressão cultural se mostra em seu estado pleno. (A alienação ou as perturbações identitárias de toda espécie surgem quando não há esse rebatimento, i.e., quando um discurso músicas, lendas, etc. - não encontra sua localização imediata - caso do imigrante - ou quando a representação do efeito de mundo em obras de cultura não emerge ou é literalmente sufocada pela presença de culturas estrangeiras que competem com ou eliminam as culturas autóctones.)

A arquitetura modernista, em sua qualidade de estilo internacional, produziu, por meio da feição arquitetural e urbanística de bairros e cidades, uma dessemantização dos territórios vernaculares e a redução de todos eles a um mesmo denominador comum gerado não por um comportamento direto de grupos o indivíduos, vindo de baixo, mas por um código arquitetõnico abstrato, elitista, com pretensões universais. Territórios que resistiram à proposta modernista - como o perímetro tradicional de Paris - mantiveram seus efeitos de mundo e de discurso tradicionais; outros, como na maioria das cidades brasileiras, formadas pela destruição sucessiva das marcas específicas e sua substituição por outras neutras, perderam a possibilidade de dar origem a uma identidade própria, substituída então pelo fenômeno da identificação ou passagem continuada de uma identidade a outra; neste caso, o território é investido por uma representação simbólica que se gera freqüentemente em outros territórios ou num processo supraterritorial. Os movimentos de preservação das feições de territórios urbanos, como bairros ou seções de bairros, promovidos por associações de moradores, devem ser vistos assim sob a dupla ótica da insistência numa determinada encenação da identidade grupal e da reivindicação de uma melhor qualidade de vida. As propostas internacionalistas, que no limite se resumem à idéia da construção de um território cultural único (v. globalização), vêm encontrando sérias resistências, como o demonstra a demora na constituição da Comunidade Européia e a proliferação de conflitos como na ex-lugoslávia.

Referências:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1990.

Herbert, Thomas (org.). El proceso ideológico. Buenos Aires, Tiempo contemporâneo 1971.

Sodré, Muniz. O terreiro e a cidade. Petrópolis, Vozes, 1988.

Teixeira Coelho. Moderno pós moderno. São Paulo, Iluminuras, 1995.

- Semiótica, informação, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Tradicionalismo cultural

Sumário: Tradicionalismo e regimes autoritários; modernismo e modernidade.

Termos relacionados: Irracionalismo cultural, elitismo cultural, culturas pósmodernas (cultura da unanimidade), sincretismo cultural, folclore.

Concepção de política cultural cujo desenho se torna mais nítido sob ditaduras e regimes autoritários, embora tenha se manifestado ao longo deste século como força latente em outros momentos políticos. O tradicionalismo cultural é a adoção de valores arcaicos estabelecidos e a recusa ao modernismo em todas as suas implicações, da valorização do progresso às experimentações artísticas. Também o recurso às novas tecnologias é recusado pelo tradicionalismo cultural, embora as relações entre sistemas políticos e estes valores sejam conflituosas. Tanto o fascismo como o nazismo viram na tecnologia um valor positivo, ainda que os tradicionalistas a repudiassem como negação dos antigos valores espirituais. Se a tecnologia era sob um ângulo apreciada por esses regimes, nem por isso o modernismo era valorizado, sob o pretexto de que o mundo moderno era o reino do capitalismo e seu modo de vida. Junto com o mundo moderno, rejeitava-se também, no nazismo e no fascismo, os ideais políticos revolucionários (franceses e americanos) e todo o Iluminismo, visto como o marco inicial da modernidade degenerada. Sob o tradicionalismo cultural, não pode haver um progresso no conhecimento uma vez que toda a verdade já foi pronunciada no passado: tudo que se pode fazer é ensaiar interpretações diferentes de suas mensagens estabelecidas, por vezes obscuras, reunidas num capital cultural que representaria a essência desse grupo ou nação.

Referência:
Eco, Umberto. Ur-fascism in The New York Review of Books, v. XLII, n. 11, 1995.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Trajeto antropológico

Sumário: Teoria do imaginário; articulação natureza-cultura.

Termos relacionados: Imaginário, convergência simbólica, cultura patente, cultura latente, AT-9, grupo.

O sentido de um imaginário forma-se ao longo de um percurso entre, de um lado, as formas universais e invariantes do genus homo e suas formas localizadas, bem como, de outro, entre a esfera de sua inserção física no mundo e a esfera dos discursos sobre essa inserção. A esse percurso se dá o nome de trajeto antropológico, troca incessante entre as pulsões subjetivas do domínio arquetipal

e as pressões objetivas provenientes do meio cósmico e social (domínio idiográfico) por meio da qual integram-se o universal e o singular, o interior e o exterior, o indivíduo e os grupos.

O termo ilustra a orientação metodológica dos estudos sobre o imaginário, que nada ignoram dos diversos domínios do histórico, do simbolismo religioso, da poesia, da mitologia, da iconografia, da psicologia. O trajeto antropológico é entendido como operação destinada a resolver as tensões entre natureza e cultura, pilares sobre os quais se sustenta toda a teoria do imaginário.

Nesse trajeto, que é o trajeto de formação do sentido, cristalizam-se as polissemias simbólicas ou conjuntos psicoculturais, vastas constelações de imagens constantes (ou quase constantes) que parecem estruturadas por um isomorfismo de símbolos convergentes. Esse sentido surge da articulação entre o biológico (reflexológico) invariâncias e universais do comportamento humano - e o sociológico (simbólico), constituído pelas variações e modulações do comportamento humano em contextos culturais específicos. O sentido é assim gerado pela interação entre universal e singular, procedendo à integração entre o indivíduo, o grupo e a sociedade. A teoria do trajeto antropológico articula entre os pólos biológico e sociológico uma gênese recíproca que oscila do gesto pulsional à construção social e vice-versa. Esta gênese não é do tipo causa-efeito linear, assumindo antes a modalidade de uma pluralidade causal de tipo não apenas diacrônico mas também, e fundamentalmente, sincrônico. A conseqüência metodológica deste modelo teórico é que, para descrever o funcionamento do imaginário e encontrar sua constelação de imagens, pode-se partir tanto do schème quanto do objeto ou fato cultural.

Referências:

Badia, D.D. Imaginário e ação cultural.- as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grénoble. São Paulo, ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado,

Durand, Yves. A formulação experimental do imaginário e seus modelos in Revista da FEUSP, USP, v. 13, n. 2, jul/dez. 1987.

- L'exploration de l'imaginaire. Paris, L'espace bleu, 1988.

Paula Carvalho J.C. A culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. São Paulo, Faculdade de Educação USP, 1991. Ensaio de titulação.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Transculturalidade

Sumário: Transculturalidade idade, hibridização, globalização.

Termos relacionados: Capital cultural, cultura de fronteira, culturas híbridas, globalização.

Culturas como a brasileira constituem-se na interseção de diferentes espacialidades e temporalidades que encontram num dado território um ponto de coexistência sincrônica. Resultam da justaposição e da interação entre diferentes modos culturais - do primeiro conquistador europeu, do autóctone, do africano e, agora, dos modos transnacionais que circulam pelo audiovisual, ditos eruditos e populares - que convergem para a formação de um modo híbrido e não de um patrimônio estável e sempre idêntico a si mesmo.

Referência:

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Transmissão cultural

Sumário: Transmissão cultural, educação, animação e ação cultural; o foco sobre o capital cultural e o foco sobre o usuário.

Termos relacionados: Ação cultural, arte-educação, capital cultural.

Enquanto fenômeno de passagem da herança cultural de uma geração a outra, é um processo que, nos países desenvolvidos, efetuava-se basicamente pela educação formal nas escolas e universidades. Num segundo momento, como na França a partir de 1936, programas de animação cultural foram desenvolvidos para que a passagem dessa herança ocorresse também de uma classe social para outra ou de um segmento de classe para outro. A ação cultural propriamente dita não se propõe ser, de modo particular, uma correia dessa transmissão, cujo caráter primeiro é essencialmente conservador mesmo quando a meta seja a ampliação do número de indivíduos expostos à arte e à cultura. Conservador porque, nessa operação, o capital cultural é visto como um sistema relativamente acabado de valores de diferente natureza (estética, histórica, política, ética, etc.) a ser posto em circulação tal como está. No limite, o fim último dessa operação é antes a preservação desse capital do que sua transformação em instrumento de uma busca pessoal ou coletiva cujas dimensões ultrapassem as fronteiras do fenômeno artístico propriamente dito ou da produção de novas formas artísticas - embora isto possa ser conseqüência eventual da transmissão. O primeiro dever da transmissão cultural é com o capital cultural, não com seu usuário. Inversamente, a ação cultural está mais voltada para o atendimento dos desejos e necessidades culturais do indivíduo do que para os interesses da arte e da cultura considerados em si mesmos.

No Brasil, a destruição do sistema público de ensino (com reflexos evidentes também na rede particular, se analisada sob o prisma da formação de professores), a partir especialmente dos governos militares pós-64, interrompeu essa transmissão cultural, que não tem como ser atendida por programas de ação cultural nem pode ser substituída integralmente por propostas de animação cultural. Se isto é uma desvantagem evidente por um lado, por outro em princípio ficaria aberto, diante da fraqueza ou inexistência de um culto à cultura estratificada, um vasto campo para a renovação e a inovação culturais. Não é improvável, porém, pelo contrário, que o vazio criado pela ausência da transmissão cultural seja ocupado, não pela inovação cultural propriamente dita, mas pela degradação cultural tal como se manifesta nos produtos da indústria cultural.

Referência:

Bourdieu, Pierre et al. Lamour de l'art. Paris, Minuit, 1969.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Transnacionalização cultural

Termos relacionados: desterritorialização, globalização cultural.

Uma cultura se diz transnacional quando formada por estilemas (traços próprios a um estilo ou forma) e elementos de conteúdo pertencentes a mais de uma Cultura nacional de origem. Os modos transnacionais se intensificaram no século XX com as sucessivas vagas migratórias da Europa para os EUA, da Ásia para as Américas e, mais recentemente, do sul para o norte. A transnacionalização da cultura californiana e texana, por exemplo, evidencia-se já nos nomes das cidades e prossegue manifestando-se na língua, na alimentação e na música. Culturas transnacionais são contemporâneas dos fenômenos de desterritorialização e globalização da cultura.

Referência:
Canclicni, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Turismo cultural

Sumário: Freqüentação de museus e sítios históricos; turismo cultural de elite e popular; turismo cultural, evento e prática cultural.

Termos relacionados: Arte, evento cultural, competência artística.

Embora seja costume colocar um largo espectro de atividades sob a capa desta expressão, em sentido estrito ela se refere ao turismo que abre espaço para a visitação a museus e locais históricos, considerados patrimônio de uma comunidade, e, acessoriamente, para a freqüentação a espetáculos de ópera, teatro, cinema, etc. No conjunto, o turismo cultural é, assim, atividade voltada fundamentalmente para os modos culturais geralmente ditos "de elite". O que impede que a visitação a zonas representativas da cultura popular de uma cidade (como o bairro da Boca, em Buenos Aires, ou a praça dos Mariachis, na Cidade do México, ou o Pelourinho, em Salvador) seja considerada forma de turismo

cultural é não apenas o preconceito contra os modos culturais populares como também, aparentemente, a ausência de um aparato informativo que transforme o passeio numa ilustração - o que, de resto, trai o caráter educacional e utilitário da idéia de turismo cultural. Hannah Arendt diria que esse turismo é outra manifestação de filistinismo (v. arte.).

O turismo cultural tem-se revelado fonte importante de recursos para os países que dedicam a esse setor a atenção necessária. O que se discute é se constitui, de igual modo, fonte relevante de impulsão da dinâmica cultural estritamente considerada. Em qualquer de suas modalidades o turismo cultural mostra-se, de fato, uma atividade de natureza ambígua, na medida em que nem se apresenta como prática cultural propriamente dita, nem participa por inteiro do mesmo conjunto de traços que marcam o turismo comum, baseado numa curiosidade imprecisa e acionado não raro por motivos consumistas. A razão principal dos que contestam o papel cultural desse turismo consiste em sua ocasionalidade: uma ida a um museu de vez em quando, numa outra cidade ou país ou na própria cidade (o turismo cultural pode ser também local), não bastaria para configurar uma pratica cultural, que teria na sua reiteração um de seus aspectos mais determinantes. Esta é, por exemplo, a posição de Pierre Bourdieu em seu livro L'amour de l'art. Essas visitas de errática periodicidade configurariam um fenômeno cultural "de estação", assim como se fala de uma fruta de estação; as férias, o lazer, estariam na base dessa atividade e não o desejo de entregar-se a uma ocupação mais consistente sob o ângulo cultural. Nessa categoria deveria ser inscrita a visitação em massa às grandes exposições que percorrem o mundo, como as de Picasso, Matisse, Tutankamon ou Rodin. Há, sem dúvida, por trás da afluência do grande número a essas exposições, antes um forte estímulo de emulação, graças à divulgação maciça pela mídia, do que um interesse especificamente cultural. Campanhas intensivas de divulgação do evento na televisão, grandes bandeiras de cores fortes penduradas no local da mostra tornam qualquer evento - até mesmo uma exposição de arte erudita - um must see massivo. Isto, no entanto, não deveria desqualificar liminarmente a experiência da visita feita nessas circunstâncias, mesmo se ocasional. Programas de ação cultural tendem de um lado a desconsiderar o evento como prática cultural e, de outro, a avaliar a mediação por eles mesmos exercida como fundamental ou indispensável à experiência estética ou cultural, menosprezando ou ignorando a competência artística eventual do público, que pode transformar a visitação despreocupada num formato singular de prática cultural.

Referência:

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris, Minuit, 1969.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Valor cultural

Sumário: Valor cultural nas concepções fundamentalista e relativista; luta cultural e batalha simbólica; comunicação versus compreensão; valor nuclear da cultura; relativismo cultural e relativismo comum: pessimismo na análise, otimismo na ação.

Termos relacionados: Cultura, imaginário, efeito de mundo, globalização.

Em sentido estrito, o valor cultural é o responsável, em política cultural, pelas decisões sobre o que incentivar, em termos de produção e uso ou consumo, o que difundir e o que preservar. Sob esse aspecto, o patrimonialismo é um valor tanto quanto o criacionismo (v. política cultural e arte-ação). Em sentido amplo, valores culturais são todos aqueles que orientam um indivíduo, grupo ou coletividade, conformando suas visões de mundo e manifestando-se em todas suas representações: a igualdade de todos perante a lei ou a discriminação, o respeito ou a violência, a dignidade da mulher ou o machismo, etc. As fontes de valor cultural têm as mais diversas localizações: um modo cultural em particular (cultura popular, cultura erudita, cultura nacional-popular, cultura oficial), uma classe social ou profissional, um segmento religioso, um ideal político, uma luta histórica contra inimigo externo ou entre grupos internos, etc.

Os valores culturais são passíveis 1 de duas abordagens distintas: a fundamentalista, para a qual existem apenas alguns valores a considerar como guias da produção cultural, evidentes por si só e inquestionáveis (sejam os valores de uma classe social, crença religiosa, etc.), e a relativista, que entende terem, as culturas, diferentes percepções responsáveis por diferentes visões de mundo, não sendo possível defender a ascendência de umas sobre as outras.

Fundamentalistas e relativistas, com suas diferenças de opinião, parecem concordar porém em dois pontos: 1) cultura significa uma luta contra o caos; e 2) cultura significa luta contra outras culturas... Este segundo ponto deriva do entendimento de que os valores de predileção de uma cultura só podem ser afirmados mediante a derrota de outros valores e não por um processo de diálogo com eles (v. globalização). Isto implica a impossibilidade de compreensão

verdadeira entre culturas diferentes no que diz respeito a seus núcleos de valores essenciais. Essa impossibilidade não elimina as tentativas de contato entre culturas diferentes (tentativas de comunicação entre culturas, entendida, se não como o oposto da compreensão, pelo menos como versão eufêmica desta), mas está na base das "falhas de comunicação" inevitáveis e, acaso, insuperáveis. Esta é uma posição que fundamentalistas e relativistas reivindicam como realista em contraste com o voluntarismo típico de toda política cultural, que consiste em acreditar ser possível estabelecer pontes entre culturas diferentes. Esta divergência entre voluntaristas (que dificilmente se reconhecem como tais) realistas recobre uma outra: a possibilidade de travarem-se batalhas simbólicas das quais resulte a imposição concreta de um valor sobre outro. Para alguns autores, é inútil tentar combater um símbolo com outro (opor a foice e o martelo à suástica) quando se quer derrotar um conjunto de valores: para consegui-lo, seria necessário atuar num nível de concretude indiscutível, que incluem medidas econômicas, esforços diplomáticos e, no limite, a guerra. Para esta concepção, símbolos geram apenas efeitos de discurso, quando o necessário é provocar efeitos de mundo. Outros acreditam que os símbolos, quando componentes do imaginário e, portanto, vinculados à dimensão simultaneamente arquetipal e ideográfica (ou perene e contextual) são capazes de sustentar com sucesso um choque do qual resulte a afirmação de determinados valores sobre outros (costuma-se lembrar, a respeito, que a atual, e ainda não definitiva, vitória do capitalismo sobre o comunismo de Estado começou várias décadas atrás quando o capitalismo foi capaz de impor seus símbolos, extraídos do American Way of Life, ao imaginário comunista; e discute-se ainda hoje se a tentativa de criação do "homem novo" na ex-URSS fracassou porque se pretendeu então travar apenas uma batalha simbólica contra o "homem velho"). Acredite-se ou não na eficácia da luta simbólica, o fato é que no Brasil há décadas inexiste qualquer conflito simbólico uma vez que a totalidade, ou quase, das mensagens simbólicas em circulação (filmes, estrangeiros ou nacionais; publicidade televisiva; jornais, etc.) opta por um único valor em suas variadas manifestações: o do desmanche (v. modos culturais pós-modernos). Enquanto isso, em outros países, como EUA e França, não há nenhuma hesitação, à direita como à esquerda, em não apenas incentivar a manifestação de todos os valores como, especificamente, de impulsionar os valores que combatam o desmanche cultural. Assim, por exemplo, em escolas de periferias violentas é possível ler-se cartazes que dizem: Respeito: você aprende, você conquista. E a luta simbólica em ação, como o mínimo que se pode tentar. No Brasil, iniciativa semelhante provavelmente seria considerada "careta", o que diz muito sobre o grau de desmanche aqui alcançado...

Um terceiro ponto comum parece unir fundamentalistas e relativistas: aquele segundo o qual a própria idéia de cultura implica um valor primeiro e específico, inerente à cultura enquanto tal, expresso na proposição de que o ser humano precisa da cultura e tem de fazer o que for necessário para criar e manter a cultura. Isto exige do ser humano, não apenas para ter alguma substância interior

como, simplesmente, para viver, que ele tenha valores, isto é, comprometa-se, engaje-se. Esta necessidade coloca o relativista diante de um dilema: valorizar a cultura mais do que a própria verdade - o que ele realiza lutando pela cultura mesmo sabendo que a cultura pela qual luta não é a verdadeira. Esta impostação filosófica do assunto traduz-se, no cotidiano da política cultural e, mais ainda, da ação cultural, na "palavra de ordem" segundo a qual o agente cultural deve ser pessimista na análise e otimista na ação. Este "otimismo" na ação, esta batalha pela cultura mesmo sabendo que a cultura não é a verdade, é o que distingue o relativismo cultural do relativismo comum, imobilista: do lado deste, a descrença absoluta e, do lado do primeiro, a necessidade de acreditar ao mesmo tempo em que contesta essa crença...

Referências:
Bloom, Allan. The closing of the american mind. New York, Simon and Schuster, 1987.

Heidegger, Martin. Nietzsche. New York, Harper & Row, 1961.

Nietzsche, F. Ceux qui veulent "amender' l'humanité in Crepuscule des idoles. Paris, Idées/ Gallimard, 1977.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Versão cultural

Termo relacionado: Modo cultural.

Um modo cultural apresenta-se, atualiza-se concretamente, sob formas singulares que são, cada uma, uma ocorrência do modo inicial. Um filme determinado é uma versão do modo cinema, assim como o modo cultural que é o impressionismo manifesta-se em diferentes versões (transfigurações), como as de Monet, Pissaro ou Sisley. Uma cultura faz-se, assim, de modos & versões.
Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

Voluntarismo cultural

Sumário: Voluntarismo e relativismo cultural.

Termos relacionados: Ação cultural, fabricação cultural, modernização cultural, cultural, centro cultural independente.

Doutrina ou crença baseada na idéia de que é possível, para além do que permite prever a razão e a partir exclusivamente da vontade pessoal de seus adeptos, promover intensa e indefinidamente um conjunto de ações de difusão cultural e conscientização social por intermédio da cultura com o objetivo de democratizar a produção cultural no contexto da busca simultânea de um novo ordenamento político da sociedade. Com base na vontade do agente cultural e

mediante o desprezo ou subvalorização dos obstáculos objetivos que a realidade possa oferecer, políticas culturais voluntaristas procuram promover, quase sempre a partir de programas de fabricação cultural, uma conscientização social com o objetivo não apenas de desenvolver a dinâmica cultural em si mesma como impulsionar, pela cultura, reformas estruturais na sociedade (industrialização, modernização, desenvolvimento econômico, reformas sociais, etc.).

No Brasil, a década de 60 foi particularmente marcada pelo voluntarismo cultural, que se sustentou enquanto não entraram em crise, ou foram eliminados, os movimentos de oposição política (materializados sobretudo nas manifestações urbanas animadas pelos jovens e no mito da guerrilha), de modo particular, e, de modo geral, os ideais de esquerda.

Naquele momento, o voluntarismo cultural buscava a modernização cultural e política, entendendo-se por esta a democratização do país em bases nacional-populistas ou nacionalistas.

Em contraste com o voluntarismo cultural pode-se falar num relativismo cultural, segundo o qual a cultura e a política cultural têm um poder bastante limitado no que diz respeito a uma reformulação tanto da sociedade quanto do indivíduo. Os relativistas estão, também, mais atentos à dinâmica cultural como um todo e menos dispostos a insistir numa intervenção cultural da qual supostamente dependeriam os rumos do processo cultural mais amplo. E se tiverem que optar entre um programa para o social e outro para o grupo e o indivíduo, sua escolha recairá sobre o último. Mas relativismo cultural não é sinônimo de quietismo cultural: também os relativistas entendem valer a pena promover a ação cultural, mesmo no interior de seus atuais horizontes mais modestos.

Os centros culturais independentes são um exemplo atual de relativismo cultural: desvinculam-se de programas governamentais, não pretendem revolucionar nem a cultura, nem a política e estão mais atentos ao afetual e ao estético do que ao racional e ao social tal como este conceito foi entendido no século que começou em meados do oitocentos.

O sentido de relativismo cultural, aqui, é convergente com um outro entendimento da expressão, aquele segundo o qual todas as culturas têm o mesmo valor: a cultura negra tanto quanto a branca, a indígena tanto quanto a européia. Visto em oposição ao voluntarismo cultural, o relativismo cultural entende que os modos culturais têm todos o mesmo valor enquanto os voluntaristas tendem a privilegiar um ou alguns: exemplo, a cultura popular ou a nacional-popular como dotada de uma aptidão especial para a consecução deste ou daquele objetivo sociocultural. De modo particular, os relativistas não apenas entendem que todos os modos culturais se equivalem como têm, todos, o mesmo e limitado poder de promover mudanças socioculturais.

Referências:

Bernardet, J.C. Anos 70: cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

Canclini, N.G. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989.

D'Souza, Dinesh. The end of racims: principles for a multirracial society. New York, Free Press, 1995.

Holanda, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970. São Paulo, Brasiliense, 1981.

Rorty, Richard. Relativismo: encontrar e fabricar in O relativismo enquanto visão de mundo. São Paulo, Francisco Alves, 1994.

Wisnik, J. M. Anos 70: Música. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

Índice dos Verbetes - **Índice Remissivo**

ÍNDICE DE TERMOS E NÃO-TERMOS

1. São termos as palavras e expressões descritas ou conceituadas em verbetes que lhes são especificamente dedicados; não-termos, as palavras ou expressões que compõem a descrição ou conceituação de um termo sem serem, elas mesmas, descritas ou conceituadas em detalhe.

2. Os não-termos são remetidos aos termos, num sistema que presta contas das relações de sentido entre uns e outros, da identidade à contrariedade.

3. Em negrito, os termos; em tipo comum, os não-termos, representados em fonte regular neste índice.

Ação afirmativa v. multiculturalismo (1) 263 e multiculturalismo (2) 265
Ação artística v. arte-ação 51
Ação comunicativa 31
Ação cultural 32
Ação cultural de criação v. ação cultural 32
Ação cultural de distribuição v. ação cultural 32
Ação cultural de produção v. ação cultural 32
Ação cultural de serviços v. ação cultural 32
Ação cultural de troca v. ação cultural 32
Ação cultural de uso v. ação cultural 32
Ação educativa v. museu de arte 274
Ação sócio-cultural v. ação cultural 32, animação cultural 43 e ação comunicativa 31
Acesso cultural 35
Acordos de integração cultural v. integração cultural 221
Aculturação 36
Adega de arte 37
Administração da cultura v. cultura organizacional da cultura 116
Administrador cultural 39
Administrador-artista v. administrador cultural 39
Administração cultural, alternativas para a, v. cultura organizacional da cultura 116
Afetual 40
Agente cultural 42
Agente cultural, responsabilidade do v. dirigismo cultural 151
Alienação cultural v. cisão cultural 93 e cultura autônoma 107
Alogestão 42
Âmbito alienado v. cultura autônoma 107

Âmbito apropriado v. cultura autônoma 107
Âmbito autônomo v. cultura autônoma 107
Âmbito cultural v. cultura autônoma 107
Âmbito imposto v. cultura autônoma 107
Analfabeto secundário 43
Anarquismo cultural v. libertarismo cultural 239
Animação cultural 43
Animador cultural v. animação cultural 43 e mediador cultural 249
Antiguidade nacional v. monumento histórico 261
Aparelhagem mental 44
Aparelho de base 45
Apreciação artística v. arte 46
Aquisição cultural v. necessidade cultural 278
Arquétipo 45 Arte 46
Arte-ação 51
Arte como ponto unificador v. modernização cultural 255
Arte-educação (1) 55
Arte-educação (2) 58
Arte jovem v. democratização da arte 146
Arte, mitocrítica da v. mitocrítica 253 e resistência cultural 337
Arte popular v. democratização da arte 146
Arte pública 49
Artes comunitárias 60
Articulação natureza-cultura v. trajeto antropológico 356
Artista instituído 62
Assimilacionismo v. multiculturalismo (1) 263 e multiculturalismo (2) 265
AT-9 62
Ateliê v. oficina cultural 281
Auto-administração da cultura v. descentralização cultural 147
Autor-empírico v. autor modelo 63
Autor modelo 63
Avaliação 64
Avaliação-ampla v. avaliação 64
Avaliação continuada v. avaliação 64
Avaliação da ação cultural v. avaliação 64
Avaliação de exposições 72
Avaliação de políticas culturais v. avaliação 64
Avaliação imediatista v. avaliação de exposições 72
Avaliação plena v. avaliação 64
Avaliação restrita v. avaliação 64
Avaliação totalizante v. avaliação de exposições 72

Barbárie 75
Batalha simbólica v. valor cultural 361
Bem artístico 76
Bem cultural v. produto cultural 318 e propriedade cultural 319
Bem simbólico v. capital cultural 85, produto cultural 318 e bem artístico 76
Biblioteca 76
Biblioteca básica v. cânon 82
Biblioteca de autores v. biblioteca 76
Biblioteca, modelo jesuítico v. biblioteca 76
Biblioteca pública generalista v. biblioteca 76
Biblioteca-retiro v. biblioteca 76
Bom gosto v. gosto 188
Burocracia cultural v. cultura organizacional da cultura 116
Burocracia cultural, valores da v. cultura organizacional da cultura 116
Camp v. gosto 188
Campo da indústria cultural v. indústria cultural 216
Campo de produção erudita v. culturas centrais 123
Cânon 82
Capital artístico 84
Capital artístico da humanidade v. capital artístico 84
Capital cultural 85
Capital cultural de consumo v. capital cultural 85
Capital cultural de produção v. capital cultural 85
Capital cultural nacional 87
Capital simbólico v. capital cultural 85
Carente cultural 88
Carnavalização v. cultura de fronteira 108
Casa de cultura v. espaço cultural 166
Catálogo central v. livro 240
Centro cultural v. espaço cultural 166 e equipamento cultural 165
Centro cultural independente 89
Centro de cultura industrial v. ecomuseu 157
Centro de interpretação v. ecomuseu 157
Ciência da organização das estruturas culturais v. política cultural 293
Ciências culturais 91
Cinema v. cultura do cinema 110
Circuito alternativo v. centro cultural independente 89 e circuito cultural 92
Circuito cultural 92
Circuito cultural privado v. circuito cultural 92
Circuito cultural público v. circuito cultural 92
Cisão cultural 93
Civilização 93

Clientela v. público 322
Coleção básica v. cânon 82
Combate cultural v. dirigismo cultural 151
Commodification da cultura v. indústria cultural 216 e arte 46
Commodity cultural ou artística v. indústria cultural 216 e arte 46
Competência artística 94
Componente cultural 95
Componente cultural híbrido v. cultura emergente 112
Componente cultural material v. componente cultural 95
Componente cultural organizacional v. componente cultural 95
Componente cultural simbólico v. componente cultural 95
Componente destrutivo 96
Componente irracional da expressão simbólica v. expressão simbólica 172
Componente racional da expressão simbólica v. expressão simbólica 172
Compreensão v. valor cultural 361
Comunicação cultural v. valor cultural 361
Comunidade interpretativa 97
Concessões culturais v. cultura organizacional da cultural 116
Configurações conscienciais v. cultura latente 114
Conhecimento simbólico codificado v. competência artística 94
Conservação 99
Constelação de imagens v. imaginação simbólica 210
Consumidor v. público 322
Consumismo v. culturas pós-modernas 127
Consumo v. sistema de produção cultural 345
Contracultura 99
Contra-hegemonia cultural v. cultura hegemônica 113 e resistência cultural 337
Controle cultural 102
Convergência simbólica 102
Cooptação cultural v. democratização cultural 144
Corpo de visitantes v. público de museu 325
Crescimento cultural v. desenvolvimento cultural 147
Crítica v. curadoria 141
Crítica analítica v. sincretismo cultural 344
Crítica da cultura 102
Crítica de arte v. identidade de performance 203
Culto à cultura v. capital cultural nacional 87
Cultura 103, v. também ação comunicativa 31
Cultura, concepção compósita contemporânea v. cultura 103
Cultura, concepções idealista e materialista da, v. cultura 103
Culturanálise 106
Cultura alienada v. cultura autônoma 107
Cultura alternativa v. cultura molecular e centro cultural independente 89

Cultura anal v. culturas pós-modernas 127
Cultura apropriada v. cultura autônoma 107
Cultura alienada v. cultura autônoma 107
Cultura audiovisual v. culturas pós-modernas 127
Cultura autônoma 107
Cultura bibliográfica v. livro 240
Cultura científica v. culturas pós-modernas 127
Cultura como efeito de discurso v. cultura 103
Cultura como efeito de mundo v. cultura 103
Cultura corporativa v. culturas pós-modernas 127
Cultura criminalóide v. culturas pós-modernas 127
Cultura da atitude v. culturas pós-modernas 127
Cultura da autenticidade v. culturas pós-modernas 127
Cultura da identidade v. culturas pós-modernas 127
Cultura da lamentação v. culturas pós-modernas 127
Cultura da mídia v. culturas pós-modernas 127
Cultura da performance v. culturas pós-modernas 127
Cultura da projeção v. localismo 242
Cultura da publicidade v. culturas pós-modernas 127
Cultura da reclamação v. culturas pós-modernas 127
Cultura da unanimidade v. culturas pós-modernas 127
Cultura da vitimização v. culturas pós-modernas 127
Cultura de adesão v. culturas pós-modernas 127
Cultura de elite v. culturas pós-modernas 127
Cultura de fronteira 108
Cultura de imersão v. culturas pós-modernas 127
Cultura de massa v. culturas pós-modernas 127
Cultura de oposição v. culturas pós-modernas 127
Cultura de resistência v. cultura autônoma 107
Cultura de rua v. arte pública 49 e centro cultural independente 89
Cultura descontínua v. culturas pós-modernas 127
Cultura do cinema 110
Cultura do consumo v. culturas pós-modernas 127
Cultura do desmanche v. culturas pós-modernas 127
Cultura do entretenimento v. culturas pós-modernas 127, lazer 227 e indústria cultural 216
Cultura do espetáculo v. culturas pós-modernas 127
Cultura do jornalismo v. culturas pós-modernas 127
Cultura do narcisismo v. culturas pós-modernas 127
Cultura do simulacro v. cultura do cinema 110 e imagem (1) 205
Cultura dominada 111
Cultura dominante 111
Cultura dos cientistas naturais v. culturas pós-modernas 127

Cultura dos intelectuais literários v. culturas pós-modernas 127
Cultura emergente 112
Cultura empresarial v. culturas pós-modernas 127
Cultura erudita v. organização primária da cultura 283, culturas centrais 123 e cultura popular 120
Cultura excremencial v. culturas pós-modernas 127
Cultura extratificada v. dirigismo cultural 151
Cultura fascista v. irracionalismo cultural 226
Cultura gay v. culturas pós-modernas 127
Cultura hegemônica 113
Cultura hegemônica alternativa v. cultura hegemônica 113
Cultura imposta v. cultura autônoma 105
Cultura instituída 114
Cultura latente 114, v. também mitanálise 252
Cultura letrada v. culturas pós-modernas 127
Cultura média v. culturas pós-modernas 127
Cultura mercantilizada v. dirigismo cultural 151
Cultura molar v. macrocultura dominante 245 e cultura oficial 115
Cultura molecular v. macrocultura dominante 245 e cultura oficial 115
Cultura nacional v. nacionalismo cultural 277
Cultura nacional-popular v. também cultura popular 120
Cultura nazista v. irracionalismo cultural 226
Cultura oficial 115
Cultura oral v. culturas pós-modernas 127
Cultura organizacional da cultura 116
Cultura organizacional do cinema v. cultura organizacional da cultura 116
Cultura patente 118, v. também mitanálise 252
Culturas periféricas v. culturas centrais 123
Cultura política 119
Cultura popular 120
Cultura popular: autonomia e dependência v. dedutivismo cultural 143
Cultura prêt-à-porter v. culturas pós-modernas 127
Cultura reificante v. dirigismo cultural 151
Cultura religiosa v. culturas pos-modernas 127
Cultura sem centro v. cultura de fronteira 108
Cultura subalterna 123
Cultura submetida v. cultura autônoma 107 e culturas subalternas 123
Cultura superior v. culturas pós-modernas 127
Cultura transnacional v. transnacionalização cultural 359
Cultura urbana v. localismo 242 Cultura veleitária v. culturas pós-modernas 127
Culturas centrais 123
Culturas da privação 125

Culturas hegemônicas v. culturas centrais 123 e cultura hegemônica 113
Culturas híbridas 125
Culturas operárias 126
Culturas periféricas v. culturas centrais 123
Culturas pós-modernas 127
Culturas submetidas v. cultura subalterna 123
Curador v. curadoria 141 e mediador cultural 249
Curadoria 141
Dedutivismo cultural 143
Demanda cultural v. dirigismo cultural 151 e necessidade cultural 278
Democracia cultural v. democratização cultural 144
Democratização cultural 144
Democratização da arte 146
Democratização da cultura v. democratização cultural 144
Descentralização cultural 147
Descontextualização cultural v. reconversão cultural 335
Desenvolvimento cultural 147
Desejo cultural v. dirigismo cultural 151
Design v. arte-educação (1) 55 e arte-educação 58
Despesas culturais v. cultura 103
Desritualização cultural 148
Dessacralização da cultura v. sacralização da cultura 339
Dessacralização da produção e da recepção v. desritualização cultural 148 e paternalismo cultural 285
Dessimbolização 149
Desterritorialização cultural 150
Diferenciação cultural v. distinção simbólica 155
Diferenciação simbólica v. distinção simbólica 155
Difusão cultural v. agente cultural 42
Dimensão estética v. competência artística 94 Direito à cultura v. propriedade cultural 319
Direito ao belo 151
Direito autoral v. propriedade cultural 319
Diretor artístico v. administrador cultural 39
Diretor cultural v. administrador cultural 39
Diretor de leitura v. biblioteca 76 e mediador cultural 249
Dirigismo cultural 151
Discoteca básica v. cânon 82
Discurso da virtude v. multiculturalismo (1) 263 e multiculturalismo (2) 265
Disposição estética 153
Distância cultural 153
Distinção simbólica 155

Distribuição cultural v. livro 240 e sistema de produção cultural 345
Diversão v. indústria cultural 216
Divulgação cultural v. distinção simbólica 155
Divulgação de bens culturais v. distinção simbólica 155
Doação v. incentivo cultural 214
Dominante cultural v. mudança cultural 261
Ecomuseu 157
Economia cultural v. cultura 103
Economia e cultura v. intermediação cultural 222
Educação artística v. arte-educação (1) 55 e arte-educação (2) 58
Educação estética v. modernização cultural 255
Educação v. arte-educação (1) 55, arte-educação (2) 58, necessidade cultural 278, público de museu 325, transmissão cultural 358 e televisão pública 352
Efeito de barbárie v. cultura 103
Efeito de discurso v. cultura 103
Efeito de civilização v. Cultura 103
Efeito de mundo v. cultura 103
Elemento cultural v. componente cultural 95
Eliminação cultural v. expropriação cultural 173
Elitismo cultural 164
Elitismo erudito v. elitismo cultural 164
Elitismo popular v. elitismo cultural 164
Emergente cultural v. mudança cultural 261
Emoção motricial v. afetual 40
Enculturação 165
Engenharia cultural v. imaginário 212
Engenharia social v. imaginário 212
Entretenimento v. indústria cultural 216
Equilibração antropológica v. mitodrama 254 e sociatria 349
Equilíbrio psicossocial v. imaginação simbólica 210
Equipamento cultural 165
Esnobismo cultural v. irracionalismo cultural 226
Espaço v. sensibilidade 340
Espaço cultural 166
Espaço alternativo v. centro cultural independente 89
Espectador v. público 322 e espectador-modelo 169
Espectador-empírico v. espectador-modelo 169
Espectador-modelo 169
Espontaneismo cultural v. dirigismo cultural 151
Essencialismo v. interpretação 223
Estereótipo v. enculturação 165
Estruturas antropológicas do imaginário 170

Ética em política cultural 170
Ética mediática v. ética em política cultural 170
Eufemização v. memória 249, imaginário 212 e imaginação simbólica 210
Evento cultural v. política de eventos 300 e turismo cultural 359
Explicadores v. interpretação 223
Exposição pública v. curadoria 141
Exposição v. avaliação de exposições 72 e curadoria 141
Expressão simbólica 172
Expropriação cultural 173
Fabricação cultural 175
Fantasia v. imaginação 209
Fantasma v. imaginação 209
Figuras inconscientes v. cultura latente 114
Filistinismo v. arte 46
Filme v. cultura do cinema 110
Filme-fita v. filme-projeção 176
Filme-película v. filme-projeção 176
Filme-projeção 176
Filmoteca v. equipamento cultural 165
Filmoteca básica v. cânon 82 e equipamento cultural 165
Folclore 176
Forma v. leitura (1) 230
Formação cultural v. instituição cultural 220
Fundação cultural v. cultura organizacional da cultura 116
Fundamentalismo cultural v. nacionalismo cultural 277 e valor cultural 361
Fungibilidade do bem cultural v. produto cultural 318
Gabinete de curiosidades v. biblioteca 76
Ganho cultural 179
Gasto cultural 180
Globalização cultural 180
Gosto 188
Grupo 194
Grupo-sujeito 195
Hábito cultural 197
Herança cultural v. transmissão cultural 358
Heterocultura 198
Heterogeneidade cultural v. políticas culturais pós-modernas 302
Heterogeneização da cultura v. localismo 242
Hibridização da cultura v. culturas híbridas 125, desterritorialização cultural 150, transculturalidade 357 e cultura emergente 112

História imaginária 198
Homogeneidade cultural v. políticas culturais pós-modernas 302 e localismo 242
Homogeneização transnacional v. globalização cultural 183
Homogeneização da cultura v. localismo 242 e globalização cultural 183
Ícone v. símbolo 342
Identidade cultural 201
Identidade de performance 203
Identidade por diferença v. cultura de fronteira 108
Identidade por homogeneidade v. cultura de fronteira 108
Identificação cultural v. identidade cultural 201
Ideologia v. memória 249 e ideologia cultural 204
Ideologia cultural 204
Idiográfico v. imaginário 212
Imagem (1) 205
Imagem (2) 207
Imagem pessoal 208
Imagem primordial 208
Imagenheiro 209
Imaginação 209
Imaginação simbólica 210
Imaginário 212
Imaginário cultural v. capital cultural 85
Imposição cultural v. expropriação cultural 173
Incentivo cultural 214
Incentivo fiscal à cultura v. incentivo cultural 214
Incomunicabilidade cultural v. ação cultural 32
Incomunicabilidade social v. ação cultural 32
Indicador cultural 215
Índice v. símbolo 342
Indistinção cultural v. barbárie 75
Indústria cultural 216
Indústria cultural, políticas para a v. indústria cultural 216
Indústria da informação v. indústria cultural 216
Indústria do entretenimento v. indústria cultural 216
Indutivismo cultural v. dedutivismo cultural 143
Informação v. indústria cultural 216
Imprinting v. arquétipo 45
Instituição cultural 220
Integração, acordos regionais de v. integração cultural 221
Integração cultural 221
Integração nacional v. integração cultural 221
Integração regional v. integração cultural 221

Integração supranacional v. integração cultural 221
Intelectual orgânico v. artista instituído 62
Intermediação cultural 222
Interpretação 223
Interpretante cultural v. identidade de performance 203
Intérprete v. comunidade interpretativa 97
Intervenção do Estado v. pluralismo cultural 292
Investimento v. incentivo cultural 214
Irracionalismo cultural 226
Jornalismo cultural v. culturas pós-modernas 127
Kitsch v. gosto 188
Lazer 227, v. também culturas pós-modernas 127
Leitura (1) 230, v. também público 322
Leitura (2) 236, v. também público 322
Liberalismo cultural 238
Libertarismo cultural 239
Lista básica de livros v. cânon 82
Literatura, mitocrítica da v. mitocrítica 253
Livraria v. livro 240 e biblioteca 76
Livro 240
Livro de mão v. livro 240
Livro e economia v. livro 240
Livro e nação v. livro 240 e nacionalismo cultural 277
Livro moderno v. livro 240
Localismo 242
Luta cultural v. valor cultural 361
Macrocultura dominante 245
Macrocultura local v. macrocultura dominante 245
Macrocultura nacional v. macrocultura dominante 245
Macrocultura supranacional v. macrocultura dominante 245
Macrocultura territorial v. macrocultura dominante 245
Máquina cultural v. biblioteca 76
Mau gosto v. gosto 188
Mecenas v. mecenato 246 e mediador cultural 249
Mecenato 246
Mediação cultural 248
Mediação política v. mediação cultural 248
Mediador cultural 249
Meios de comunicação de massa v. indústria cultural 216 e populismo cultural 307

Memória 249
Mercado cultural v. mercado simbólico 251
Mercado de arte 251
Mercado simbólico 251
Mestiçagem v. culturas híbridas 125
Metáforas obsessivas v. mitocrítica 253
Métodos em política cultural v. ciências culturais 91
Midcult v. culturas pós-modernas 127
Mitanálise 252
Mito 252
Mito do produtivismo v. culturas pós-modernas 127
Mitocrítica 253
Mitodrama 254
Mito coletivo v. cultura latente 114 e dirigismo cultural 151
Mito grupal v. cultura latente 114
Modelo holonônimco v. paradigma holonômico 285
Modernidade cultural v. irracionalismo cultural 226 e tradicionalismo cultural 356
Modernismo v. tradicionalismo cultural 356
Modernização cultural 255
Modernização, incompletude da v. modernização cultural 255
Modernizadores v. folclore 176
Modo cultural 260
Modo cultural amigável v. democratização da arte 146
Modo cultural especialista v. democratização da arte 146
Movimento cultural v. instituição cultural 220
Mudança cultural 261
Multiculturalismo (1) 263
Multiculturalismo (2) 265
Multiculturalismo de programa v. multiculturalismo (1)263 e multiculturalismo (2)265
Multiculturalismo-resultado v. multiculturalismo (1) 263 e multiculturalismo (2)265
Museu 269
Museu a céu aberto v. ecomuseu 157
Museu artesanal v. ecomuseu 157
Museu comunitário v. ecomuseu 157
Museu corporativo v. adega de arte 37
Museu de arte 274
Museu de visitação v. adega de arte 37
Museu de vizinhança v. ecomuseu 157
Museu etnológico v. ecomuseu 157
Museu integral v. ecomuseu 157

Museu municipal v. ecomuseu 157
Museu-parque v. ecomuseu 157
Museu público v. museu 269
Museu regional v. ecomuseu 157
Museu sem acervo v. adega de arte 37
Museu sincrônico v. museu 269
Museu territorial v. ecomuseu 157
Museu-troca v. adega de arte 37
Museu vazio v. adega de arte 37
Nacionalismo cultural 277
Nacionalismo ornamental v. nacionalismo cultural 277
Nacionalismo pessimista v. nacionalismo cultural 277
Necessidade cultural 278
Negação vital v. imaginação simbólica 210
Neoliberalismo cultural v. paternalismo cultural 285 Nova museologia v. ecomuseu 157
Obra v. identidade de performance 203
Obra aberta v. leitura (1) 230 e leitura (2) 236
Ocorrência cultural v. modo cultural 260 e versão cultural 363
Oferta cultural v. dirigismo cultural 151, distinção simbólica 155 e necessidade cultural 278
Oficina cultural 281
Oficineiro, v. oficina cultural 281
Ordem bibliográfica v. biblioteca 76
Organização da cultura 283
Organização primária da cultura 283
Orientadores v. interpretação 223
Otimismo cultural v. valor cultural 361
Paradigma bibliotecário. v. biblioteca 76
Paradigma holonômico 285
Paternalismo cultural 285
Patrimonialismo v. política cultural 293
Patrimônio ambiental v. patrimônio cultural 286
Patrimônio cultural 286
Patrimônio da humanidade v. capital cultural nacional 87
Patrimônio histórico v. teatralização da cultura 351
Patrimônio natural v. patrimônio cultural 286
Patrimônio popular v. teatralização da cultura 351
Patrocínio v. incentivo cultural 214, mecenato 246 e patronato cultural 290
Patronato cultural 290

Pedagogia da escuta v. culturanálise 106
Per cent, lei do v. arte pública 49 e incentivo cultural 214
Perda cultural v. ganho cultural 179
Performance artística v. competência artística 94
Personalidade v. ação comunicativa 31
Pessimismo cultural v. valor cultural 361
Pesquisa cultural v. hábito cultural 197
Pluralismo v. multiculturalismo (1) 263, multiculturalismo (2) 265 e política cultural 293
Pluralismo cultural 292
Poder cultural v. museu 269 e museu de arte 274
Política cultural 293
Política cultural, aspectos psicológicos v. afetual 40
Política cultural criacionista v. política cultural 293
Política cultural dirigista v. dirigismo cultural 151
Política cultural formalista v. cultura de fronteira 108
Política cultural globalizante v. política cultural 293
Política cultural nacionalista v. política cultural 293
Política cultural oficial v. cultura hegemônica 113
Política cultural patrimonialista v. política cultural 293
Política cultural plena v. sistema de produção cultural 345
Política cultural pluralista v. política cultural 293
Política cultural tradicionalista v. política cultural 293
Política de mercado cultural v. paternalismo cultural 285
Politicamente correto v. multiculturalismo (1) 263 e multiculturalismo (2) 265
Política de democratização cultural v. política cultural 293
Política de dirigismo cultural v. política cultural 293
Política de eventos 300
Política de liberalismo cultural v. política cultural 293
Políticas do gosto v. culturas pós-modernas 127 e gosto 188
Políticas culturais pós-modernas 302
Populismo cultural 307
Pós-modernidade 310
Prática cultural 313, v. também turismo cultural 359
Prazer v. gosto 188
Pregnância simbólica 314
Presenteísmo v. políticas culturais pós-modernas 302
Preservação 314
Princípio da imutabilidade relativa v. patrimônio cultural 286
Processo cultural relacional v. sensibilidade 340
Procura cultural v. distinção simbólica 155
Produção cultural propriamente dita v. sistema de produção cultural 345
Produção erudita v. cultura popular 120

Produto cultural 318
Profissional da cultura v. agente cultural 42
Projeção v. localismo 242
Projeto cultural v. avaliação 64
Projeto cultural da modernidade v. modernização cultural 255
Promotor cultural v. ecomuseu 157 e agente cultural 42
Propriedade cultural (1) 319
Propriedade cultural (2) 320
Propriedade emergente v. imaginário 212
Propriedade intelectual v. propriedade cultural 319
Protocolo individual v. mitodrama 254
Psicagogia 321
Público 322
Público de cultura v. público 322
Público de museu 325
Público especial 328
Público deficiente cultural v. público especial 328
Público deficiente físico v. público especial 328
Público deficiente mental v. público especial 328
Razão interior v. leitura (1) 230
Reação contra-aculturativa v. aculturação 36
Rearticulação cultural v. reconversão cultural 335
Recepção v. identidade de performance 203
Recepção estética v. competência artística 94
Reconhecimento artístico v. competência artística 94
Reconversão cultural 335
Rede simbólica v. imaginação simbólica 210
Reequilibração simbólica v. sociatria 349 e equilibração simbólica
Regimes autoritários v. tradicionalismo cultural 356
Regime do imaginário v. AT-9 62
Relacionalismo cultural v. sensibilidade 340
Relativismo cultural v. valor cultural 361 e voluntarismo cultural 363
Renovação cultural v. modernização cultural 255
Representação alegórica v. expressão simbólica 172
Representação simbólica v. expressão simbólica 172
Reprodução cultural v. prática cultural 313
Resíduo cultural v. mudança cultural 261
Resistência cultural 337
Ressimbolização 338
Resultante cultural v. globalização cultural 183
Ruptura cultural v. dessimbolização 149

Sacralização da cultura 339
Samaritano cultural v. biblioteca 76
Schème v. arquétipo 45
Sensibilidade 340, v. também gosto 188
Sentido da exposição v. avaliação de exposições 72
Sentido figurado v. imaginação simbólica 210
Serviço cultural 341
Significação histórica v. símbolo vivo 343
Significado da exposição v. avaliação de exposições 72
Signo v. símbolo 342
Símbolo 342
Símbolo morto v. símbolo vivo 343
Símbolo vivo 343
Simulacro do pensamento v. imagem (1) 205 e cultura do cinema 110
Sincretismo v. culturas híbridas 125
Sincretismo cultural 344
Sincretismo totalizante v. sincretismo cultural 344
Sintema 345
Sistema de produção cultural 345
Sistema educacional v. museu de arte 274 e arte-educação (1) 55 e arte educação (2)58
Sítio histórico v. turismo cultural 359
Socialidade 348
Sociatria 349
Sociedade v. ação comunicativa 31
Societal v. socialidade 348
Sociomorfologia do imaginário 350
Sondagem cultural v. hábito cultural 197
Subcultura dominada 350
Teatralização da cultura 351
Televisão comercial v. televisão pública 352
Televisão cultural v. televisão pública 352
Televisão estatal v. televisão pública 352
Televisão educativa v. televisão pública 352
Televisão pública 352
Tempo v. território 354
Terreiro 354
Território 354
Tipo cultural v. modo cultural 260
Totalitarismo v. fabricação cultural 175
Trabalho v. lazer 227
Tradição v. nacionalismo cultural 277

Tradição cultural v. capital cultural nacional 87
Tradicionalismo cultural 356
Trajeto antropológico 356
Transculturação v. reconversão cultural 335 e resistência cultural 337
Transculturalidade 357
Transdução v. cultura emergente 112
Transmissão cultural 358
Transnacionalização cultural 359
Troca cultural v. sistema de produção cultural 345
Turismo cultural 359
Ufanismo cultural v. nacionalismo cultural 277
Uso cultural v. sistema de produção cultural 345
Usuário v. transmissão cultural 358 e público 322
Utopia experimental v. cultura emergente 112
Valor cultural 361
Versão cultural 363
Versão cultural amigável v. democratização da arte 146
Valor de troca v. sistema de produção cultural 345
Valor de uso v. sistema de produção cultural 345
Valor nuclear da cultura v. valor cultural 361
Voluntarismo cultural 363

CULTURA E IMAGINÁRIO

Multiculturalismo, valor cultural, globalização cultural, barbárie, gosto, analfabeto secundário, componente destrutivo, cultura de adesão, imagenheiro, irracionalismo cultural. No total, 205 termos são aqui definidos e discutidos (e 661 outros contextualizados) com o objetivo de delimitar um domínio, o da Política Cultural, que, abandonando suas velhas marcas do improviso e da ocasionalidade, apresenta-se como uma ciência em constituição, a ciência da organização das estruturas culturais.

Numa seqüência de verbetes que se remetem uns aos outros, gerando um cenário de conceitos orgânicos ali onde geralmente costuma-se exibir apenas noções isoladas (portanto estéreis), e discutindo criticamente a Política Cultural, este dicionário pioneiro no gênero aborda ao mesmo tempo a dinâmica cultural em seu desenho amplo e abre espaço para considerá-la sob a ótica dos estudos do imaginário, não mais apenas da sociologia ou da política.

A ciência das estruturas culturais

A Política Cultural não é, ou não é mais, apenas um conjunto de iniciativas avulsas e ocasionais, não raro desencontradas e conflitivas, que buscam promover a cultura (ou cerceá-la, conforme o momento ...). Para alcançar seus objetivos no cenário complexo de hoje, uma política cultural não tem como deixar de assumir uma forma tão precisa quanto possível; em outras palavras, deve erguer-se sobre uma estrutura. Uma estrutura definida porém não rígida: flexível, porque só assim poderá corresponder aos desdobramentos e meandros do processo cultural a que deve atender. É flexível mas não invertebrada, porque a cultura é uma matéria, a requerer bases resistentes. Se busca uma eficácia real e não apenas um efeito de discurso, uma política cultural deve ser capaz de identificar o que está em jogo na dinâmica cultural que lhe serve de objeto. E isso apenas conseguirá fazer se assumir, tanto quanto possível, a forma de uma ciência: a ciência da organização das estruturas culturais.

Este dicionário propõe-se demonstrar que é possível falar-se na Política Cultural como um campo definido das ciências humanas, com objetos, fins e procedimentos próprios. O caminho escolhido para esta demonstração começou pela identificação dos termos recorrentes em Política Cultural e dos termos que a Política Cultural ainda não usa porém que não mais pode dispensar. E continuou com a atribuição crítica de conceitos a esses termos, freqüentemente utilizados, nos textos dos ensaístas tanto quanto nos decretos e discursos políticos sobre a cultura, como evidentes por si sós - o que está longe de ser o caso. O que é mesmo ação cultural, em que se distingue da animação cultural? A Política Cultural trabalha com a imaginação ou com o imaginaria? São questões como essas que este dicionário propôs-se a enfrentar.

Não basta no entanto, para que se possa falar numa ciência ou num sistema, que existam termos reconhecíveis com conteúdos relativamente estáveis: é preciso que esses termos mantenham, entre si, relações observáveis. Este dicionário mostra que essas relações existem. Significado desta operação: uma Política Cultural não pode mais formular-se errática e espasmodicamente; se não quiser ser de imediato desmascarada em sua ineficiência, ocasional ou desejada, terá de responder aos novos padrões de exigência cultural (quer dizer, social) que se apresentam.

Política Cultural não é mais assunto apenas de economia e sociologia; a presença, na prancheta do designer cultural, dos novos estudos antropológicos, como os do imaginário (nem tão novos assim), é uma imposição. Do mesmo modo, antigos hábitos de pensamento, como o da necessidade da arte e da cultura, não podem mais deixar de confrontar-se com idéias de distinta natureza, como a do desejo da arte e da cultura. A Política cultural que serve àquele não é a mesma que desenvolverá esta segunda...

Como nunca houve e não há espaço para ciências do homem e da cultura que sejam estanques, a Política Cultural recorre a termos e conceitos pertencentes a domínios conexos - o que permite a este Dicionário oferecer-se a uma variada gama de estudiosos dos fenômenos culturais.

Teixeira Coelho,
pesquisador e professor
da ECA-USP,
coordenador do
Observatório de
Políticas Culturais.