

# **Política Cultural e Desentendimento**

**IBDCult**  
**Instituto Brasileiro de Direitos Culturais**

**Coordenadoria Executiva**

Marcus Pinto Aguiar – *Presidente e Sócio-fundador*  
Daniela Lima de Almeida – *Secretária Executiva e Sócia-fundadora*  
Cecília Nunes Rabelo – *Coordenadora Administrativo-Financeiro e Sócia-fundadora*  
Gyl Giffony Araújo Moura – *Coordenador Cultural e Sócio-fundador*

**Conselho Fiscal**

Cibele Alexandre Uchoa – *Coordenadora do Conselho Fiscal e Sócia-fundadora*  
José Olímpio Ferreira Neto – *Membro do Conselho Fiscal e Sócio-fundador*  
Vitor Melo Studart – *Membro do Conselho Fiscal e Sócio-fundador*

**Presidência de Honra**

Francisco Humberto Cunha Filho – *Presidente de Honra*

**Conselho Editorial**

Profa. Dra. Cláudia Sousa Leitão – UECE  
Prof. Dr. David Barbosa de Oliveira – UFC  
Prof. Dr. Francisco Humberto Cunha Filho – UNIFOR  
Prof. Dr. Frederico Augusto Barbosa da Silva – UniCeub  
Profa. Dra. Inês Virgínia Prado Soares – MPF – SP  
Prof. Dr. José Ricardo Oriá Fernandes – Centro Cultural da Câmara dos Deputados  
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Silva Adolfo – UNISC  
Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido – UFG  
Prof. Dr. Marcos Wachowicz – UFPR  
Profa. Dra. Maria Lírida Calou de Araújo e Mendonça – UNIFOR  
Prof. Dr. Martonio Mont'Alverne Barreto Lima – UNIFOR  
Prof. Dr. Paulo Cesar Miguez de Oliveira – UFBA  
Profa. Dra. Rebecca Atencio – Tulane University – New Orleans, LA

**Alexandre Barbalho**

# **Política Cultural e Desentendimento**



**Fortaleza  
2016**

Política Cultural e Desentendimento  
Copyright © 2016 by IBDCult  
Todos os direitos desta edição reservados ao IBDCult  
Impresso no Brasil / Printed in Brazil

**Capa e Diagramação**

Léo de Oliveira

**Imagem da Capa**

Escultura de Eduardo Frota  
Ano 1995/97, sem título, série NOS. Madeira e cola.

**Revisão de Texto**

Alexandre Barbalho

ISBN: 978-85-69652-03-8

Foi feito o depósito legal

# Sumário

POLÍTICA CULTURAL E DESENTENDIMENTO.....	7
CULTURA E MERCADORIA.....	11
CULTURA E GOVERNAMENTALIDADE .....	27
DEFININDO POLÍTICA CULTURAL .....	39
LIBERALISMO PROCESSUAL E POLÍTICA CULTURAL .....	49
LIBERALISMO SUBTANTIVO E POLÍTICA CULTURAL.....	67
POLÍTICA CULTURAL E DESENTENDIMENTO.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	101



# POLÍTICA CULTURAL E DESENTENDIMENTO

## INTRODUÇÃO

A cultura sempre foi o lugar da norma, da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas, em especial da antropologia e da filosofia, fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido *corpus* de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica, do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte impõe ao *socius* uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Prefiro entender essa tensão como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, e essa é a tese que motiva esse ensaio, observo que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico.

“A cultura é a regra”, afirmou recentemente Jean-Luc Godard em seu *Je vous salue, Sarajevo*.

Ou tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

De modo proposital, trago essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo com o intuito de provocar o leitor e me possibilitar apresentar a linha de força que me parece fundamental para a compreensão desse estado de coisas: a de que a cultura tem se colocado hegemonicamente no mundo contemporâneo a partir dos paradigmas econômico e social, ou melhor, da geração de renda e de inclusão social, paradigmas que longe de se excluírem, são, no caso cultural, interdependentes.

O que eu defendo, no ensaio que segue, é que estes dois paradigmas são os principais responsáveis pela perda de potência crítica da cultura. Um, por submetê-la à lógica do mercado e do consumo. O outro, por gerenciá-la na lógica da biopolítica. Mais uma vez afirmo, estes processos são íntimos entre si. É deles que trato nas duas primeiras partes do ensaio.

Tal contexto coloca desafios fundamentais para a elaboração das políticas culturais. Como pensá-las e executá-las no âmbito da democracia, sem necessariamente ter que optar pela lógica do individualismo liberal ou pela lógica identitáriados comunitaristas? Discuto essa problemática nas partes três, quatro e cinco.

Por fim, apresento uma possível linha de fuga a essa crise da cultura e de suas políticas. Para tanto, recorro ao pensamento de Jacques Rancière, mais especificamente àquele desenvolvido em sua obra intitulada *O desentendimento*.

Acredito que entender e vivenciar a cultura e suas políticas como desentendimento é voltar



a colocar sua perspectiva crítica na centralidade desse processo. É a cultura voltando a causar embaraços, escândalos, problemas. E se referindo às formas de constituição do comum.

Esse ensaio foi se constituindo ao longo da disciplina homônima que ofertei simultaneamente, no segundo semestre de 2012, nos Programas de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará e em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Agradeço aos meus alunos e alunas que participaram dessa tessitura com suas leituras e comentários.



# 1

## CULTURA E MERCADORIA

A cultura ocupa um lugar estratégico na economia contemporânea. Algumas das nomeações do capitalismo no seu atual estágio indicam o privilégio dado à dimensão simbólica: cultural, pós-moderno, informacional, criativo, imaterial etc. Esse fenômeno pode ser percebido em, no mínimo, duas dimensões. A primeira é a do papel da mercadoria “cultura” no montante de capital gerado pelo mercado, seja local, nacional, regional ou global. Dito de forma mais clara, trata-se dos lucros obtidos com a comercialização dos bens simbólicos produzidos pelas indústrias culturais, incluindo aqueles que resultam das mais recentes tecnologias digitais, como aplicativos audiovisuais para celulares, por exemplo.

A segunda dimensão é a do valor simbólico agregado a produtos que de forma imediata não seriam considerados como “culturais” em seu valor de uso, como carros e eletrodomésticos, por exemplo. Contudo, na lógica do capitalismo pós-fordista, o objeto seriado e de baixo custo do fordismo cede espaço para os produtos customizados, que agregam diferencial ao seu consumidor. Da mesma forma que o fordismo não foi apenas uma técnica produtiva, mas uma proposição civilizacional (o “americanismo”) que originou a sociedade do consumo, como indicou Gramsci (1984), assim também opera o pós-fordismo. Não se trata só de implementar o modelo flexível de especialização e de acumulação, mas de reinventar a sociedade do consumo, onde o

importante não é mais o conforto que o uso de um objeto proporciona, mas a marca que agrega ao seu consumidor. Ocorrem, portanto, transformações no âmbito da produção e do consumo (KUMAR, 1997; HARVEY, 1999).

Atento a esse fato, Jean Baudrillard (1995a) vai propor que a economia política introduza na discussão dos valores de uso e de troca o valor-signo, aquele que, ao operar na lógica da diferença, possibilita o recurso da distinção social<sup>1</sup>. O recurso de distinção social presente na mercadoria consumida é produzido tanto pelo “estilo” que os objetos antes meramente utilitários passam a ter - assim uma geladeira não deve ser apenas um local para manter refrigerados os alimentos, mas uma peça *art déco* -, mas também por meio do “conceito” que está por detrás de cada produto e publicizado em campanhas de marketing. Em ambos os procedimentos, das produções do “estilo” e do “conceito”, que, de toda forma, estão profundamente imbricados, encontram-se os profissionais do simbólico.

Fredric Jameson (2001) denomina esta segunda dimensão de “movimento da economia para a cultura”, quando a mercadoria, seja ela qual for, é consumida por seu fator “estético”, gerando uma “estetização” da economia. A produção da mercadoria é um “fenômeno cultural” no qual o produto final não pode prescindir de sua imagem.

Já no final dos anos 1960, Debord caracterizava a vida nas sociedades inseridas nas “modernas condições de produção” como “uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 1997, p. 13). O espetáculo não é simplesmente um conjunto

---

<sup>1</sup> Sobre a distinção e o consumo de bens simbólicos ver a extensa pesquisa que Pierre Bourdieu (2000) coordenou na França nos anos 1960 e 1970.

de imagens, como pode parecer à primeira vista, mas uma “relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). O espetáculo, afirma, “é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social” (DEBORD, 1997, p. 30 – itálico no original)<sup>2</sup>.

Em sentido muito próximo a de Debord, inclusive temporalmente, é a reflexão sobre a sociedade do consumo de Baudrillard (1995b)<sup>3</sup>. Nesse livro, publicado na França em 1970, Baudrillard afirma que o consumo invadiu “toda a vida” e o espaço paradigmático desse novo estágio social é o *drugstore*, os novos centros comerciais onde as mercadorias não são justapostas, mas se amalgamam como signos. Até os centros culturais teriam sido absorvidos por esses centros comerciais.

Por sua vez, a primeira dimensão das relações entre cultura e economia é, nas palavras de Jameson, a do “movimento da cultura para a economia” materializada naquilo que os norte-americanos denominam significativamente de “indústria do entretenimento”, uma das mais rentáveis da economia daquele país ao lado das indústrias bélica e alimentícia, até porque, em grande parte, o desejo por consumir determinados produtos dessas duas é

---

<sup>2</sup> Se em *A sociedade do espetáculo*, publicado em fins dos anos 1960, Debord revela um certo pessimismo quanto à possibilidade de lutar contra a lógica espetacular, não se pode perder de vista sua atuação teórica e prática nos anos anteriores junto com o grupo de artistas, escritores e ativistas denominado de Internacional Situacionista (IS). A esse respeito ver os escritos situacionistas organizados e apresentados por Paola Berenstein Jacques (2003).

<sup>3</sup> Para uma aproximação entre a noção de espetáculo em Debord e a de simulacro em Baudrillard ver BARBALHO (2002).

potencializado por aquela<sup>4</sup>.

Dos dois movimentos, da cultura para a economia e da economia para a cultura, resulta a fusão dessas duas esferas, tornando inoperante (se em algum momento ela de fato teve operacionalidade) a clássica divisão marxista de infra e superestrutura. Daí a defesa de Jameson (1996) de que “capitalismo tardio” e “pós-modernismo” são lados de uma mesma moeda.

Esse contexto é a base para discursos e ações sobre a cultura como “geradora de emprego e renda”. A valorização da perspectiva econômica da cultura tem influenciado de modo crescente, pelo menos desde a retomada do ideário liberal nos anos 1980, as políticas públicas para o setor. Em um país como a Inglaterra, um dos principais *locus* de constituição do chamado “neoliberalismo” durante a Era Thatcher, Jim McGuigan (1996) observa a convergência entre o pensamento conservador da Nova Direita e o da socialdemocracia do Partido Trabalhista no que se refere a esse tema.

Raymond Williams (2002), em texto de 1981, comentava como o Conselho de Artes, um “organismo keynesiano”, sofria ataques tanto da esquerda, quanto da direita<sup>5</sup>. Esta criticava o investimento financeiro em arte subversiva e

<sup>4</sup> Pode-se especular, por exemplo, sobre em que medida determinados gêneros cinematográficos (western, policial, de Guerra etc) alimentam o fascínio por armas e o seu consumo exacerbado entre os norte-americanos.

<sup>5</sup> Williams (2002) identifica quatro diferentes perspectivas potencialmente conflitantes colocadas por Keynes quando da criação do Conselho, perspectivas que imprimiram uma trajetória instável à instituição: 1. Patrocínio estatal das Belas Artes; 2. Injeção de fundos prevendo um futuro autofinanciamento; 3. Intervenção na economia de Mercado e 4. Promoção de uma cultura popular expandida, tendência com a qual Williams era partidário, tanto por razões artísticas e culturais, quanto econômicas e políticas.

obscena. Já os setores progressistas criticavam o Conselho por ser elitista e antidemocrático. Essa fragilidade identificada por Williams levou, nos anos seguintes, a uma convergência entre as duas correntes políticas. A questão que se colocava para os ideólogos de ambas era a redefinição do sistema de subsídio às artes que seria restrito a uma minoria de criadores voltados para um público minoritário de fruidores.

No caso da política defendida pelos sociais-democratas, buscava-se a “nova realidade” da cultura, ou seja, configurada como uma indústria pós-fordista, o que significava investir nas indústrias culturais, no livre mercado e na possibilidade do consumidor escolher seu estilo de vida. Trata-se, na avaliação de McGuigan (1996), de um entusiasmo por uma “política cultural realista” que na realidade desconhece ou faz desconhecer as disputas de poder do campo cultural<sup>6</sup>.

A perspectiva anteriormente defendida pela esquerda trabalhista de estimular as artes comunitárias, como aquelas das diversas etnias presentes na Inglaterra advindas das ex-colônias, e entendidas como elemento-chave de uma política cultural progressista e de ampliação social do acesso à arte, foi duramente criticada pelos novos ativistas do Partido Trabalhista que propunham, em seu lugar, uma perspectiva comercial para a arte e a cultura subsidiadas.

Em certa medida, se entende porque na Inglaterra do novo milênio o discurso da indústria e da economia criativas obteve tanto respaldo, a ponto de se criar no governo Blair um Ministério da Indústria Criativa fundamentado por economistas

<sup>6</sup> Como veremos no último capítulo, o “realismo” é a lógica da pós-política, aquela que se baseia no consenso e que restringe o agir político ao que é “possível fazer”, ao “único possível” e desautoriza o “impossível”.

liberais da cultura que subordinam a criatividade à inovação e aos direitos de propriedade intelectual e seu direcionamento às demandas do mercado, avolumando os “negócios culturais” (LOPES; SANTOS, 2011) – uma iniciativa também presente na Austrália, mas que começa também a ganhar espaço fora do universo anglo-saxão, como é o caso do Brasil que criou, na gestão de Ana de Hollanda no Ministério da Cultura, a Secretaria da Economia Criativa.

Esta perspectiva conta, inclusive, com o apoio dos militantes multiculturalistas. Para George Yúdice (2004), a economia criativa, na perspectiva do *New Laborite*, funde a justiça social do multiculturalismo com a lógica da utilidade sociopolítica e econômica. Em outro contexto espacial e temporal, os Estados Unidos nos anos 1990, Yúdice não deixa de concordar com a crítica feita em 1993 por David Rieff, um intelectual da esquerda cultural estadunidense, de que o multiculturalismo compartilha, em grande parte, da lógica do consumo.

Os multiculturalistas teriam apostado no jogo do cidadão consumidor, em especial no consumo das representações. Assim, se na passagem do Estado de bem-estar social para o neoliberal os direitos culturais são reivindicados como fundamentais para uma nova dimensão da cidadania, isto decorre, em grande parte, da constituição de públicos específicos de consumidores nos quais atuam tanto o Estado, quanto a mídia e o mercado. O resultado é que todas as causas das décadas de 1980 e 1990, tanto à esquerda, quanto à direita tornaram-se políticas assumindo um estilo consumível.

De qualquer modo, o que se tem é uma estratégia política e mercadológica voltada para o público consumidor de classe média, seja de



qual minoria ele for (negro, gay, hispânico etc). É para essa classe que são feitas as promessas de privilégios da sociedade da cultura do consumo. Para aqueles que assimilaram as imagens, as condutas e os comportamentos normais, que não ameaçam de fato a norma do “simbolicamente branco”. Trata-se de uma gestão e de um mercado da diversidade. Nessa estratégia, os pobres não são incluídos pois, afinal de contas, eles não possuem poder aquisitivo.

Ao se concentrar na classe média, a “ideologia corporativa da diversidade” não vincula “as questões de classe com as de raça ou gênero, ou seja, as categorias segundo as quais se medem as minorias. De fato, a diversidade empresarial encobre essa ligação, com um apelo positivo e que acompanha as tendências à oportunidade e ao êxito” (YÚDICE, 2004, p. 243). Fundamentando-se na discussão que Foucault faz sobre a governamentalidade, Yúdice entende que as estratégias e as políticas de inclusão defendidas pelos ativistas do multiculturalismo se constituem como o poder das instituições e seus intermediários de construir e interpretar representações das minorias.

Nessa estratégia, o dispositivo acionado na relação com a alteridade (a diversidade), utilizando-se da tipologia de Eric Landowski, é, no fim das contas, o da assimilação. Por meio dele, o polo identitário acolhe o Outro, desde que esse abdique do que lhe é peculiar e se assemelhe a Todo Mundo. Em outras palavras, uma política assimiladora acolhe as diferentes culturas com a condição de que elas gradualmente se assemelhem à cultura hegemônica. A base de tal política é “a imagem de um Nós hipostasiado, a ser preservado custe o que custar, em sua integridade – ou melhor, em sua pureza original” (LANDOWSKI, 2002, p. 09).

Voltando às reflexões feitas no início do texto, podemos concordar com Daniel Mato (2007) que todas as indústrias são culturais. No entanto, nessa perspectiva, o conceito de “indústria cultural” perde não apenas seu valor heurístico, mas também crítico, tal como formulado inicialmente por Adorno e Horkheimer nos anos 1940. Ainda que concordando com as ressalvas feitas à formulação frankfurtiana, em especial com aquelas da economia política (BARBALHO, 2008) e as dos estudos que poderíamos denominar genericamente de “recepção” e do “consumo”, que observam o papel ativo dos receptores e dos consumidores<sup>7</sup>, parece estratégico, em tempos de indústrias criativas e de movimentos da economia para a cultura e da cultura para a economia, retomar a crítica original da indústria cultural.

A reflexão de Adorno e Horkheimer sobre a mercantilização da cultura aparece na obra *Dialética do Esclarecimento*, publicada, pela primeira vez, em 1947 em Amsterdã. Vinte anos depois, Adorno publica um texto intitulado “A indústria cultural”, resultado de uma conferência radiofônica proferida em 1962 na Alemanha, onde retoma e ratifica as considerações originais.

Para Adorno e Horkheimer, o problema a ser enfrentado é o da “cultura de massas”, defendida, por seus adeptos, como manifestação espontânea e contemporânea da arte e da cultura populares. No entanto, segundo os autores, a cultura de sua

---

<sup>7</sup> O primeiro grupo, o dos receptores, tem no texto de Stuart Hall (2003) sobre a codificação e a decodificação e na tese de Jesús Martín Barbero (1997) sobre as mediações duas importantes referências. Para o segundo grupo, poderia indicar a leitura antropológica sobre o consumo feita por Mary Douglas e Baron Isherwood (2006) como texto influente em obras posteriores, como, por exemplo, a de Nestor García Canclini (1997).

época conferia a tudo um “ar de semelhança” e os elementos que a constituíam se organizavam de forma sistêmica, de modo que “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Nesse modelo de cultura, há uma falsa identidade do universal e do particular; pois “sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). Isso ocorre por conta das tecnologias e da concentração econômica e administrativa que caracterizavam a produção da cultura de massas.

O cinema, o rádio e a fotografia, principais expressões da cultura de massa nos anos 1940, já não precisavam se apresentar como “arte”, pois se assumiam como negócios industriais e seriam, assim, “indústrias culturais”. E como tais, nelas as massas não se configuram como “fator primeiro”, mas secundário, “um elemento de cálculo; acessório da maquinaria”. O consumidor não é o seu sujeito, mas objeto, pois as mercadorias da indústria cultural se orientam segundo princípios comerciais e não de conteúdo e forma estéticas. O “novo” aqui, afirma Adorno, “é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é precisamente calculado em seus produtos mais típicos” (ADORNO, 1986, p. 93). Assim, os produtos da indústria cultural não são também mercadorias, mas o são integralmente.

No entanto, como ressalva Adorno, o termo industrial não se refere necessariamente à produção industrializada da cultura, mas propriamente ao seu processo de estandardização, localizável inclusive em determinadas expressões artísticas que são irreprodutíveis tecnicamente, como uma apresentação cênica ou um show musical, mas que reproduzem determinado padrão estético, como, por exemplo, os musicais da Broadway ou os shows

das bandas de “fórró eletrônico” ou de “axé music”. A cultura, nesse sentido, encontra-se assimilada “às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios” (ADORNO, 1986, p. 95).

Há os que propõem dar uma explicação exclusivamente tecnológica ao fenômeno proporcionado por essas indústrias, qual seja: a participação de milhões de pessoas nesse processo impondo métodos de reprodução; a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais; o contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa; criação de padrões originados das necessidades dos consumidores o que explicaria sua aceitação sem resistência. Mas Adorno e Horkheimer compreendem que a explicação reside no “círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Se a técnica amplia o terreno no qual exerce seu poder sobre a sociedade, isso decorre porque por detrás dela está o poder dos economicamente mais fortes de modo que “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). Dessa forma, se a indústria cultural resulta na padronização e na serialização, extinguindo a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social, isso se deve não a uma tendência inata da técnica, mas ao seu papel na economia.

As distintas produções culturais, mais do que um leque de opções disponibilizadas ao público, funcionam para classificar e organizar estatisticamente os consumidores: “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as

distinções são acentuadas e difundidas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116) – nesse sentido, a indústria cultural antecipou a reforma do pós-fordismo.

À unidade da produção é para onde devem se dirigir as pessoas em seus momentos de lazer, pois não há mais nada a classificar, tudo foi antecipado pelo esquematismo da produção administrada por especialistas. Os produtos da indústria cultural se atêm à semelhança com os outros, ao “sucedâneo da identidade”, de modo que acabam “por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

Uma vez que a “violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas”, a indústria cultural se impôs a todos os consumidores, como uma “gigantesca maquinaria econômica” que “não dá folga a ninguém, tanto no trabalho, quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119). A subsunção da cultura à indústria busca um fim único: “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Afinal, na lógica da indústria cultural, “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128), onde “divertir-se significa estar de acordo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

À unidade alcançada pela indústria cultural corresponde aquela da política liberal – em uma época, anos 1940, onde o liberalismo não tinha se imposto como “discurso único” como se propõe nos dias atuais. A indústria cultural é a meta do

liberalismo, de modo que é preciso integrar-se, pertencer, com seu diferencial, a ela, pois a rebeldia transforma-se em “marca registrada” de quem traz uma novidade à atividade industrial. É Walter Benjamin (1987), um autor que tinha diversas discordâncias com Adorno, que ressalta a capacidade da indústria cultural (o “aparelho burguês de produção e publicação”) de assimilar e propagar conteúdos revolucionários sem se colocar em risco, nem a classe social que a controla.

“O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar”, advertem Adorno e Horkheimer (1985, p. 126). Com isso, o consumidor não precisa mais ter necessidade de pensamento próprio, pois o produto-mercadoria prescreve toda reação. A esfera pública atual “não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 124). Assim, a indústria cultural provém da lei universal do capital a subsumir o resto de autonomia em sua barbárie<sup>8</sup>: “Quem não se conforma é punido com uma impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do individualista. Excluído **8** É exatamente em uma Alemanha que herda do totalitarismo nazista um complexo cultural sob responsabilidade dos poderes políticos nacional e municipais que muita coisa escapou do mecanismo de mercado, preservando a arte do veredito da oferta e da procura. Nesse caso, da barbárie nazista resultar um sistema cultural relativamente autônomo dos valores mercantis, ocorreu o inverso da conhecida tese de Benjamin: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

da atividade industrial, ele terá sua insuficiência facilmente comprovada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125).

A indústria cultural realizou e transformou em princípio a transferência da arte para a esfera do consumo, aperfeiçoando o seu feitiço de mercadoria. E mais, a ela os homens só interessam como clientes ou funcionários, reduzindo a humanidade a essa fórmula exaustiva. Assim, “quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as...” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

A questão, ressaltam Adorno e Horkheimer (1985), não é a obra de arte ser vendida como mercadoria, fato que remonta, no mínimo, à emergência da sociedade burguesa e à constituição de um campo cultural e artístico relativamente autônomo<sup>9</sup>, mas se assumir deliberadamente enquanto mercadoria. Em outras palavras, a questão é a arte renegar sua autonomia em troca do valor da novidade, com sua entrada no rol dos bens de consumo. Com o processo de concentração, que torna a indústria cultural poderosa, a cultura que era o lugar da crítica à situação “esclerosada” na qual os homens viviam, tornou-se ela própria integrada a essa esclerose.

Falando no início dos anos 1960, Adorno localiza entre os que pensavam a política cultural de sua época uma preocupação com a indústria cultural, antes subestimada em seus poderes e efeitos. Mas adverte que levá-la a sério só tem sentido se for feito de forma crítica, sem se deixar curvar sob seu monopólio, pois “instalou-se um <sup>9</sup>Ver como exemplo desse processo o estudo de Bourdieu (1996) sobre a emergência do campo literário na França do século XIX.

tom de indulgência irônica entre os intelectuais que querem se acomodar a esse fenômeno e que tentam conciliar suas reservas em relação à indústria cultural com o respeito diante do poder” (ADORNO, 1996, p. 96). Levar a sério criticamente a indústria cultural é compreender como ela “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”, indivíduos estes que são “a condição prévia de uma sociedade democrática” (ADORNO, 1986, p. 99).

Não é outra a preocupação de Pierre Bourdieu quando se pergunta, várias décadas depois de Adorno: “Como não enxergar que a lógica do lucro, sobretudo a curto prazo, é a estrita negação da cultura, que supõe investimentos a fundos perdidos, fadados a retornos incertos e não raro póstumos?” (BOURDIEU, 2001, p. 85). Na sua avaliação, os “microcosmos relativamente autônomos” da cultura estão ameaçados pela lógica do lucro e em um processo de involução, na perda dessa mínima autonomia, com a regressão da obra para o produto no reino do comercial, “que é sempre e em qualquer lugar o contrário do que entendemos por cultura” (BOURDIEU, 2001, p. 89). O que está em jogo, em termos de política cultural, é justamente “a perpetuação de uma produção cultural que não seja orientada para fins exclusivamente comerciais e que não se submeta aos vereditos daqueles que dominam a produção midiática de massa” (BOURDIEU, 2001, p. 85).

Nesse momento no qual fala Bourdieu, fins do século XX e início do XXI, Dênis de Moraes (1998) situa o estado das indústrias culturais em tempos de desregulamentação neoliberal e de convergência tecnológica possibilitada pelo suporte digital: a dominação do mercado por conglomerados empresariais que, a partir dos anos 1980, na esteira



das privatizações, resultou na imensa concentração de capital e de produção de conteúdos em pouquíssimas empresas transnacionais.

Nesse contexto, prolifera aquilo que Benjamin Barber denomina de cultura McWorld, na realidade a mundialização de um padrão cultural que antes podia ser identificado como “americanismo”, para retomar o termo já citado de Gramsci. Indiferente à democracia e ao cidadão, a cultura McWorld se interessa mesmo é pela sociedade de consumo e pelos consumidores. Baseia-se em um mercado que assimila as diferenças, as contestações e as oposições ideológicas e coloca como horizonte possível “o perigo de uma sociedade na qual o consumo se transforma na única atividade humana e, portanto, naquilo que define a essência do indivíduo” (BARBER, 2003, p. 47).

Não sem razão, Muniz Sodré (2003) define neoliberalismo como uma das denominações possíveis da “ideologia liberal *aggiornata*”, ou seja, a prática da *realpolitik* em tempos de consolidação do capital monopolista e globalizado que esvazia a participação política e promove o consenso gerencial e a vontade de consumo. E a cultura, como vimos, é peça central dessa renovação do capitalismo monopolista e do liberalismo.

Seria o seu uso como instrumento de inserção social o contraponto crítico à dimensão economicista? Como argumentaremos no próximo capítulo, tal instrumentalização, na realidade, é o complemento indispensável de tal processo, conjugando inserção no mercado e boa ação voluntária.



# 2

## CULTURA E GOVERNAMENTALIDADE

A cultura tem sido recorrentemente considerada como instrumento privilegiado por organizações da sociedade civil e por governos e suas políticas para viabilizar a “inclusão social”, em especial de jovens em “situação de risco” (BARBALHO, 2014). Programas e ações sustentadas em práticas artístico-culturais são implementadas para que parcelas da população, que podem oferecer riscos ao restante da sociedade, ou seja, entrar no âmbito da criminalidade, encontrem um “sentido para suas vidas”.

Como exemplo desse processo, entre outros possíveis<sup>10</sup>, é paradigmática, por reunir o poder público e o “terceiro setor”, a realização em agosto de 2011, em Brasília, do Seminário Nacional “A Cultura como erradicação da Miséria”. O tema de abertura foi “Cultura, inclusão social e cidadania”. Segundo informa o site do Instituto Faixa Preta, participante do seminário, a economia criativa, caracterizada como “o novo modelo de gestão e negócios baseado no bem intelectual”, foi apontada no debate “como um dos mecanismos para a melhoria das condições social e cultural da população negra no país”<sup>11</sup>.

---

**10** Uma consulta na internet, por meio de um buscador, com as palavras “cultura” e “inclusão social” feita no dia 15/08/2012, às 10:40, deu 1.800.000 de resultados.

**11** O Instituto Faixa Preta é uma organização social sem fins lucrativos que atua “na promoção e no desenvolvimento sociocultural da comunidade negra e do empreendedorismo afrobrasileiro em nível nacional”. A esse respeito ver <http://www.feirapreta.com.br/?p=1778>.

Pensando na América Latina, Nestor García Canclini observa que nos estudos mais recentes o termo “política cultural” tem sido entendido com um conjunto de intervenções, sejam elas implementadas pelo Estado ou pela sociedade civil (empresas, ONGs, movimentos comunitários etc), com o intuito de “orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e *obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social*” (CANCLINI, 2001, p. 65 – grifos meus).

Em Merseyside, Inglaterra, Tony Bennett (2007) cita o projeto *Artskills* como exemplar da perspectiva de inclusão social pela arte e a cultura ao oferecer formação em habilidades artísticas a jovens negros. O objetivo é recolocar no social, por meio do envolvimento da comunidade, os jovens que transgrediram as normas, ao mesmo tempo que procura mostrar meios para que possam, por seu próprio empreendedorismo, melhorar suas vidas.

Outro exemplo, agora em perspectiva global, é o depoimento de uma funcionária da UNESCO em encontro internacional sobre política cultural, comentado por George Yúdice (2004). Ela lamentava que a cultura fosse chamada para resolver problemas que antes eram da alçada da economia e da política, mas reconhecia que a única forma que encontrava para ser escutada por governos e empresas era a de defender a cultura como recurso imprescindível na redução dos conflitos sociais e no desenvolvimento econômico.

Como situa Eduardo Nivón Bolán (2006), nos dias correntes, a cultura tem sido fundamental para a governabilidade, uma vez que os governos não têm conseguido controlar as contradições sociais por medidas políticas e/ou econômicas. Nesse sentido, tem todo cabimento a afirmação de Yúdice  
Acessado em 15/08/2012.

de que “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (YÚDICE, 2004, p. 29). Se, como vimos, a cultura se legitima como mercadoria e como negócio ao gerar emprego e renda, ela também recebe apoio como instrumento importante na promoção da coesão social. Em ambos os casos, “a cultura é conveniente (e conivente, acrescento) enquanto recurso para se atingir um fim” (YÚDICE, 2004, p. 52).

Deste modo, financiadores e instituições correm atrás da utilidade da cultura entendida como investimento (no) social. Valores como “experiência de *jouissance*”, “desvelamento da verdade” ou de “crítica desconstrutiva”, que o pensamento frankfurtiano via sob ameaças na lógica da indústria cultural, também estão em suspenso na ótica da inclusão social – na realidade, eles se esvaem feito uma “fantasia digna de uma chacota kafkiana” (YÚDICE, 2004, p. 34).

Yúdice (2004) propõe pensar a “cultura como recurso”, em especial quando funciona por meio de investimentos sociais, como uma nova estrutura epistêmica que se expressa por meio da noção de “performatividade”. No entanto, diria que a racionalidade dessa nova episteme é a mesma daquela que Foucault denomina de governamentalidade ou biopoder, surgida em meados do século XVIII e atualizada para o momento globalizado do “neoliberalismo”.

O autor mesmo reconhece que o que denomina de “poder cultural” é a extensão, na globalização, do biopoder. Nessa lógica, a política cultural torna-se “fator visível para repensar os acordos coletivos” (YÚDICE, 2004, p. 45), reunindo o que antes pertencia diferentemente à emancipação e à regulação. Essa conjugação é a melhor expressão da cultura como conveniência, quando

utilizada para “resolver uma série de problemas para a comunidade, que parece só ser capaz de reconhecer na cultura, que, por sua vez, perdeu sua especificidade” (YÚDICE, 2004, p. 46), resultando, assim, em um movimento tautológico.

Foucault define inicialmente biopoder a partir de uma série de fenômenos localizados a partir do séc. XVIII, um conjunto de mecanismos por meio dos quais a espécie humana, em seus aspectos biológicos, passa a ser parte de uma estratégia geral de poder. No entanto, antes de ir adiante com a discussão sobre biopoder, é fundamental entender o que é “poder” para o autor.

O poder não é uma substância ou um fluído, mas “um conjunto de mecanismos e procedimentos cujos papel ou função e tema, ainda quando não os alcancem, consistem precisamente em assegurar o poder” (FOUCAULT, 2006, p. 16). Esse conjunto de procedimentos e mecanismos de poder não se funda em si mesmo, mas é parte intrínseca de todas as relações (de produção, de gênero, de geração etc), seu efeito e sua causa, de uma maneira circular, em retroalimentação.

Contudo, constata-se coordenações entre essas relações de modo a alcançar a lógica coerente e válida do conjunto dos mecanismos de poder naquilo que eles têm de específico em um período e em um campo determinados. A partir dessa apreensão, por sua vez, é possível estabelecer algo como uma “análise global de uma sociedade”. A análise dos mecanismos e procedimentos de poder, defende Foucault, tem “o papel de mostrar quais são os efeitos de saber que se produzem em nossa sociedade por conta das lutas, dos enfrentamentos, dos combates travadas nela, assim como pela táticas de poder que são os elementos dessa luta” (FOUCAULT, 2006, p. 17).

Fixados esses elementos, podemos seguir o

curso das reflexões de Foucault e perguntar com ele, o que é governamentalidade? Para responder a essa questão, o autor lembra da existência de dois mecanismos de poder já analisados por ele em outros trabalhos, o do código de leis do poder soberano e o dos mecanismos de vigilância e correção do poder disciplinar<sup>12</sup>. A esses acrescenta um terceiro, que não só não descarta os anteriores, pois já previsto neles, como os absorve em sua lógica funcional agora dominante entre as técnicas de poder: a tecnologia ou dispositivo de seguridade<sup>13</sup>.

Como *modus operandi* da seguridade tem-se primeiro a inserção de um fenômeno na “série de acontecimentos prováveis”. Segundo, as reações do poder frente a esse fenômeno baseia-se em um cálculo de custo. Por fim, em vez de operar na lógica binária do “permitido” e do “proibido”, o dispositivo da seguridade fixa, “por uma parte, uma

---

<sup>12</sup> A esse respeito ver, por exemplo, Foucault (1989; 1999).

<sup>13</sup> O curso de Foucault no *Collège de France*, intitulado *Sécurité, territoire, population*, foi publicado para o português como *Segurança, território, população*. Contudo, a palavra seguridade, que vem de *sécurité* (ou do inglês *security*), significa, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, o “conjunto de medidas, providências, normas e leis que visam a proporcionar ao corpo social e a cada indivíduo o maior grau possível de garantia, sob os aspectos econômico, social, cultural, moral e recreativo (FERREIRA, 1986, p. 1563). Se, por sua vez, segurança e seguridade podem ser entendidas como sinônimas, quando falamos em políticas de segurança, estamos nos referindo basicamente ao aparato policial, em seu exercício negativo de repressão. Ao contrário, quando falamos em políticas de seguridade, o universo referenciado é o das ações voltadas para o bem-estar da vida do cidadão. Entendo que é primordialmente a esse segundo sentido que se refere Foucault quando fala em *sécurité*, ou seja, um conjunto de técnicas biopolíticas, de poder sobre a vida da população entendida como corpo-espécie (FOUCAULT, 1999). Daí a minha opção pelo termo seguridade em detrimento de segurança.

média considerada como ótima e por outra limites do aceitável, dos quais não se pode passar mais além” (FOUCAULT, 2006, p. 21). Desse modo, tem-se o esboço de uma outra distribuição das coisas e dos mecanismos de poder.

Comparando o poder disciplinar e os dispositivos de seguridade, Foucault classifica o primeiro como centrípeto, ou seja, atua concentrando, centrando e encerrando. Seu primeiro gesto (da disciplina) é o de “circunscrever um espaço dentro do qual seu poder e seus mecanismos atuarão plenamente e sem limites” (FOUCAULT, 2006, p. 66). Os dispositivos de seguridade, por sua vez, são centrífugos com sua tendência a ampliar-se, organizando e permitindo o desenvolvimento de circuitos cada vez maiores. Integram constantemente novos elementos - “a produção, a psicologia, os comportamentos, as maneiras de atuar dos produtores, os compradores, os consumidores, os importadores, os exportadores” (FOUCAULT, 2006, p. 67) - e, dessa forma, se integram ao mercado mundial.

Um segunda diferença assinalada por Foucault (2006) é que enquanto a disciplina regulamente tudo, nos mínimos detalhes, a seguridade deixa as coisas acontecerem com um certo nível de permissividade. Um terceira diferença, agora em relação também ao poder soberano. Este, por meio das leis, determina o que é permitido (ou melhor, obrigatório) e proibido. Diante da desordem, impõe a ordem de forma negativa, ou seja, impedindo o que está determinado como proibido. A disciplina também atua codificando o obrigatório e o proibido, mas de forma positiva indica o quê e como se deve fazer o que está determinado como permitido.

Pode-se dizer, seguindo esse raciocínio, que



a lei soberana trabalha no âmbito do imaginário, pois imagina o que pode ocorrer para daí negá-lo. As técnicas disciplinares, por seu lado, funcionam como um complemento da realidade, ao identificar quem e o quê deve ser disciplinado e aplicando sobre esse universo prescrições e obrigações.

O dispositivo de seguridade se afasta dessas duas lógicas, a da que impede imaginariamente (soberania) e a da que obriga complementarmente (disciplina) para ir onde as coisas estão se produzindo, sejam desejáveis ou não. Ele objetiva apreender as coisas em sua “natureza”, no “plano de sua realidade efetiva”. Funcionando a partir dessa realidade, trata de “utilizá-la como ponto de apoio e fazê-la atuar, fazer atuar seus elementos em relação recíproca” (FOUCAULT, 2006, p. 69). Se a lei proíbe e a disciplina prescreve, a seguridade, mesmo que eventualmente recorrendo a esses dispositivos, tem a “função essencial de responder a uma realidade de tal maneira que a resposta a anule” (FOUCAULT, 2006, p. 69) com o intuito de regulá-la. Tal regulação do elemento da realidade, acredita Foucault, é o que fundamenta os dispositivos de seguridade e é o que os aproxima do liberalismo.

O princípio de que a técnica política não deve despregar-se da “realidade consigo mesma” é o mesmo que rege o liberalismo, qual seja, deixar que as pessoas façam e as coisas transcorram de acordo com suas próprias leis, princípios e mecanismos. A liberdade apregoada, de fato uma ideologia e uma técnica de governo, é correlata ao fortalecimento dos dispositivos de seguridade. Estes só podem funcionar bem em consonância com a liberdade entendida em seu sentido moderno (séc. XVIII) que é a possibilidade de movimento e circulação, em sentido amplo (intercâmbio, contato, dispersão, distribuição), das pessoas e das coisas. Portanto, o

governo dos homens e a administração das coisas são ideias correlatas e pertencem a uma mesma tecnologia de poder.

O problema a ser enfrentado é de como deixar as coisas fluírem em sua circulação e, ao mesmo tempo, controlá-las, anulando os perigos inerentes a essa movimentação tanto para a população quanto, por consequência, para quem a governa. Os mecanismos de seguridade anulam os riscos não por meio da proibição da lei, mas operando na lógica mesma dos fenômenos, da realidade, circunscrevendo-a em limites aceitáveis<sup>14</sup>. Trata-se de “por em relevo certo nível em que a ação de quem governa é necessária e suficiente” (FOUCAULT, 2006, p. 87), nível que não é a totalidade individualizada do poder disciplinar, mas a da população, com seus processos específicos, o que coloca em outros termos as relações coletivo/indivíduo. Foucault estabelece assim a sequência “mecanismos de seguridade-população-governo” que ampliou o campo político. Nesse contexto, o governo do Estado não se define por seu território, mas antes por sua população, e corresponde a uma sociedade controlada pelos dispositivos de seguridade

Segundo Foucault, há inúmeros governos - sobre si mesmo e que depende da moral; sobre a família e que depende da economia; sobre o Estado e que depende da política - e todos eles se dão no interior do Estado, são imanentes a ele. Há uma continuidade ascendente e descendente entre essas três “artes de governar” cujo elemento central é a “economia” entendida como o devido manejo dos indivíduos e das coisas tal como faz o pai de família. O desafio do governo do Estado, sua aposta, é, então, como introduzir a “economia” no

<sup>14</sup> Uma vez mais nota-se referências à presença do “realismo” do sistema pós-democrático que iremos abordar no último capítulo a partir de Jacques Rancière.

exercício político, portanto, a “economia política”, permitindo sua intervenção por meio de processos complexos e possibilitando o “governar” e o “ser governado”.

Para tanto, o governo tem uma finalidade, dispõe as coisas para um fim, não para o “bem comum”, mas para o “fim oportuno” de cada uma das coisas a serem governadas. Isto implica, como assinala Foucault, em uma “pluralidade de fins”, em “toda uma série de finalidades específicas que se converteram no objetivo mesmo do governo” (FOUCAULT, 2006, p. 125) e para alcançá-las deve-se dispor das coisas. Não se trata da soberania que se impunha por meio das leis, mas de governar dispondo das coisas por meio de táticas, inclusive das leis, de modo que se alcance o fim desejado. Assim, “o fim do governo está nas coisas que dirige”; ele deve ser buscado “na perfeição ou na maximização ou na intensificação dos processos que dirige” (FOUCAULT, 2006, p. 126) e cujos instrumentos serão táticas diversas.

Foucault aponta que a governamentalidade, como uma linha de força, conduziu, no Ocidente, ao “desenvolvimento de toda uma série de aparatos específicos de governo” e de “toda uma série de saberes” (FOUCAULT, 2006, p. 136). Por “governamentalidade” entende-se então o “conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, ainda que muito complexa, de poder” (FOUCAULT, 2006, p. 136). Um poder que tem como alvo a população (biopolítica), como saber a economia política e como técnica os dispositivos de seguridade.

A governamentalidade é o resultado, não da estatização da sociedade, mas da governamentalização do Estado administrativo

que surge nos séculos XV e XVI. Suas técnicas de governo se converteram no único espaço de lutas políticas e o processo de governamentalização foi o que permitiu a sobrevivência do Estado em seu formato atual. Sendo ao mesmo tempo exterior e interior ao Estado, a governamentalidade e suas táticas definem “o que deve e não deve estar na órbita do Estado, o que é público e o que é privado, o que é estatal e o que não é” (FOUCAULT, 2006, p. 137), de modo que tornam compreensíveis o Estado não apenas em sua sobrevivência mas também em seus limites.

Ao discutir especificamente as relações entre cultura e governamentalidade, Tony Bennett (2007) fala de uma analítica de mecanismos de governo, com suas rotinas e operações, que envolve quatro questões: 1. Formas de visibilidade; 2. Produção de verdade; 3. Tecnologias de intervenção; 4. Modos de subjetivação. O autor destaca, primeiro, que na analítica do governo, a cultura tem um papel mais determinante do que nas teorias tradicionais de Estado. Em segundo lugar, e talvez mais importante para os nossos interesses, a compreensão de que a cultura em tal tradição (da teoria do Estado) ocupa um lugar, que é o da relação Estado-ideologia em busca da legitimação, bem diferente daquele no interior dos mecanismos governamentais de operação e procedimento que é imanente ao seu exercício.

É preciso estar atento, portanto, às relações entre a cultura e o social e aos modos com os quais se espera que as tecnologias e as técnicas culturais atuem sobre o social “possibilitando alguns tipos específicos de mudanças (ou estabilidades) onde o social é interpretado como uma constelação específica de problemas – de atitude ou comportamento – decorrentes de estratégias distintas de governo” (BENNETTI, 2007, p. 81).

O social, nessa perspectiva, é constituído de um conjunto de relações e condutas produzido por metas de governamentalidade que surgem de jogos específicos de verdade, de aparatos sociais e programas de governos aos quais está ligado. Tal conjunto constitui a interface com a qual “formas particulares de saber são aplicadas através da diversidade de técnicas que foram concebidas para atuar sobre e moldar a conduta” (BENNETT, 2007, p. 78). É assim, continua, que o social pode mudar de uma forma histórica a outra; por exemplo, da forma socialdemocrata, que concebe o social como conflitivo, para a estrutura comunitária do social que caracteriza os governos neoliberais ao estabelecerem programas de gestão cultural visando protelar as instabilidades sociais resultadas dos conflitos identitários.

Bennett (2007) aponta, por exemplo, a proposta do reformador liberal inglês do século XIX, Henry Cole, que via nos museus e nas artes uma saída para combater a ociosidade e o alcoolismo da classe trabalhadora. Já nas formas liberais de governo de fins do século XX, ocorre a proliferação no espaço anglo-saxão de programas que tomam a arte como recurso para o empoderamento (*empowerment*) comunitário no sentido de sua auto-gestão e auto-sustentabilidade e como lugar de formação identitária de seus membros, ao mesmo tempo que espera resolver seus problemas sociais. O propósito é reconstituir um suposto modelo norte-americano de sociedade que seria resultado da soma de diferenças culturais não antagônicas, posto que há uma identificação com a Nação promovida por comunidades harmoniosamente constituídas<sup>15</sup>.

Dessa forma, as intervenções na cultura

---

<sup>15</sup> A esse respeito ver a referência feita a Landowski (2002) no capítulo anterior.

baseiam-se no seu papel de inclusão social na produção de novos sujeitos. Como situa Bennett, a arte e a cultura a serviço do social, ou seja, tomadas como algo “prático” situam-se no conjunto de iniciativas com o mesmo propósito inclusivo. Aqui encontra-se a questão que importa para Bennett, e para nós, acrescentaria. Não se trata de defender uma arte imaculada, que não se deixa tocar e que nem afeta o social, mas como esse processo está se dando e de que outras formas poderia potencialmente ter. Está claro que isso é “matéria de disputa política e de contestação”, uma verdadeira “guerra cultural”, onde o que está em jogo são os “meios nos quais os recursos culturais estão para ser implementados e gerenciados – como devem ser socialmente aproveitados” (BENNETT, 2007, p. 98-99).

De modo convergente, Yúdice defende que “é impossível não lançar mão da cultura como recurso. Consequentemente, a análise cultural necessariamente pressupõe uma tomada de posição (...) Mas essa posição não precisa ser normativa, baseada no que é certo ou errado” (YÚDICE, 2004, p. 64). A questão portanto é entender quais possibilidades estão postas na relação entre a cultura e o social que não sejam a da gerência das pessoas e das coisas; como a cultura e suas políticas podem funcionar, não como controle do fluído do simbólico e do social, anulando seus perigos e riscos, pois limitadas ao que é possível, mas, pelo contrário, potencializando a diferença, o pluralismo e os seus embates político-culturais. Para tanto, deve-se compreender o debate mais geral que é feito sobre política cultural na contemporaneidade, questão a ser enfrentada no próximo capítulo.

# 3 DEFININDO POLÍTICA CULTURAL

A configuração da cultura, seja como mercadoria, gerando emprego e renda, seja como recurso à inclusão social, atrai a atenção do Estado e de suas políticas públicas para uma área que tradicionalmente, na maioria dos países, sempre esteve relegada a planos secundários. Isso não significa que essa importância tenha se alterado a ponto de ocupar um lugar central nas preocupações governamentais, mas, certamente, há um ambiente mais favorável para as políticas culturais.

Nesse contexto, o papel da UNESCO tem sido fundamental ao promover o debate internacional sobre o tema e lançar documentos e ações que buscam analisar, orientar e incentivar as políticas culturais de seus países-membros. Ainda nos anos 1970, a instituição lançou uma vasta coleção de livros intitulada “Políticas culturais: estudos e documentos” voltada para as políticas culturais nacionais. O interesse era justamente “mostrar como se planejam e se aplicam em diferentes Estados membros as políticas culturais”, pois, da mesma forma que “diferem as culturas, diferem também as maneiras de enfocá-las” (UNESCO, 1972, p 06).

Se são reconhecidas as especificidades e a autonomia de cada Estado para elaborar sua política cultural em acordo com suas condições sociais, econômicas, ideológicas e mesmo tecnológicas, a UNESCO também identifica problemas comuns a todos de ordem institucional, administrativa e econômica. Daí resulta “a necessidade do

intercâmbio de resultados de experiências e informações”, de modo que “cada estudo se ajusta, na medida do possível, a um modelo uniforme, com o objetivo de facilitar as comparações” (UNESCO, 1972, p. 06). Assim, o conjunto de estudos da coleção fornece “pautas aos países que têm de estabelecer políticas culturais e todos os países, especialmente os que buscam novas formulações dessas políticas, podem se aproveitar das experiências acumuladas” (UNESCO, 1972, p. 06).

Se é relevante o papel da UNESCO em estabelecer um padrão internacional de atuação dos Estados sobre a cultura, é preciso, no entanto, estar atento aos múltiplos entendimentos que se tem sobre “política cultural”, uma noção que por envolver de forma direta o campo simbólico é alvo de disputas discursivas, inclusive no interior daquele organismo internacional, que implicam, por sua vez, em práticas políticas diferenciadas<sup>16</sup>.

Como bem situa Eduardo Nivón Bolán, “toda reflexão sobre política cultural se refere, em última instância, ao exercício do poder e à tomada de decisões do Estado ou dos agentes sociais” (BOLÁN, 2006, p. 19). Esse exercício de poder se inicia na própria definição do que seja “política” e “cultura” e, como decorrência, do que seja “política cultural” e seu âmbito de atuação, aquela parcela da cultura

---

**16** Por exemplo, a disputa nos anos 1970 sobre a democratização da comunicação e da informação que resultou no Relatório MacBride e levou à saída da UNESCO de um bloco de países liderado pelos EUA insatisfeitos com as indicações do documento em equilibrar os fluxos de informação, o que ia de encontro aos interesses das grandes empresas privadas geradoras de conteúdo desses países (MATTELART, 1999). Mais recentemente, ocorreram intensos debates em torno da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, onde, inclusive, o Brasil teve um papel relevante no sentido de ampliar as responsabilidades dos poderes públicos (VIEIRA, 2009).



sobre a qual há interesse público.

No inglês, a palavra “política” possui uma riqueza semântica que não se encontra nas línguas latinas, ou seja, *politics*, *policy* e *polits*. Não é o caso de desenvolver aqui as diferenças entre elas, mas seguindo Cláudio Couto e Rogério Arantes, na discussão que fazem sobre a constituição, o governo e a democracia brasileiras, pode-se definir *polity* como a “estrutura paramétrica estável da política”, algo como o regime político brasileiro; *policy*, por sua vez, se refere às políticas públicas propriamente ditas, às decisões governamentais; por fim, *politics* é a esfera do “jogo político”, da dinâmica, das disputas de sentido, de valores, de ideias, de projetos políticos<sup>17</sup>, sendo que são as disputas, as controvérsias da *politics* que alimentam a *policy* (COUTO; ARANTES, 2006, p. 46-47)<sup>18</sup>.

Partindo desse contexto, Bolán propõe pensar, em língua espanhola, *policy* como “Política” (com maiúscula) e *politics* como “políticas” (com minúscula e no plural), para afirmar que a Política Cultural (*cultural policy*) é um traço de nosso tempo, ou seja, como política governamental, como intervenção pública, da mesma forma que já ocorria em outros setores, notadamente os da saúde e da

**17** Projeto político entendido aqui no sentido que lhe dá Evelina Dagnino (2005), ao apontar a crise discursiva do projeto político democratizante, uma vez que várias noções caras a esse projeto, como sociedade civil, participação e cidadania, foram ressignificadas pelo projeto neoliberal transformando-se, respectivamente, em terceiro setor, voluntariado e consumidor, resultando em uma confluência perversa, inclusive para os movimentos político-culturais.

**18** A própria definição de governança difere a partir da ênfase dada a cada umas destas dimensões (*polity*, *policy*, *politics*), desde a perspectiva que valoriza mais a participação popular e os conflitos, governança como *politics*, até a que privilegia as estruturas estáveis e harmonizadoras, governança como *polity* (TREIB; BÄHR; FALKNER, 2005).

educação.

Também devemos levar em consideração as disputas que se dão no interior do campo político e do campo cultural, e na área de interseção desses dois campos em suas relativas autonomias. Ou seja, pensando com Bourdieu (2000; 1989), faz-se necessário atentar para os mecanismos específicos, os tipos de capital, investimento e ganho, suas crenças, jogos de linguagem, as coisas materiais e simbólicas em jogo por seus respectivos agentes, bem como a transição (e as perdas implicadas) de capital de um campo para o outro.

Toby Miller e George Yúdice (2004) observam que a cultura se relaciona com o político em dois registros, o estético e o antropológico. No primeiro, a arte é julgada por critérios constituídos segundo interesses e práticas dos agentes artístico-culturais e funciona (a arte) como indicador de identidades e diferenças de gosto e de status entre e dentro de grupos de uma mesma sociedade. No registro antropológico, a cultura funciona como indicador de modos coletivos de vida, nem individuais, nem inteiramente universais, e articula as diferenças entre populações. A política cultural, portanto, seria uma ponte entre esses dois registros.

Tratando da realidade mexicana, Bolán (2006) levanta três dilemas que a política cultural tem que enfrentar, e que imagino serem também de muitos outros países democráticos, incluindo o Brasil: 1. A definição da qualidade “universal” ou “particular” de determinado bem cultural; 2. O grau de autonomia e de subordinação dos agentes culturais; e 3. A configuração da cultura política que orienta não apenas o funcionamento da Estado, mas da própria democracia de uma nação.

Reforço que tais dilemas são importantes para um contexto democrático, pois em regimes de

exceção<sup>19</sup> não há o debate público sobre o que pode sair da esfera particular e tornar-se universalizado para um conjunto mais amplo da população; nem interessa perceber até onde o Estado e o mercado determinam e, portanto, subordinam intelectuais e artistas; e muito menos se problematiza a cultura política vigente<sup>20</sup>.

Nas sociedades democráticas, tais dilemas se colocam não necessariamente por interesse dos poderes públicos, e muito menos do mercado, mas muito por conta de movimentos sociais, que também são político-culturais. Como lembram Alvarez, Dagnino e Escobar, há um laço constitutivo entre cultura e política, de modo que todos os movimentos sociais põem em prática políticas culturais (no sentido de *cultural politics*), “com mais ou menos clareza e em maior ou menor extensão” (ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000, p. 17).

O entendimento de política cultural (*cultural politics*) dos autores é o do “processo posto em ação quando um conjunto de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros” (ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000, p. 24). Tal definição afirma os significados e práticas culturais,

---

**19** E aqui podemos pensar a noção de “estado de exceção” não apenas relacionada a regimes totalitários com sua nova forma de governo, o totalitarismo, como na discussão feita por Hannah Arendt (1989), mas também como um *ethos*, portanto imiscuído por toda a sociedade e no governo, mesmo quando vigora a democracia, tornando-se, como sugere Agamben (2008), não mais uma exceção, mas um paradigma.

**20** Falando especificamente do fascismo, Benjamin lembra que a universalização, pensada como massificação, permite às massas, sob o governo fascista, expressarem sua natureza, mas não os seus direitos; com a obra de arte na era da reproduzibilidade técnica, “a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (BENJAMIN, 1987, p. 195 – itálico no original), de modo que se dá a esteticização da política.

em especial dos setores minoritários frente à ordem cultural dominante, e são fontes de processos que devem ser entendidos como políticos

Ao procurar responder à questão, “o que é política cultural (*cultural policy*)”, Jim McGuigan consegue localizar duas repostas. Uma, mais restrita e exclusivista, afirma que se trata da “administração das artes”. Contudo, uma versão mais ampla e inclusiva da resposta vai dizer que a política cultural trata das políticas de cultura (*politics of culture*) de um modo geral. Em outras palavras, do “conflito de ideias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01), sendo assim um tema para além das questões práticas suscitadas pela razão instrumental. A segunda perspectiva enfatiza “a relação entre Política (*policy*) com as políticas (*politics*) como um campo de contestação entre discursos, ideologias e interesses rivais mais do que confiná-la a uma conotação técnica, fortemente apolítica, de política como policiamento” (MCGUIGAN, 1996, p. 07).

Devemos observar, portanto, que, quando falamos em política cultural, não estamos pressupondo desde sempre uma relação administrativa organizada e centralizada por parte do governo sobre a cultura, mas, antes, como situa Bolán, “o interesse e a tensão existentes entre o poder político e o campo da cultura e da arte, que prevalecem desde o início da modernidade” (BOLÁN, 2006, p. 54).

Para Bolán, como já foi dito, o que é novo, a partir do pós-Segunda Guerra, é exatamente a compreensão, por parte dos governos, da política cultural (*cultural policy*) como um todo, “como uma concepção que articula as ações isoladas que já, desde muitos anos, se aplicavam a distintos

setores culturais” (BOLÁN, 2006, p. 54). Daí que a institucionalização da política cultural, sua marca na atualidade, resulta de seu esforço em atingir e articular todos os agentes que direta ou indiretamente, de forma mais ou menos incisiva, atuam no campo cultural.

Ao se colocar como política pública, a política cultural, em um governo democrático, deve ser o “resultado de um conjunto de acordos sociais e políticos sobre os objetivos e necessidades que deve atender”. Dito de outra forma, o tratamento político que um governo dá à cultura resulta do “debate público sobre o sentido da ação do Estado”, daí sua dimensão profundamente marcada por seu tempo, pois “como política pública só existe quando uma determinada administração governamental se encarrega dela” (BOLÁN, 2006, p. 60). A definição do “quê”, “quem”, “como” e “para quê” de uma política cultural depende, portanto, das estruturas de poder e das relações sociais que vigoram em determinado momento em um espaço específico, seja um município, seja uma nação.

Em consonância com sua discussão, Bolán define política cultural como as medidas públicas para o campo que requerem “objetivos definidos explicitamente, para cujo êxito se deve estabelecer mecanismos de planificação pertinentes, seu desenvolvimento e avaliação”. Trata-se, basicamente, na visão do autor, de uma política regulatória cuja eficiência baseia-se na capacidade de “mobilizar os recursos humanos e econômicos a fim de garantir um desenvolvimento equitativo dos diversos agentes institucionais, sociais e territoriais interessados na atividade cultural” (BOLÁN, 2006, p. 63).

Também Miller e Yúdice afirmam que a política cultural costuma se concretizar em “guias

sistemáticas e regulatórias para a ação que as instituições adotam a fim de alcançar suas metas”, de modo que é “mais burocrática que criativa ou orgânica” (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 11), onde instituições dão comandos (solicitações, instruções, financiamentos etc) para os agentes culturais.

Não é de se estranhar que Bolán (2006) afirme que o fundamento da política cultural é o reconhecimento do direito à cultura<sup>21</sup>, direito esse que observou o mesmo percurso de outros direitos humanos, centrado inicialmente no direito individual, no caso, do artista ou intelectual de criar sem sofrer qualquer tipo de constrangimento e, ao mesmo tempo, ver o produto de seu trabalho protegido como sua propriedade. Pelos embates estabelecidos no campo das políticas culturais (*cultural politics*), a noção de direito à cultura se ampliou significando também o acesso igual aos seus bens e serviços. Por fim, quando se reivindica o direito à cultura não apenas do ponto de vista individual, próprio ao liberalismo clássico, mas em uma perspectiva coletiva ou comunitária, como é o caso das minorias.

Borlán (2006) identifica três modos de intervenção do Estado na cultura: 1. A ação normativa, campo exclusivo do Estado, pois envolve a constituição da legislação e da regulamentação cultural. Aqui, ressalta o papel dos cidadãos pautando esse processo para que possa alcançar legitimidade e adesão; 2. A intervenção indireta naqueles setores que, por sua fragilidade, requerem do Estado ações que promovam e fomentem as iniciativas de artistas e intelectuais de modo a fortalecê-los; 3. A gestão direta de instituições

**21** É sintomático que a UNESCO publique em 1970, na coleção “Políticas culturais: estudos e documentos”, já comentada, um livro intitulado *Cultural rights as human rights*. Para um abordagem da noção de direito cultural operada pela UNESCO ver SZABÓ (1974).

culturais, nos casos em que o Estado assume determinados bens e serviços culturais por serem, na maioria das vezes, inviáveis em suas versões privadas, como orquestras, corpo de baile, museus, centros culturais etc. Trata-se de uma iniciativa que teria um “sentido compensatório”.

Já Miller e Yúdice (2004) estabelecem dois modelos que pautam as relações entre Estado e cultura nas sociedades ocidentais, dependendo do modo como o cultural é visto como “divertimento” ou como “progresso”. Em uma, o mercado é que identifica e distribui as demandas públicas relativas à cultura, ficando o Estado restrito ao papel de “polícia” no que se refere à propriedade dos bens simbólicos. Em outra, há a eleição de determinados bens culturais que seriam “portadores transcendentais de valor”, aos quais cabe ao Estado uma atitude “dirigista”. Mas, advertem os autores, esses dois modelos longe de se excluírem, se completam, cabendo ao mercado atuar no setor lucrativo das indústrias culturais e ao Estado no âmbito do patrimônio histórico e artístico e das expressões eruditas e deficitárias financeiramente, como o ballet, a ópera etc.

Como se observa, predomina entre os estudiosos e pesquisadores da política cultural, bem como em uma organização com papel importante na condução de políticas nacionais, como a UNESCO, a percepção, ou melhor, a valorização da política cultural como política de governo (*cultural policy*), deixando em segundo plano a dimensão das disputas político-culturais (*cultural politics*) anteriores a tais políticas. Diante dessa constatação, faz-se necessário se deter sobre os principais modelos que pautam hoje as políticas culturais: o modelo anglo-americano e o francês<sup>22</sup> -

---

22 Não se pode deixar de mencionar que até o final dos

objetos das reflexões nos dois próximos capítulos.

---

anos 1980 havia um terceiro modelo de política cultural, o socialista, que desempenhou importante papel no sentido, inclusive, de forçar as sociais-democracias ocidentais, mas também as liberais, como a dos EUA, a adotarem políticas para o setor como contraponto ao socialismo. Sobre o papel da cultura nas experiências socialistas ver, entre outros, Lênin (1968), para a URSS, Reis Filho (1982), para a China, e Miskulin (2009), para Cuba.



# 4 LIBERALISMO PROCESSUAL E POLÍTICA CULTURAL

O liberalismo, enquanto pensamento filosófico e projeto político, não pode ser entendido de forma homogênea, como um todo onde situam-se de forma convergente e harmônica diversos pensadores de variadas nacionalidades. Pelo contrário, a definição do que seja uma política e uma sociedade liberais é disputada por diversas correntes filiadas a esse ideário. Nesse capítulo, iremos abordar uma dessas perspectivas, a do liberalismo processual. O interesse é perceber as suas implicações no âmbito das políticas culturais.

Charles Taylor (1998) identifica uma corrente liberal, predominante na sociedade anglo-americana, que afirma o papel fundante do direito individual, acima, inclusive, do direito coletivo. O pressuposto dessa corrente, talvez melhor definida no ensaio *Liberalism*, de Ronald Dworkin, defende que todos possuem definições sobre o que constitui uma “vida boa” e para a qual é necessário lutar. No entanto, nos esforçamos também para estabelecer na sociedade um tratamento igualitário e justo entre seus membros, independente de nossas concepções sobre a finalidade da vida. Esse esforço, do trato justo e igualitário, pode se denominar de “processual”, enquanto o que afirma determinado valor sobre o “sentido da vida” entende-se como “substantivo”.

Na perspectiva processual, uma sociedade liberal se caracterizaria por não adotar uma definição substantiva de “vida boa” ou de “sentido da vida”, mas, pelo contrário, sua organização seria

garantida exatamente pelo esforço processual forte, por meio do qual, com todos sendo tratados com igual respeito, se alcançaria a união de cidadãos e cidadãs. Tal postura se fundamenta na crença de que adotar uma visão específica de “vida boa”, ou seja, substantiva, em uma sociedade diversa, implica em favorecer determinadas pessoas e suas deliberações em detrimento de outras constituindo uma sociedade de tratamento desigual no que diz respeito às escolhas individuais.

Taylor observa que o liberalismo processual entende a dignidade humana como autonomia, como a “capacidade de cada pessoa determinar para si própria uma visão de vida boa”. A dignidade associa-se, nesse sentido, ao “poder de cada um para considerar e adotar para si mesmo uma determinada perspectiva” (TAYLOR, 1989, p. 77). Uma sociedade liberal processual, portanto, é aquela que é “neutra” no que se refere às definições de “vida boa” e do “sentido de vida”, único modo de garantir uma relação justa entre os cidadãos e cidadãs, bem como o tratamento igualitário por parte do Estado.

A visão do “agente humano como, primeiramente, um sujeito de escolhas autodeterminante ou auto-expressivo” (TAYLOR, 1989, p. 78) é extremamente popular, o que fortalece a visão de liberalismo correspondente, em especial no Estados Unidos, onde a concepção de “república processual” ocupa lugar de destaque entre os teóricos e os políticos. Na agenda política, esse modelo se insere no contexto da revisão jurídica dos textos constitucionais, enfraquecendo o papel dos embates políticos (*politics*) na construção de maiorias visando a atuação no poder legislativo.

Contudo, como observa Andrea Semprini (1999), quando a sociedade norte-americana, na

lógica do liberalismo e da república processuais, nega a escolha de uma visão determinada do que seja a “vida boa”, na realidade está desconhecendo (ou esquecendo) que tal escolha já foi feita na fundação da nação e que se resume na sigla WASP: White; Anglo-Saxon; Protestant. Essa herança dos colonizadores ingleses formatou as instituições norte-americanas, ainda que atualmente em crise com as migrações, especialmente dos “latinos” - daí o recrudescimento de discursos xenófobos e racistas na “América profunda”, aquela parte do país menos cosmopolita e mais marcada pelo *american way of life*.

O formato que resulta dessa opção de “sentido da vida” é o de uma “visão pragmática da função do governo e das relações cidadão-Estado” (SEMPRINI, 1999, p. 23), na qual vigora o primado do indivíduo sobre o coletivo. Esse indivíduo é tratado como racional, responsável, de posse de seu livre arbítrio para fazer suas escolhas morais, sociais e políticas. Em termos sócio-culturais, o liberalismo afirma uma posição “mono-cultural”, pretensamente abstrata e generalizável, que não é outra, na realidade, que a branca, anglo-saxônica e protestante<sup>23</sup>.

Como se concretiza em termos de política cultural a opção pelo liberalismo processual? Ou de forma mais específica, como os EUA, referenciados tanto por Taylor, quanto por Semprini, como Estado-nação exemplar do liberalismo processual, lidam com o campo cultural?

---

**23** A importância dos discursos e das ações dos teóricos e militantes multiculturalistas está em denunciar a parcialidade dessa perspectiva universalista ao demonstrar as desigualdades sociais e suas relações com as diferenças culturais. Há uma evidente contradição entre um “pluralismo de fato étnico e cultural da sociedade” e instituições, poderes e discursos identitários WASP (SEMPRINI, 1999).

Miller e Yúdice (2004) apontam o “grande paradoxo histórico” vigente nos Estados Unidos: o país que é o maior exportador de bens culturais é também o que afirma se eximir de estabelecer uma posição oficial e, conseqüentemente, políticas para a cultura. Evidente que a disposição da política (entendida aqui como *polity*) norte-americana em separar o Estado da produção de bens simbólicos, bem como de discriminar tais bens - posição esta pretensamente justificada pela Primeira Emenda da Constituição que garante a liberdade de expressão -, não ocorre de fato, como vimos.

É possível remeter uma pretensa desconfiança com o universo da cultura aos momentos fundadores da nação, momentos estes imbuídos de pragmatismo, utilitarismo e ética protestante. O *ethos* igualitarista de migrantes que fugiam de relações hierárquicas das sociedades europeias e, ao mesmo tempo, acreditavam nos esforços individuais de mobilidade social, favorecia tanto o relativismo cultural, quanto os valores mercantis no que se refere à produção simbólica. Deste modo, como situam Miller e Yúdice (2004), a primeira relação entre Estado e cultura nos EUA foi a do estabelecimento do *copyright* nos marcos constitucionais.

Se há interesses econômicos, há também os imperialistas que, na realidade, se completam. O Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 que legitimou a apropriação de parte do território mexicano por norte-americanos justificou-se como um esforço da “manutenção da cultura pela língua”. No início do século seguinte, quando os EUA entraram na Primeira Guerra, o país criou a Comissão sobre Informação Pública para fomentar uma cultura militarista. Na II Guerra Mundial, surgiram a Divisão de Relações Culturais do

Departamento de Estado (1938) e a Oficina de Coordenação de Assuntos Interamericanos (1940) que se, por um lado, atuavam na América Latina difundindo por meio de intercâmbios culturais uma postura antifacista, por outro, estabeleceu um “bloco comercial hemisférico sob a hegemonia dos Estados Unidos, como um modo de superar a devastação econômica da década de 1930” (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 58). No pós-guerra, o Departamento de Estado reorientou sua política cultural externa, promovendo os “valores norte-americanos” contra os do “comunismo”, que pautou sua atuação ao longo das décadas seguintes<sup>24</sup>.

No plano interno, como situa Sérgio Miceli (1985), antes de 1930, há pouco o que se falar sobre a presença do governo norte-americano na cultura. Apenas com a crise do capitalismo naquela década e no contexto do *New Deal*, foram estabelecidas ações voltadas para as artes com objetivo pragmático de dar ocupação e alguma renda para os milhares de artistas desempregados. Apesar das críticas de setores conservadores e de algumas lideranças artísticas<sup>25</sup>, o projeto conseguiu se firmar, sendo replicado nos estados federados, atendendo cinco setores: arte, música, teatro, escritores e patrimônio histórico.

No período do pós-guerra, tanto para opor um modelo liberal à política cultural comunista, quanto para intervir no melhoramento social, foram criados pelo presidente Lyndon Johnson em 1965

**24** Sob esse aspecto, é relevante a defesa de Rockefeller, personagem importante nos meios governamentais e filantrópicos norte-americanos, como veremos, de que as relações culturais são o “imperialismo das ideias” (MILLER; YÚDICE, 2004)

**25** A crítica era de que, por um lado, o governo estaria intervindo no conteúdo das obras de arte, e de outro, que estaria financiando artistas e intelectuais subversivos (MICELI, 1985).

a Fundação Nacional para as Artes e Humanidades (*National Foundation on the Arts and Humanities*), que incluía o Fundo Nacional das Artes (*National Endowment for the Arts - NEA*), o Fundo Nacional de Humanidades (*National Endowment for the Humanities - NEH*) e o Conselho Federal para as Artes e Humanidades (*Federal Council on the Arts and Humanities*)<sup>26</sup>. Dois anos depois, foi instituída a *Corporation for Public Broadcasting* para dar suporte institucional à rede pública de rádio e TV.

Os Fundos foram concebidos com o intuito de desenvolver a produção artística e intelectual norte-americana, mas também de gerenciamento social, posto que sua finalidade era, nas palavras de Miller e Yúdice (2004), o “melhoramento de uma sociedade dividida pela raça, as etnias e o gênero”. Assim, o NEA procurou “democratizar” as artes, incentivando-as nos “centros urbanos marginais”, institucionalizando as “práticas artísticas mais populares” e financiando programas artísticos das Igrejas voltados para crianças pobres.

Dentro do projeto “A Grande Sociedade” do governo Johnson, um “complexo mecanismo para administrar a crise”, interessava cuidar da deterioração do controle social causada pela migração e pelo desemprego, principalmente entre as minorias étnicas, bem como constituir um eleitorado negro no norte do país. As ações programadas pelo projeto, inclusive as de cultura, visaram integrar ao sistema as lideranças étnicas e os ativistas dos direitos civis, entre outros. O governo Nixon, já na década de 1970, deu continuidade a essa lógica de políticas sociais

---

<sup>26</sup> Como situa Miceli (1985), a iniciativa de apoio governamental à cultura em âmbito federal foi precedida e impulsionada pela criação em 1961 do Conselho de Artes da Cidade de Nova York.

visando controlar a crise e aumentou em 500% o orçamento do NEA.

O resultado dessas intervenções do governo no campo cultural foi que “quando a força bruta não era suficiente, a incorporação dentro de um aparato cultural burocratizado eliminava parte do ativismo” Assim, desde fins dos anos 1960, estava claro que “a autêntica capacidade de ação dos pobres urbanos e racializados foi impedida pelos mesmos mecanismos que a haviam feito possível”, com a intensa institucionalização dos “espaços alternativos de arte” (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 74).

O crescimento que o NEA alcançou entre os anos 1960 e 1980 entrou em crise na década de 1990. Miller e Yúdice (2004) apontam quatro elementos que motivaram esse processo: a politização das questões sexuais e raciais; a crítica à presença do governo na cultura; a atuação dos partidos políticos e o direito constitucional; e as críticas da esquerda. Cada um desses elementos se relaciona com determinada ideia do que seja a identidade norte-americana, a “norteamericanidade”, e como ela deveria ser governada. Em outras palavras, o que os republicanos conservadores e moralista e os democratas e demais membros da “esquerda” disputam em torno do NEA, de seu orçamento e do que deve apoiar, é a definição do “sentido de vida” da sociedade estadunidense.

Nesse embate político-cultural, até mesmo valores liberais e universais e a liberdade de expressão são colocados em xeque com a proibição de exposições que tocam em temas religiosos ou exprimem o universo homossexual, a perseguição a artistas engajados, a diminuição de recursos da NEA e controle por parte do FBI sobre quem assume a sua direção. Os conservadores, reagindo

à reivindicação dos movimentos minoritários por reconhecimento de suas identidades, passam a defender o fundamentalismo, a homofobia, o nacionalismo e o mercado.

Em detrimento de uma política cultural promovida pelo governo, o avanço dos setores conservadores e mesmo a convergência dos democratas ao ideário neoliberal fortaleceram a relação com as empresas e o terceiro setor, de modo a “voltar a situar a administração do social diretamente dentro da sociedade civil (uma nova transformação da governamentalidade)” (MILLER; YÚDICE, 204, p. 92).

Na realidade, a relação entre empresa e terceiro setor, materializada por meio de fundações nas mais diversas áreas (saúde, educação, cultura, ciência etc), é histórica nos EUA, configurando mesmo uma de suas peculiaridades socioculturais e políticas. Como situa Frédéric Martel, a filantropia como expressão do *ethos* norte-americano, de seu civismo e de seu credo, reafirma simbolicamente “a crença na economia de mercado (sem a qual a filantropia não existiria), a inocência da América e sua generosidade e também a ideia de uma ‘missão’” (MARTEL, 2011, p. 439).

Falando especificamente do campo cultural, Martel (2011) defende que se trata de um “sistema original de financiamento” que aos poucos foi se profissionalizando, tomando formato de política e fomentando ações culturais. Não cabe aqui refazer toda essa trajetória, mas destacar alguns de seus pontos de inflexão com o intuito de estabelecer suas características centrais nos dias correntes.

Andrew Carnegie, empresário, antimarxista e um dos fundadores e “teóricos” da filantropia norte-americana, estabelece em seu escrito *O evangelho da riqueza* (*The gospel of wealth*) de



1889, uma questão central que permanece latente até os dias de hoje: a de que a repartição da fortuna possibilita estabelecer lugares de fraternidade que reconciliam e mantêm juntos harmoniosamente ricos e pobres. Abdicar de parte da riqueza e, por meio da filantropia, apoiar “causas nobres” para o bem do meio onde se está inserido é, como define Martel (2011), uma “ideia forte” oriunda do protestantismo ascético, aquele mesmo relacionado ao espírito do capitalismo, como demonstrou Max Weber (1987)<sup>27</sup>.

Carnegie defende que os homens ricos possuem uma “obrigação do donativo” e estabelece alguns princípios que permanecem válidos mais de cem anos depois. O primeiro é o da distinção entre filantropia e caridade. Esta resolve uma necessidade imediata e aquela disponibiliza meios para que os beneficiados se tornem independentes. O segundo princípio reivindica a gestão eficaz da filantropia em contraposição à ineficiência do Estado que deve restringir suas ações à assistência aos incapacitados físicos e/ou mentais.

O terceiro princípio estabelecido por Carnegie defende que o homem de posses deve utilizar seu dinheiro na filantropia enquanto está vivo, aliás ela exige não apenas recursos financeiros, mas também o tempo e a competência do filantropo para garantir o sucesso de seus donativos. A quarta recomendação é a da necessidade de saber escolher bem em quê aplicar as doações, prevendo resultados duradouros e amplos socialmente. Em todo caso, o filantropo está em melhor situação 27 Segundo informa Martel (2011), até hoje, as igrejas e suas associações são as instituições que mais se beneficiam do sistema filantrópico norte-americano, tendo ficado com 36% de toda a doação realizada em 2003 (sendo o restante dividido entre hospitais, universidades, museus, bibliotecas, institutos científicos, teatros etc.).

para fazer escolhas mais corretas do que o funcionário público e o político, pois, ao contrário destes, encontra-se a salvo das pressões populares. Por fim, a recomendação de que a atitude do homem rico sirva de exemplo para todos os setores remediados da sociedade, de modo que o modelo filantrópico se generalize e se transforme em um sistema.

Se Carnegie estabeleceu alguns princípios basilares da filantropia, foram os Rockefeller, ao criarem sua primeira fundação em 1913, que, segundo Martel (2011), racionalizaram e profissionalizaram essa atividade. John Rockefeller Senior, tido por seus compatriotas como uma das figuras mais detestáveis do capitalismo norte-americano, viu na filantropia a forma de reverter sua imagem pública, estabelecendo, entre outras ações, um fundo para o desenvolvimento das artes no país. Foi ele quem induziu o Congresso Norte-Americano a criar o suporte jurídico que permitisse a transferência de dinheiro privado para uma instituição não-lucrativa (fundação) de interesse geral.

Sob a direção de seu filho, a Fundação Rockefeller adquiriu sua maturidade forjando uma identidade social anticomunista e de apoio ao partido Republicano. Ao situar que a dinastia Rockefeller transformou a história da filantropia norte-americana, Martel ressalta que tal aventura não é uma atitude desinteressada e relaciona-se com o poder e a dominação. Compartilhando o mesmo espírito do setor privado, mesmo que voltado ao “bem comum”, a política e as ações da Fundação, visando perpetuar a glória da dinastia, entendiam “a dominação cultural como uma continuação do capitalismo por outros meios” (MARTEL, 2011, p. 400). Mesmo em suas ações filantrópicas, os

Rockefeller mantinham-se fiéis ao “espírito do capitalismo” e nisto “reside a especificidade da filantropia norte-americana moderna – o donativo para o bem público – e talvez, em certa parte, sua hipocrisia” (MARTEL, 2011, p. 401).

Se os Rockefeller criaram e deram uma feição moderna e racional às fundações filantrópicas norte-americanas, Martel (2011) vai defender que a família que estabelece uma verdadeira política no campo cultural é a Ford. Tendo se tornado, em determinado momento, a mais rica instituição filantrópica do mundo, com orçamento maior do que os da ONU e da UNESCO juntos, a Fundação Ford, atuante em várias áreas (educação, saúde, ciência etc), vai paulatinamente implantando uma “política não-governamental” para a cultura e as artes e em meados dos anos 1960 torna-se a principal fonte de financiamento da cultura nos EUA.

No contexto da Guerra Fria, a Fundação Ford estabelece como premissas, entre outras, fortalecer a economia de mercado e a democracia como contraponto ao “socialismo autoritário soviético”. A intervenção na cultura e nas artes vai seguir esse ideário, afinal é no campo do simbólico e da subjetividade que se elabora uma “vida boa”, reconhece o diretor cultural da Fundação, em 1953, W. McNeil Lowry, conforme citado por Martel (2011).

No entanto, além das grandes e conhecidas fundações, existem outras 62 mil organizações do gênero atuando nos Estados Unidos. Destas, no mínimo mil intervêm regularmente e segundo seus interesses no campo cultural com um montante de 3,6 milhões de dólares anuais, ocupando a cultura o quarto lugar na preocupação dos filantropos, atrás da educação, saúde e serviços sociais. Para entender

essa proliferação, é preciso compreender que, além da dádiva que o donativo representa e da intenção de perpetuar o poder de dinastias familiares, estas instituições não lucrativas e de fins públicos são um ótimo negócio (*business*).

Como explica Martel (2011), isto se dá primeiro porque estabelece um seletivo grupo de doadores formado por homens de negócios que veem nas reuniões dos conselhos administrativos das fundações das quais participam, direito conquistado junto com a doação, momentos privilegiados para efetuarem contatos e contratos lucrativos entre si.

O segundo aspecto que transforma a filantropia em *business* é que por detrás da ação dadivosa existe uma política fiscal como política pública, que tem como base a pretensa desconfiança dos cidadãos norte-americanos com o Estado e seus impostos. Daí que uma grande parte do que poderia ser feito por iniciativa pública governamental é repassada para indivíduos e fundações por meio de incentivos, reduções e exonerações fiscais. A área da cultura, em particular, está quase que inteiramente submetida a essa lógica, posto que “as artes são um setor completamente negligenciado pelo governo, pois não se inserem no âmbito do Estado federal, nem mesmo dos estados federados ou das cidades” (MARTEL, 2011, p. 406-407). Assim, é possível dizer com Martel que, em grande parte, a política cultural norte-americana é uma política fiscal.

Em certa altura da conversa entre Pierre Bourdieu e o artista Hans Haacke o sociólogo lembra da “teoria da conta bancária” (*check account theory*) que justifica nos EUA as empresas recorrerem ao mecenato. A lógica exposta por essa teoria é a de que a fundação doadora não perde capital financeiro (posto que o dinheiro doado é devido

ao Estado) e ainda acumula “capital simbólico de reconhecimento”. Com a boa imagem alcançada, e que, segundo Bourdieu, “é frequentemente avaliada em dólares, sob a rubrica de *good will*, nos balanços das empresas” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 28), a fundação ganha lucros indiretos, como vimos acima.

Tal contexto, entre a filantropia das fundações e o assistencialismo estatal, afirmam Miller e Yúdice, não favorece ao estabelecimento de uma “cultura pública descentralizada, plural e distribuída equitativamente”. Com os dois sistemas que atuam no campo artístico-cultural e que se complementam, o do mercado e o da fundação pública supervisionada por *experts*, a arte de contestação tem pouca possibilidade de financiamento, o que impõe “sistemas de exclusão que operam visando beneficiar o *statu quo*” (MILLER, YÚDICE, 2004, p. 99).

Mas não é apenas uma “cultura engajada” que é penalizada por esse sistema de financiamento e de política cultural. A arte experimental, a pesquisa de linguagem, as vanguardas artísticas também se encontram limitadas quando submetidas ao gosto e aos interesses de uma elite financeira que pode estar interessada em arte e cultura apenas, como afirma Martel (2011), como forma de distinção social ou como meio de expiar sua “culpa”. Como bens simbólicos de consumo restrito, as expressões culturais e artísticas contemporâneas costumam ser vistas de modo cético pelos diretores das fundações.

A questão é que esse entendimento de política cultural sustentada na associação público-privada (mercado e fundações) ganha adeptos em outras partes do globo, em especial na Europa e na América Latina, no lastro de governos com orientação neoliberal, colocando em crise outros modelos até

então bem estabelecidos, como o francês.

O Brasil, por exemplo, desde o retorno à democracia vivencia o modelo de leis de incentivo à cultura nos três níveis da federação. A opção por esse modelo teve consequências funestas para o campo cultural do país, pois, com o passar do tempo, as empresas passaram a patrocinar os eventos basicamente por meio das leis e o que deveria ser uma legislação para atrair o empresariado para o patrocínio da cultura, tornou-se um instrumento de acomodação. Ou seja, de um modo geral, as empresas só investem em marketing cultural se puderem deduzir o valor investido do imposto devido ao Estado, de preferência integralmente. É cada vez mais difícil encontrar um patrocinador para projetos onde o retorno para quem patrocina seja apenas o publicitário, como ocorria antes dos incentivos.

Por sua vez, as leis de incentivo federal (Rounaet e do Audiovisual), desacompanhadas de uma política nacional de cultura, como ocorreu durante os oito anos de governo FHC, ampliaram as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere ao apoio à produção cultural. Como a região Sudeste concentra as sedes das principais empresas públicas e privadas do país, acabou por receber mais investimento do que as demais. Isto se reforçou pelo fato de que nesta região já se encontravam as principais empresas de produção cultural, portanto, melhor capacitadas para captar recursos junto ao empresariado.

A exigência de uma profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de marketing...) reforça uma outra desigualdade: a dos criadores que não possuem

um nível mínimo de assessoria. Os motivos podem ser vários: atuarem em pequenas cidades onde não existem estes profissionais; não possuírem capital financeiro para contratar assessores; não deterem capital cultural que os habilitem a compreender as novas regras do campo etc.. Mas o resultado é idêntico: tendo que concorrer pelas mesmas fontes de financiamento, os pequenos produtores culturais perdem a competição para os macros.

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

Como defende Beatriz Sarlo (1997), para que ocorra uma democratização da produção e do consumo culturais, incorporando todas as diferenças, são precisos dois elementos: 1. uma crítica cultural séria e independente; e 2. a intervenção do estado equilibrando o compromisso do mercado com o lucro. Na ausência desses elementos, os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil. Antes de tudo, ensinam os manuais de marketing cultural, faz-se necessário conhecer o público consumidor; as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas etc.

Bourdieu, na citada conversa com Haacke, comenta a introdução do mecenato privado no sistema público de cultura da França, algo que não

fazia parte do modelo de política cultural francês, como veremos no próximo capítulo, e que, no momento da livre troca entre o sociólogo e o artista, estava “na moda”. Se antes a relação com as empresas era feita sob “forte vigilância”, com o mecenato “tudo se inverteu”, inclusive com a promoção dos governos socialistas que, “não contente em trabalhar para a reabilitação da empresa e do lucro, encorajava diretamente os pesquisadores e os artistas a solicitarem fundos privados” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 26).

Prolifera na França, constata Bourdieu, inúmeros “escritórios de relações públicas” que assessoram as empresas sobre onde investir em marketing cultural (investimento simbólico) e fazem a mediação entre o mundo dos negócios e o dos artistas e cientistas. O sociólogo teme que, aos poucos, artistas e intelectuais estabeleçam relações de dependência com o mercado, dizimando a relativa autonomia do campo cultural e que “se tente justificar a omissão das instâncias públicas sob o pretexto da chegada do mecenas privado para definitivamente se retirar e suspender toda ajuda pública” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 27). Muitos anos antes dessa conversa, Adorno (1996) advertia que a indústria cultural é *public relations*, de modo que seus produtos são eles próprios anúncios, propagandas em busca do cliente-consumidor-cidadão para que este compre o “consentimento total” e não a “crítica”.

Como nos EUA, no Brasil ou em outros países que adotam o modelo da renúncia fiscal como base de sua política cultural, na França não é o setor privado que está financiando a cultura, mas os cidadãos através de seus impostos. Cidadãos que sofrem um “efeito simbólico”, pois o financiamento via mecenato se traveste como “efeito da generosidade desinteressada das empresas”



e estabelece um “mecanismo extremamente perverso que faz com que contribuamos para pagar nossa própria mistificação...” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 27).

Como situa Haacke, por meio do mecenato, as empresas em seus jogos de relações públicas ganham uma aura altruísta. Para ele, o termo americano *sponsoring* define melhor a situação entre artistas e empresas: “uma troca de bens, de bens financeiros da parte do patrocinador e de bens simbólicos da parte do patrocinado” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 28). E cita o caso do presidente da Cartier que assumia, em suas declarações, que o dinheiro gasto pela empresa no campo cultural não era “por amor à arte”, mas objetivava metas. Para o referido empresário, o mecenato era um ótimo instrumento de comunicação e de “sedução da opinião”, uma forma de “neutralizar as críticas”, uma vez que o mais importante para os patrocinadores não é o marketing de seus produtos, mas propiciar um “clima político favorável aos seus interesses” (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 28).

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

Afirmando que o mercado não pode trazer senão benefícios, os “profetas” são contra qualquer espécie de proteção à produção, circulação e

fruição de bens culturais e afirmam as novidades tecnológicas somadas às inovações econômicas como as propiciadoras do aumento da quantidade e da qualidade de tais bens, promovendo a satisfação de um número cada vez maior de consumidores. Tal seria a democratização cultural sancionada pelo plebiscito dos consumidores promovida pelas indústrias culturais e/ou criativas.

O trágico é que um movimento contrário a esse de afirmação da cultura de massa plebiscitada pelo grande público consumidor<sup>28</sup> pode ser acusado de não democrático, pois restrito a um pequeno número de criadores e fruidores. Todas estas questões reverberam no cenário atual da política cultural francesa, como iremos abordar no próximo capítulo.

---

**28** Bourdieu fala, a respeito desses produtos massificados, de um “esnobismo paradoxal”, pois pela primeira vez na história “os produtos mais *cheap* de uma cultura popular – de uma sociedade econômica e politicamente dominante – são impostos como *chics*” (BOURDIEU, 2001, p. 85).

# 5 LIBERALISMO SUBTANTIVO E POLÍTICA CULTURAL

Se o liberalismo processual abdica de eleger uma definição específica de vida boa para determinada sociedade, deixando essa escolha para o âmbito das escolhas individuais, em outra vertente do pensamento e da política liberais, a do substancialismo, a perspectiva é contrária, com a eleição de valores culturais. A sociedade política, ao empreender um esforço “substantivo” para escolher o significado de vida boa, se posiciona e rompe com a pretensa neutralidade do processualismo.

Como comenta Michael Walzer (1998), enquanto o liberalismo processual se compromete com um “estado rigorosamente neutral”, no qual não vigora quaisquer projeto cultural e objetivos coletivos, apenas os ligados ao indivíduo, no liberalismo substancialista é possível comprometer-se com a promoção de determinada cultura sem que se coloque em xeque os direitos básicos individuais<sup>29</sup>.

---

**29** É importante assinalar que no âmbito da filosofia política são feitas críticas à democracia liberal, seja a processual, seja a comunitarista (substancialista), como aquelas elaboradas por Chantal Mouffe (2009, 2005, 2007, 2001, 1996; BARBALHO, 2015). Não é o caso de aprofundar aqui esse debate, mas de sinalizar que um dos pontos centrais de sua discussão parte do desinteresse da política no pensamento racionalista, universalista e individualista do liberalismo que, em última instância, termina por extirpar a esfera do político das relações sociais. Para Mouffe, ao contrário, o político constitui de forma fundamental o *socius*, a tal ponto que uma de suas características reside nas disputas de poderes que lhe permeiam. Entender dessa forma o processo político significa qualificar a democracia como “algo de incerto e improvável” e que “nunca deve ser tida como garantia”

Falando do Quebec como uma “sociedade com objetivos coletivos”, Taylor aponta que os quebequenses optaram por se organizar em torno de uma definição de vida boa, pois defendem que tal postura não prejudica aqueles que, individualmente, não compartilham tal opção. A escolha assume a dimensão de política pública pois trata-se de “ser a natureza do bem a determinar, onde quer que o bem seja procurado em comum” (TAYLOR, 1998, p. 79).

Uma sociedade substancialista, portanto, se caracteriza pela forma como trata suas minorias, inclusive aquelas formadas por cidadãos que não compartilham a definição comum de boa vida. A todas são concedidos direitos fundamentais reconhecidos como tais e que fazem parte do ideário liberal clássico. Assim, o substancialismo se situa no espectro do liberalismo ao respeitar a diversidade e ao garantir os direitos fundamentais.

---

finalizada, mas “uma conquista frágil que precisa de ser defendida e aprofundada” (MOUFFE, 1996, p. 17). Como resultado de um “conjunto de práticas contingentes”, não há a possibilidade de se alcançar o arranjo democrático definitivo. Esse limiar é sempre adiado, está sempre além, pois a democracia é um desafio interminável. Este “pluralismo combativo” antes de ser uma ameaça à democracia é o que lhe constitui, é a sua condição de existência. Uma de suas formas de expressão é a tensão clássica entre os valores da igualdade e da liberdade. Contudo, ao contrário dos processualistas que preconizam a segunda, ou dos comunitaristas que defendem a primeira, de modo que uns e outros almejam dar fim a este embate, Mouffe ressalta que tal tensão é a especificidade do regime democrático. Uma tensão que deve ser valorizada e protegida, em vez de dissolvida. Para tanto, é preciso desenvolver e multiplicar “no maior número possível de relações sociais os discursos, as práticas, os ‘jogos de linguagem’, que produzem ‘posições de sujeito’ democráticas”. E isto significa “criar espaço para o pluralismo de culturas, formas coletivas de vida e regimes, bem como para o pluralismo de sujeitos, opções individuais e concepções do bem” (MOUFFE, 1996, p. 201).

Certamente, equacionar os termos desta relação social, escolha individual e determinação coletiva do bem comum, resulta em tensões e conflitos, da mesma forma que no liberalismo processual há que se adequar liberdade com igualdade. Trata-se, no fundo, como diz Taylor, de duas perspectivas incompatíveis do que seja uma sociedade liberal. No liberalismo mais aferrado aos direitos individuais, tende-se a ser hostil à diferença porque “insiste na aplicação, sem qualquer exceção, uniforme das regras que definem esses direitos” e “desconfia dos objetivos coletivos” (TAYLOR, 1998, p. 81).

Em outra direção, há certos modelos de sociedade liberal que diferenciam direitos fundamentais, que são defendidos, daqueles que são avaliados como os pressupostos do tratamento uniforme em detrimento das diferenças culturais e de sua sobrevivência. Ao optar pelas diferenças e não pela uniformidade, esses modelos se fundamentam em juízos de valor sobre o que se entende por vida boa no qual se preserva a integridade das culturas.

Semprini refere-se ao caso francês, onde a política “empurra” a sociedade civil e a encaminha para uma determinada concepção de vida boa, no caso, o “progresso”<sup>30</sup>. Contudo, critica essa postura substancialista, “a cultura dirigista e centralizadora que inspirou o modelo republicano”, por não conseguir captar as diferenças culturais que povoam a sociedade francesa. Falta a este modelo

---

<sup>30</sup> No entanto, é preciso perceber também como a sociedade civil francesa “empurra” (para usar o verbo de Semprini) a política por meio da cultura, em especial nos momentos revolucionários, tanto no caso liberal, como a Revolução Francesa (CHARTIER, 2009), quanto na experiência da Comuna de Paris (LES AMIS DE LA COMMUNE DE PARIS, 2010). Como situa Toni Negri, “o tempo da Revolução é o tempo do povo parisiense, da sua miséria e da sua imaginação” (NEGRI, 2002, p. 279).

uma sensibilidade para perceber as reivindicações e as exigências dessas bases sociais. Muitas vezes, são desvalorizadas por “não entrarem num modelo de integração que não se quer colocar em questão, e às vezes rejeitam-se essas mesmas reivindicações acusando-as de procurar desestabilizar a nação” (SEMPRINI, 1999, p. 153).

Podemos perceber essa crise do modelo substancialista francês no que se refere à política cultural a partir dos anos 1990, na medida que perdeu sua capacidade de estabelecer ligações com os processos criativos e os movimentos político-culturais que ocorrem na sociedade francesa.

A presença do Estado na cultura francesa não se inicia com a criação em 1959 do *Ministère des Affaires Culturelles*, cujo primeiro titular foi André Malraux<sup>31</sup>. Antes do Ministério, havia uma *Secrétaire d'État aux Beaux-Arts*, cujas origens remontam a 1871 e com atuação marcada pelo clientelismo e pelo academicismo. Como definiu Malraux, a Secretaria de Belas Artes estava “a serviço da decoração da vida” (MALRAUX, 2012, p 61). Exatamente por se contrapor a essa visão de cultura, restrita às artes em suas expressões mais reconhecidas e legitimadas, que a nova instituição se torna um marco<sup>32</sup>.

---

**31** Se houve, no entre-guerras, a defesa por parte de intelectuais franceses da obrigação central do Estado com a cultura, devendo estabelecer uma política democrática e popular para o setor, não se pode deduzir diretamente desse contexto a criação do Ministério. Jean-Michel Djian (2005) defende que esse processo foi obra do acaso, ou melhor, da necessidade do governo de Gaulle em arranjar um lugar de prestígio, um ministério, para Malraux, um intelectual militante e engajado na resistência francesa.

**32** Um pouco antes da criação do Ministério da Cultura, na IV República (1946-1958), o debate girava em torno da instituição de um Ministério das Artes no qual, contudo, já se encontra uma preocupação com a questão

O primeiro artigo do decreto que institui o Ministério afirma que sua missão é “tornar acessível as obras capitais da humanidade, iniciando pelas da França, ao maior número possível de franceses”, bem como “assegurar a mais vasta audiência ao nosso [francês] patrimônio” e “favorecer a criação de obras de arte e do espírito que enriquecem” (*apud* DJIAN, 2005, p. 17). Essa orientação marca toda a década de Malraux à frente do Ministério, bem como as gestões seguintes, e só sofre alteração em 1982, no período que Jack Lang assume o então *Ministère de la Cultura*, e depois uma outra em 1987, mas não para negá-la, e sim para ampliá-la. Nesse contexto dos anos 1980, a noção de cultura passa a significar “a diversidade, a expressão do talento, as práticas artísticas ou a capacidade de invenção” (*apud* DJIAN, 2005, p. 18).

Na avaliação de Jean-Michel Djian (2005), a ampliação da concepção de cultura operacionalizada desde o início pelo Ministério se, por um lado, liga-se à personalidade de Malraux, por outro, responde ao desejo republicano de estabelecer uma política cultural que transcenda as clivagens políticas e partidárias. Há nessa perspectiva nocional de cultura uma ideia sobre a França, um recorte identitário desejado por de Gaulle e que foi traduzido politicamente por Malraux<sup>33</sup>. Assim, a atuação do Ministério convergirá com a vontade da V República de aperfeiçoar a democratização cultural.

Portanto, a política cultural francesa, em

---

da democratização, elemento central da atuação de Malraux (BRICHET, 2012; LAURENT, 2012).

33 Nenhum de seus sucessores conseguiu, como ele, colocar a arte como epicentro do pensamento e da ação política. Assim, “em um ministério onde o discurso e as ideias têm lugar de retórica cotidiana, Malraux sentia-se em casa” (DJIAN, 2005, p. 19).

seu nascimento, teve a capacidade de aglutinar personagens políticos com ideias e aspirações não apenas diferentes, mas contraditórias. Isso foi possível porque desde os anos 1950 a cultura atuava como uma espécie de bandeira sob a qual se abrigavam os republicanos de esquerda e de direita, todos engajados nos debates democráticos nos quais as questões da arte, do pensamento e do lazer, entre outras, ocupavam um lugar central<sup>34</sup>.

O processo iniciado por Malraux, no governo de Gaulle, teve outro importante momento de inflexão com a gestão de Lang, na era Mitterrand<sup>35</sup>. Ambos foram, segundo Djian (2005), os únicos a possuírem os três elementos garantidores do sucesso à frente do Ministério: 1. estavam ligados a presidentes que consideravam a cultura como uma forma de participação social; 2. tinham ligações históricas com o presidente; e 3. possuíam capacidades pessoais de atuar de forma imaginativa em uma esfera pública rigorosa e conformista.

Urfalino (2004) acrescenta mais elementos àqueles três listados por Djian para explicar o alcance da política cultural de Lang. Para o autor, é preciso estar atento à articulação entre a vida política e a política cultural e a atuação desta

---

**34** Por esse engajamento público em torno das questões culturais, elas se tornaram um campo de batalha no qual Djian (2005) identifica, no mínimo, duas perspectivas e seus agentes pautando o debate. De um lado, os movimentos sociais e populares e os militantes intelectuais de esquerda que exigiam do Estado sua responsabilidade com as coisas culturais; de outro, um "movimento midiático" que defendia o papel do mercado e das indústrias culturais e do público consumidor como sancionadores da cultura.

**35** Jack Lang foi ministro da Cultura entre 1981 e 1985. Depois retorna com a reeleição de François Mitterrand em 1988 com o título de *Ministre de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux*, cargo no qual permanece até 1992.



sobre os grupos sociais. A chegada ao poder do partido socialista implica examinar as novas interdependências entre *politics* e *policy* no que diz respeito à questão cultural e para as quais traça três hipóteses que vale à pena explorar.

A primeira é a da existência de uma “clientela eleitoral” diretamente interessada nas políticas culturais que é a dos intelectuais do pós-guerra, majoritariamente de esquerda. A segunda hipótese, mais relacionada à dimensão da *policy*, refere-se ao estado de estagnação orçamentária da política cultural encontrada pelo governo socialista o que produziu reclamações e demandas que, se não atendidas, alimentariam o discurso da oposição<sup>36</sup>. Por fim, a terceira hipótese trata da influência que a *politics* exerceu sobre a *policy* por meio de “batalhas ideológicas”.

Para Djian (2005), a longa passagem de Lang no Ministério pode ser avaliada como “impressionante”, mas também como “frágil”. Impressionante por conta de sua abertura a setores como a moda, os quadrinhos, o jazz, etc, que até então não tinham sido considerados como relevantes para o campo cultural.

Para Philippe Urfalino, mais do que agregar outras expressões culturais, a cultura parecia ela própria se associar a todos os aspectos da vida social e envolver as ações do governo socialista<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Ver, por exemplo, a análise que Pierre Emmanuel (2012) faz do Ministério da Cultura durante o governo anterior ao de Mitterrand. Na sua avaliação, a instituição encontrava-se em um estado de esclerose, imobilizado, entre outras coisas, pela burocracia e pelo corporativismo.

<sup>37</sup> Essa amplitude de atuação acabou por criar um contexto denominado de “Estado cultural” por Marc Fumaroli, em perspectiva crítica dentro de uma visão processual à forte presença do poder público no campo cultural. Para Fumaroli, a trajetória do Ministério da Cultura, ou melhor, desde a época das Belas Artes, resultou na “derrota do

Mesmo antes, durante a campanha de Mitterrand, “o projeto socialista parecia ser um projeto cultural” (URFALINO, 2004, 336). Quando ainda candidato, Mitterrand afirmou, em entrevista à revista *LesNouvellesLittéraires*, que o Partido Socialista, ao contrário das outras agremiações concorrentes, não pedia aos “homens da cultura” que servissem “simplesmente como decoração em nossos palanques ou como signatários de nossos comitês ou nossas petições”, mas que trouxessem “sua contribuição imaginativa ou crítica para nossas pesquisas”, de modo que, uma vez no poder, os homens da política e os da cultura atuassem juntos como “artesãos da mudança” (MITTERRAND, 2012, p. 93).

Se esses aspectos mostram a dimensão impressionante da política cultural socialista, ela também se revelou frágil. Frágil porque em grande parte suas ações, com o tempo, relacionaram-se com um “liberalismo cultural que não diz o seu nome e que confirma que cultura e diversão são os melhores aliados do mundo desde que reunidos pela economia de mercado” (DJIAN, 2005, p. 34) e cujo valor artístico e intelectual não correspondia ao investimento do poder público.

Podemos apreender essa “fragilidade” apontada por Djian por outro viés. Segundo Urfalino (2004), Lang teria voltado do encontro da UNESCO sobre política cultural no México em 1982 convencido da necessidade de se pensar a articulação entre cultura e economia. Não mais como oposição ao “imperialismo norte-americano”, marca de seu discurso no Partido Socialista, mas estabelecendo um equiparação entre os dois termos até então considerados antitéticos para as políticas culturais francesas<sup>38</sup>.

espírito francês” (FUMAROLI, 2012).

38 Um pouco antes, em 1978, Augustin Girard (2012),

A ação do Estado não deveria ser mais, como tinha sido até então, lutar contra os efeitos da economia da cultura. A luta deveria ser contra a monopolização por parte das indústrias culturais norte-americanas, o que, conseqüentemente, exigiria o fortalecimento da economia cultural francesa. “Cultura e economia – um mesmo combate”, defendeu Lang (2012a) em sua intervenção no México. Assim, “pela primeira vez, não se trata mais de políticas protecionistas, mas de observar o desafio, aceitando em parte a arma do adversário [E.U.A.], de ligação entre economia e cultura”. Tal ligação “refunda completamente o quadro normativo da ação cultural pública na França”.

No artigo que escreve para a revista *Commentaire*, em 1989, no seu retorno ao Ministério, Lang assume que a reconciliação da economia com a cultura foi uma das novas orientações que introduziu na política cultural francesa. Esta orientação “se traduziu no reconhecimento da dimensão cultural de atividades econômicas (moda, design...), na cooperação entre criadores e empresas, no desenvolvimento do mecenato e, principalmente, na promoção das indústrias culturais” (LANG, 2012b, p. 111).

Depois de Lang, o Ministério vai se burocratizando e perdendo sua capacidade de pautar o debate no campo cultural. Sem audácia política, com orçamento reduzido, submetido a uma burocracia gigantesca (24 mil funcionários, além de 60 mil agentes territoriais), a instituição chega às eleições de 2002, com a reeleição de Jacques Chirac, sem ter mobilizado uma ideário, uma linha então diretor do Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério da Cultura, publicou um artigo que provocou grande polêmica no meio intelectual francês ao defender o papel das indústrias culturais inclusive no esforço de democratização empreendido pelo Estado.

de atuação. A cultura, no dizer de Djian (2005), passou a sofrer uma “fadiga política”, deixou de ser um “problema” e se transformou em uma área de atuação estatal como outra qualquer<sup>39</sup>.

O próprio ex-ministro Jack Lang (2006) reconhece que, décadas após sua gestão, a cultura não está mais no “coração da consciência pública” e já não há “projetos mobilizadores”, muito menos “realizações emblemáticas”. Em uma época de imobilismo onde cada um se refugia em suas residências, ao abrigo de hábitos e pseudoverdades, o Estado tornou-se “morno e cinza”.

Paradoxalmente, a falta de vitalidade da atuação governamental no campo cultural é acompanhada pelo movimento inverso de intelectuais e artistas de se apropriarem de espaços menos constrangidos pelo mercado e pelo mecenato estatal. Djian entende que a desmistificação da “democratização cultural” funciona como um incentivo para ações despreziosas nos espaços públicos, inclusive os virtuais possibilitados pela internet. É como se a instituição, “traumatizada pela permanência e a obrigação de resultados, fosse incapaz de responder a essa leveza” (DJIAN, 2005, p. 34). Em outras palavras, faz falta ao “Estado cultural” não conseguir se acercar dos movimentos político-culturais, enredado que está em um processo de burocratização e de fortalecimento da “tecnocracia cultural”.

Nathalie Heinich (2006) identifica dois problemas fundamentais da política cultural do

**39** É sintomático que em 2003, o então ministro da Cultura e da Comunicação, Jean-Jacques Aillagon, procure fortalecer a prática do mecenato cultural que prescinde do debate público, uma vez que a decisão sobre o financiamento passa para o âmbito privado. Para tanto apresenta uma reforma do Código dos Impostos de modo a encorajar o recurso à dedução de impostos por parte de fundações e associações.

Ministério da Cultura, uma geração após a gestão do socialista Jack Lang. O primeiro é a dissociação entre o apoio à criação artística e os esforços de difusão e de democratização. O segundo é o fato de subestimar o papel dos intermediários ou mediadores entre as obras e o público. Heinich avalia que desde o fim do século passado, o mercado francês possui um dinamismo que consegue absorver criações inovadoras, o que tornaria desnecessária a política cultural compensatória do Estado francês.

Independente se tal avaliação procede (a de um mercado dinâmico que prescindir do Estado), parece-me convergente com as observações de Djian a argumentação de que é necessário “reorientar a política pública em direção mais ao pluralismo do que à compensação” (HEINICH, 2006, p. 136), no sentido de ser pautada por questões postas no espaço público, e não por razões patrimonialistas, clientelistas e/ou compensatórias.

Essa inserção da política pública no espaço público se constitui como fundamental para romper com a tecnocracia cultural e a burocratização, bem como com a lógica assistencialista de “compensar” o criador. Referenciando-se no psicanalista Michel Schneider, que escreveu sobre a psicopatologia da vida política, Heinich (2006) afirma que se há uma “maternização” (*maternisation*) generalizada da política, ela parece ser particularmente ativa no campo da política cultural, no qual há “artistas-crianças” a mimar. No mesmo sentido liberal, Marc Fumaroli (2006) aponta a necessidade menos de um “Estado cultural” e mais de um “Estado inteligente” que não multiplique suas “milícias de burocratas”.

Jack Lang, em diálogo com Heinich, observa que a política para cultura não se diferencia

da de outros campos, como o econômico e o social, quando dá margens a corporativismo e clientelismo, pois o que há, na sua avaliação, é um déficit político, questão que interessa ao funcionamento da democracia francesa como um todo. Se o sistema está submetido ao controle dos “clérigos” e dos “clientes”, a política não pode ficar impotente diante disto. O grande desafio para o ex-ministro é saber em que medida “a política é capaz de definir o rumo, de mobilizar as energias por um objetivo de transformação, de ir em frente” (LANG, 2006, p. 150).

Se a aposta da mobilização de energias da política cultural pelo fortalecimento do mercado mostrou-se equivocada, e se a perspectiva “compensatória” também revelou-se deficiente, devemos então apontar para outros entendimentos de política e, conseqüentemente, de política cultural que possibilitem linhas de fuga a esse aparente beco sem saída.

Não se trata de uma opção única que resulta de um pensamento único, mas de ampliar o campo do possível, ou melhor, do impossível. Nesse sentido, abordarei no próximo e último capítulo a noção de desentendimento em Jacques Rancière e suas conseqüências para o pensamento sobre a política cultural.

# 6 POLÍTICA CULTURAL E DESENTENDIMENTO

Se, como foi visto, há um cansaço, para não dizer descrença, em relação tanto ao liberalismo processual, quanto ao substantivo, e suas respectivas políticas culturais, faz-se necessário buscar um outro modelo de democracia que possa animar, no sentido de dar ânimo (*animus*), alma, força à política. Na filosofia, um dos pensamentos mais contundentes sobre esta questão é o que Jacques Rancière desenvolve por meio de suas reflexões sobre o desentendimento. E é recorrendo a estas reflexões que elaborarei algumas questões de modo a pautar possíveis respostas teóricas e práticas (que sequer serão esboçadas aqui) aos desafios colocados à política e à democracia culturais na contemporaneidade.

A questão, portanto, é por que pensar sobre política cultural? Com qual intuito? Ou melhor, tendo observado a sua vampirização e sua cafetinagem pela lógicas do mercado e do social, promotoras de identidades *prêt-à-porter*, o que ainda pode uma política cultural<sup>40</sup>?

Pensado com Rancière, diria que o papel da política cultural na lógica do desentendimento é a de retomar as manifestações culturais que ocorrem nos múltiplos lugares do *socius* e não se deixar refém da “política purificada”, onde há pouca política e muito desencanto, ou seja, as assembleias representativas, as esferas decisórias do Estado, as

---

<sup>40</sup> Vampirização, cafetinagem e identidades *prêt-à-porter* segundo os usos que Suely Rolnik (2005, 2004, 2002) faz dessas noções.

jurisdições das cortes etc.

Rancière entende por desentendimento um “tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro” (RANCIÈRE, 1996, p. 11). Tal situação não pode ser confundida com o desconhecimento, nem com o mal-entendido. O primeiro pressupõe que, no mínimo, um dos interlocutores não saiba o que diz o outro e exige, para sua solução, um “saber suplementar”. O segundo é da ordem da imprecisão, o que exige dos interlocutores uma “rarefação” das palavras. Nenhum desses é o caso do desentendimento, no qual “a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação de palavra” (RANCIÈRE, 1996, p. 12).

No entanto, o desentendimento não se restringe à disputa em torno das palavras, pois atinge também a situação dos que falam. Nisso, se distingue do diferendo, segundo Lyotard, pois não trata somente da heterogeneidade dos regimes de frase e das regras que julgam os gêneros de discursos heterogêneos. O desentendimento está menos preocupado com a argumentação do que com o argumentável e com a presença ou não de um objeto comum entre interlocutores. Ele se ocupa da “apresentação sensível desse comum”, da “própria qualidade dos interlocutores em apresentá-lo”. No encontro da filosofia com a política e a poesia, “o desentendimento se refere ao que é ser um ser que se serve da palavra para discutir”, e suas estruturas são as em que “a discussão de um argumento remete ao litígio acerca do objeto da discussão e sobre a condição daqueles que o constituem como objeto” (RANCIÈRE, 1996, p. 13).

Elaborar um pensamento sobre a política cultural, ou ainda, elaborar uma política cultural



que “pensa” é fundamental para que ela possa causar um “embaraço”, um “escândalo”, enfim, um problema, condição *sine qua non* para que a política se materialize: “O que torna a política um objeto escandaloso é que a política é a atividade que tem por racionalidade própria a racionalidade do desentendimento” (RANCIÈRE, 1996, p. 14). A política, defende Rancière, “é a atividade que tem por princípio a igualdade, e o princípio da igualdade transforma-se em repartição das parcelas de comunidade ao modo do embaraço” (RANCIÈRE, 1996, p. 11). Embaraço porque a igualdade é, ao mesmo tempo, igualdade e desigualdade, pois no processo de repartição de quais coisas vão para quais indivíduos se instaura um dano.

Retomando o Livro I da *Política* de Aristóteles, Rancière expõe que o indício que atesta a “destinação supremamente política do homem” é a posse da palavra (*logos*) que possibilita o homem se manifestar, enquanto a voz, partilhada por outros animais, só permite indicar – dois modos distintos de se participar do sensível. E o que a palavra manifesta? O que ela evidencia para a “comunidade de sujeitos que a ouvem, é o útil e nocivo e, conseqüentemente, o justo e o injusto” (RANCIÈRE, 1996, p. 17).

A justiça, enquanto princípio de comunidade, não trata de impedir danos e de reequilibrar a balança das perdas e dos ganhos, mas, antes, ao tratar daquilo que se possui em comum, ela cuida “da maneira como são repartidas as formas de exercício e controle do exercício desse poder comum (...) É a escolha da própria medida segundo a qual cada parte só pega a parcela que lhe cabe”. Assim, a justiça política é “a ordem que determina a divisão do comum” (RANCIÈRE, 1996, p. 20).

A política começa com a repartição das

parcelas do comum. Ela não trata de vínculos entre indivíduos e destes com a comunidade, mas da “contagem das ‘partes’ da comunidade, contagem que é sempre uma falsa contagem, uma dupla contagem ou um erro na contagem” (RANCIÈRE, 1996, p. 20-21). Contagem que desde os clássicos se organiza em três tipos: a oligarquia dos poucos ricos (os *oligoî*); a aristocracia dos virtuosos e dos melhores (os *aristoi*); a democracia da liberdade (*eleutéria*) que pertence ao povo (o *demos*).

Ora, quando se trata da democracia, regime de divisão do comum que nos interessa, eis que se impõe o “fato bruto que faz da democracia um objeto escandaloso para o pensamento”: nela, na democracia, qualquer um dos “corpos falantes”, mesmo aqueles “fadados ao anonimato do trabalho e da reprodução”, mesmo eles são contados nessa parte que se chama povo “como participantes dos negócios comuns enquanto tais” (RANCIÈRE, 1996, p. 22-23). Por meio dessa chave de pensamento propiciada por Rancière, a tensão entre liberdade e igualdade ganha outros contornos. Contrapondo-se ao ideário liberal que nos fala de “efeitos perversos de uma igualdade artificial que vem contrariar a liberdade natural de empreender e de trocar”, os clássicos mostram que é “a liberdade, enquanto propriedade vazia, que vem colocar um limite aos cálculos da igualdade mercante”; é ela que separa a oligarquia dela mesma, impedindo-a “de governar pelo simples jogo aritmético dos lucros e das dívidas” (RANCIÈRE, 1996, p. 23) por meio da igualdade simplesmente “aritmética” onde a riqueza é, de imediato, idêntica à dominação.

Como foi dito, o “próprio” do *demos* é a liberdade. Contudo, mesmo esse “próprio” “ainda não lhe é absolutamente próprio”, pois se “o povo nada mais é que a massa indiferenciada daqueles

que não têm nenhum título positivo – nem riqueza, nem virtude”, ele divide a mesma liberdade com aqueles que possuem tais títulos. Assim, “a gente do povo é de fato simplesmente livre como os outros” (RANCIÈRE, 1996, p. 23). Acontece que é dessa liberdade compartilhada entre povo, ricos e aristocratas que o primeiro pode estabelecer uma igualdade com os outros que lhe são diferentes, pois possuidores de títulos.

É por esse meio, da liberdade que é contada como comum, que “essa parte que não é parte identifica seu nome – o nome da massa indistinta dos homens sem qualidade<sup>41</sup> – com o nome da própria comunidade”. Em outras palavras, a liberdade possibilita ao *demos*, esse aglomerado de “homens sem qualidade”, “identificar-se por homonímia com o todo da comunidade”. Eis o dano fundamental: “o povo apropria-se da qualidade comum como sua qualidade própria” (RANCIÈRE, 1996, p. 24). Com isso, ele traz à comunidade o litígio.

O litígio trazido pelo *demos* deve ser entendido em sua dupla expressão: o dele possuir um título, a liberdade, que não lhe é exclusiva e institui um comum-litigioso; e do fato dele identificar-se à comunidade “em nome do dano que não cessam de lhe causar aqueles cuja qualidade ou propriedade têm por efeito natural relançá-la na inexistência daqueles que não tomam ‘parte em nada’”. É por meio do dano que lhe é infligido pelas outras partes que “o povo se identifica com o todo da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

É por conta da existência dessa parcela sem-parcela, do *demos*, que causa dano à comunidade,

**41** Certamente esses homens sem qualidade são o contrário de Ulrich, personagem central do romance de Robert Musil (2006), um pequeno-burguês imobilizado por sua passividade e indecisão frente à vida.

que lhe revela o justo e o injusto, que ela (a comunidade) se constitui como política, ou seja, como dividida por um litígio fundador. Afirma Rancière: “A política é a esfera de atividades de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo” (RANCIÈRE, 1996, p. 29). É por meio do litígio, “para grande escândalo das pessoas de bem”, que o *demos*, “esse amontoado das pessoas de nada, torna-se o povo, a comunidade política” (RANCIÈRE, 1996, p. 24-25).

Há, portanto, um erro de cálculo na democracia, uma conta malfeita nas partes do todo, um erro que, como foi dito, funda a política. Afinal, ela só existe “quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 26). Fora desse acontecimento, não há comunidade política, “quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações”, o que existe é apenas “ordem da dominação ou desordem da revolta” (RANCIÈRE, 1996, p. 27). O dano fundador da política, por sua vez, “não é nenhum erro pedindo reparação”, e sim “a introdução de um incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes” (RANCIÈRE, 1996, p. 33).

Poderíamos dizer, assim, dentro de nosso campo de interesse, que o que os movimentos político-culturais, aqueles que não se vinculam aos interesses do mercado, nem à “virtude” da arte elitista, aqueles que são constituídos no *demos* e, ao mesmo tempo, lhe constituem, o que estes movimentos trazem é um dano à contagem do que é comum, ao que cabe a cada parte. De posse de sua liberdade e de sua igualdade, eles trazem o litígio à comunidade cultural, colocam em questão o erro de cálculo da democracia cultural. Só assim pode existir uma política cultural, quando ela assumir

esse erro de cálculo, a existência do litígio, esse escândalo primordial da política, e compreender os movimentos político-culturais do *demos* como expressão dos sem-parcela.

É preciso atentar sempre para esse dano, pois mesmo na democracia só virtualmente todos os corpos são falantes. Como situa Rancière, o *demos*, o povo é a forma de subjetivação do dano imemorial, mas sempre atual, por meio do qual “a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento”. Há uma distribuição simbólica dos corpos no *socius* entre os que são vistos, possuem um *logos* e falam de fato, anunciando o “justo”, e os que não são vistos, não têm *logos* e cuja voz, imitando a voz articulada, exprimem prazer e dor, consentimento ou revolta.

Há política “porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a contagem que é feita dessa palavra” (RANCIÈRE, 1996, p. 33). É em torno dele, do *logos*, que se institui o litígio. A política é, antes de tudo, “o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes”. Ela existe porque “aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento” (RANCIÈRE, 1996, p. 39-40). Um enfrentamento que lida com dois tipos de divisão do sensível, o que situa os corpos em seus lugares e funções de acordo com suas “propriedades” e o que suspende essa situação que se quer harmônica ao atualizar, como vimos, a contingência da igualdade de todos os seres falantes.

O primeiro tipo ou lógica do sensível, aquele “conjunto dos processos pelos quais se operam a

agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41), Rancière propõe denominar de “polícia”. O termo é utilizado em seu sentido amplo, como técnica de governo das ocupações dos corpos, e não de modo pejorativo, como “baixa polícia”, aquela que exerce a violência física legítima. É uma ordem que depende tanto da sociedade e suas relações, quanto do Estado e suas funções, cuja lei, geralmente de forma implícita, estabelece para algumas partes suas parcelas e para outras a ausência delas.

Vista por esse ângulo, a polícia é, antes de tudo, “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Ela ordena o que é o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o discurso e o ruído<sup>42</sup>. O que a coloca em oposição à política, posto que esta rompe exatamente com a configuração sensível que define as parcelas e as ausências delas ao trazer a questão da parcela dos sem-parcela.

Na política se reconfigura, por uma série de atos, o espaço que definia as partes e as ausências. Nesse sentido, sua atividade “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar: ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho,

---

<sup>42</sup> Como indica Rancière, sua noção de “polícia” se deve àquela discutida por Foucault. Para este, a “polícia” deve ser pensada como um dispositivo operando no interior da “razão do Estado”, uma técnica particular da racionalidade política moderna, ou mais especificamente, da biopolítica. A polícia é o novo domínio onde intervém o Estado centralizado e sua preocupação com a moral, com a preservação e com a comodidade da vida (CASTRO, 2009).

faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Assim, ela desfaz a ordem e as divisões sensíveis operadas pela polícia ao colocá-la diante dessa “pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Então, se estamos interessado em saber o que pode uma política cultural, seu campo de possíveis passa por deslocar os padrões do sensível e fazer ser vista as manifestações e os movimentos culturais que antes não eram vistos; fazer ouvir seus discursos que inventam questões que antes não existiam. Caso contrário, ela se torna não política, mas somente polícia cultural, operando com a lógica da agregação e do consentimento, da organização dos poderes e da distribuição dos lugares e funções e dos seus sistemas de legitimação, como, por exemplo, a cultura na lógica do mercado e da inclusão social.

Afirmar a política cultural não significa desconhecer a imprescindibilidade da polícia cultural. Rancière(1996) adverte que só existe uma (política) no encontro nunca preconstituído com o seu contrário (polícia). Esses dois processos heterogêneos, o da política ou da liberdade<sup>43</sup> e o da polícia, necessitam de lugares e formas que propiciem contatos mútuos e, ao mesmo tempo, que se circunscreva o que cabe a cada um. Não significa também que todos os exercícios da polícia cultural

---

**43** Rancière entende, mesmo que provisoriamente, o processo da liberdade como o “conjunto aberto das práticas guiadas pela suposição da igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante e pela preocupação de averiguar essa igualdade” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

se equivalem no fim do horizonte, pois há uma polícia melhor e outra pior e diversos graus entre os dois extremos. Sendo que a melhor polícia não é aquela que segue a ordem, mas justamente aquela que saiu da pretensa naturalidade do ordenado por força do processo igualitário.

Nenhuma ação é em si mesma política. Sua possibilidade de sê-la passa pelo encontro das duas lógicas, onde pode se afirmar como estrutura do agir político ou resvalar para a estrutura da ordem policial. Faz-se necessário atentar para o fato de que a política age sobre a polícia nos lugares e com palavras comuns a ambas e, se for preciso, reconfigurando os lugares e o estatuto das palavras. Quando ocorre da liberdade inscrever-se no lugar da organização social e estatal, ela torna-se seu contrário, ou seja, polícia. Isso configura como não homogêneo o lugar que habitualmente denominamos de político, qual seja, o Estado e suas instituições, pois sua configuração se determina nas relações processuais entre as lógicas política e policial.

Assim, nesse sentido discutido por Rancière, uma política cultural não pode se institucionalizar, caso contrário vira polícia. É fundamental que os dois processos sejam estranhos entre si, de modo a gerarem duas comunidades diferentes em suas radicalidades. Por esse viés, a política cultural possui seus dispositivos de subjetivação específicos que devem dar conta da criação de uma multiplicidade, de um pluralismo que não está previsto na lógica policial da comunidade.

Os dispositivos políticos sobrepõem “à ordem policial que estrutura a comunidade uma outra comunidade que é a do conflito em torno da própria existência do comum entre o que tem parcela e o que é sem parcela”. Como se observa, a política (e, arriscaria dizer, em especial a cultural)



é assunto de modos de subjetivação, ou seja, ela diz respeito à “produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência” (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

A subjetividade política “produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória com a lógica policial”. O sujeito não é criado do nada, mas resulta de modos de subjetivação que transformam identidades definidas pela repartição das funções e dos lugares em experiências de litígio, rompendo com suas evidências e colocando em questão a relação entre um quem e um qual. Dessa forma, “toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 48).

Retomando a argumentação de que a política é uma “tomada da palavra”, do *logos*, compreende-se que a subjetivação que lhe é resultante se produz por meio de “linhas de fratura múltiplas pelas quais indivíduos e redes de indivíduos subjetivam a distância entre sua condição de animais dotados de voz e o encontro violento da igualdade do *logos*” (RANCIÈRE, 1996, p. 49). O que a desordem política inscreve na lógica policial é uma diferença, uma diferença entre uma subjetivação e uma identificação, que é a de um nome de sujeito, o sem-parcela, que difere de toda a parte identificada da comunidade. A subjetivação política interfere no campo da experiência onde se dava a identificação de um sujeito com a sua parcela desfazendo e

recompondo “as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 52). As relações entre os distintos espaços onde se faz em cada um coisas distintas que requerem capacidades específicas.

A política moderna exige a multiplicação dos modos de subjetivação que “inventam mundos de comunidade, que são mundos de dissentimento, exige esses dispositivos de demonstração que são, a cada vez e a um só tempo, argumentações e abertura de mundos comuns, o que não quer dizer consensuais”. Ela existe “pela multiplicação dos mundos comuns/litigiosos passíveis de ser extraídos da superfície das atividades e das ordens sociais. Existe pelos sujeitos que essa multiplicação autoriza, sujeitos cuja contagem é sempre extranumerária” (RANCIÈRE, 1996, p. 69).

A política moderna, portanto, “prende-se ao desdobramento de dispositivos de subjetivação do litígio que ligam a contagem dos incontados ao afastamento de si de todo sujeito apropriado para enuncia-lo”. Não se trata nem do “nós”, nem de sua identidade atribuída, nem da oposição de ambos, pois só há sujeitos políticos, modos de subjetivação políticos, no “conjunto de relações que o nós e seu nome mantêm com o conjunto das ‘pessoas’, o jogo completo das identidades e das alteridades implicadas na demonstração, e dos mundos, comuns ou separados, em que se definem” (RANCIÈRE, 1996, p. 69).

Ao discutir as três grandes figuras da filosofia política (arqui-política; para-política; meta-política), discussão que não iremos reproduzir aqui, Rancière opõe a elas, em especial à última, a interpretação política. Para esta, a diferença do povo de si mesmo, a diferença entre o homem e o

cidadão, entre o povo laborioso e o povo soberano, tal diferença é expressão mesma do jogo completo das identidades e das alteridades, portanto, do modo de subjetivação político. A crítica política não se funda na acusação da diferença entre a igualdade e aquilo que a desmente todos os dias. Pelo contrário, ela confirma esta aparência, pois onde se inscreve “a parcela dos sem-parcela, por frágeis e fugazes que sejam essas inscrições, é criada um esfera do aparecer do *demos*” (RANCIÈRE, 1996, p. 94). E sendo estas frágeis inscrições expressões do poder do povo, a questão está em ampliar esse aparecimento, esse poder. Nesse sentido, “superavaliar esse poder quer dizer criar casos de litígio e mundo de comunidade do litígio mediante a demonstração, sob tal ou qual especificação, da diferença entre o povo e ele mesmo” (RANCIÈRE, 1996, p. 94). Portanto, não há um povo idealizado nas leis, por exemplo, e um povo “real”, na concretude de sua vida cotidiana. O que há são lugares de inscrição do poder do povo e lugares onde ele não surte efeito.

Trata-se portanto de pensar a política (cultural) no caminho contrário de certo pensamento idílico sobre ela, que leva, geralmente, o nome de democracia consensual (democratização cultural). Rancière observa que historicamente sempre pairou uma dúvida, uma suspeita da democracia sobre si mesma, que haveria uma defasagem entre uma democracia formal e uma real. Contudo, haveria na contemporaneidade um triunfo da democracia, em especial em relação aos sistemas totalitários, que levou à sua valorização sem qualquer senão ou reserva de suas formas. Essa democracia formal se identifica, sem qualquer espécie de ruído, com o Estado de direito e o liberalismo.

Uma segunda hipoteca, para usar o termo de

Rancière, que foi retirada em relação à democracia diz respeito ao *demos*. A democracia, afirma, renunciou ao poder do povo, pois tal poder seria um obstáculo ao “verdadeiro contrato político, aquele pelo qual os indivíduos e os grupos concordam acerca das formas jurídico-políticas capazes de garantir a coexistência de todos e a participação ótima de cada um nos bens da coletividade” (RANCIÈRE, 1996, p. 100). Esse é o preço, a retirada dessas duas hipotecas, pago para que a democracia se legitimasse.

Contudo, Rancière aponta um paradoxo nesse esquema, pois se a despoticização da crítica da democracia real e do poder do povo reabilitaria a democracia formal, não é isso o que está ocorrendo. Como observamos ao longo deste ensaio, tendo a política cultural como *locus* privilegiado de análise, não há um aumento na adesão aos dispositivos institucionais de soberania. O que ocorre, pelo contrário, é uma crise generalizada de tais dispositivos, em especial daqueles ligados ao controle parlamentar. Nas palavras de Rancière, “a vitória da chamada democracia formal vem acompanhada por uma sensível perda da afeição por suas formas” (RANCIÈRE, 1996, p. 100-101).

Rancière contrapõe a esse formalismo a definição já apresentada de democracia como um modo singular de subjetivação política, de estar-junto, onde política não significa organização e gestão dos corpos em lugares, poderes e funções, que seria da ordem da polícia, mas, pelo contrário, a interrupção dessa ordem. Lembra ainda os três aspectos desse modo de subjetivação. Primeiro, a democracia é um tipo de comunidade definido por uma esfera de aparência específica do povo, ou seja, de um visível que modifica o regime do visível no campo da experiência. Segundo, o povo que ocupa

essa esfera de aparência “sobre-impõe, à dedução das parcelas da sociedade, a efetividade de uma parcela dos sem-parcela”, pois o *demos* é formado por “sujeitos que não coincidem com partes do Estado ou da sociedade, sujeitos flutuantes que transtornam toda representação dos lugares e das parcelas” (RANCIÈRE, 1996, p. 103). Sujeitos que formam coletivos que renovam as identificações em termos das partes.

Por fim, essa esfera de aparência do povo conduz ao litígio, um litígio propriamente político que não é conflito de interesses entre as partes constituídas, mas de contagem das partes. Um litígio conduzido pelo povo que é um sujeito não-identitário. Não se trata, portanto, de uma “discussão entre sócios”, mas de uma interlocução que coloca em xeque a si própria. Dessa forma, a democracia constitui comunidades polêmicas que põem em oposição a lógica policial da distribuição dos lugares e a lógica política do traço igualitário. Há democracia, portanto, se se efetivarem esses três dispositivos, essas formas de manifestação da aparência, de subjetivação não-identitária e de condução do litígio.

São essas formas que exercem efeitos sobre os dispositivos institucionais do político e que se servem deles ao produzirem inscrições da igualdade e questionarem as existentes. Essas formas, portanto, não são alheias ou indiferentes aos mecanismos formais da democracia (assembleias, garantias institucionais de liberdade, dispositivos estatais), pelo contrário, encontram neles as condições de seu exercício, ao mesmo tempo que os modifica, pois não se conformam à harmonia do fazer, do ser e do dizer.

É da não efetivação dessa configuração que Rancière elabora a noção de “pós-democracia”.

Trata-se não de uma definição da democracia na pós-modernidade, mas de “designar a prática consensual de apagamento das formas do agir democrático” (RANCIÈRE, 1996, p. 104). Trata-se da “prática governamental e a legitimação conceitual de uma democracia de depois do *demos*” e que “liquidou a aparência, o erro na conta, o litígio do povo, redutível portanto ao jogo único dos dispositivos de Estado e das composições de energias e de interesses sociais” (RANCIÈRE, 1996, p. 105).

A pós-democracia não encontrou “no jogo das energias sociais a verdade das formas institucionais”, mas a identificação entre essas formas e a “disposição das partes e das parcelas da sociedade apta a fazer desaparecer o sujeito e o agir próprio da democracia” (RANCIÈRE, 1996, p. 105); a adequação entre as “formas do Estado” e o “estado das relações sociais”.

Em outras palavras, a pós-democracia é a democracia consensual, essa democracia idílica, da concordância, em vez do conflito, entre indivíduos e grupos, pressupondo todos eles possuidores de uma parcela, todos eles com-parcela. O consenso, nesse sentido, é um regime específico do sensível, aquele em que “as partes já estão pressupostamente dadas, sua comunidade constituída e o cálculo de sua palavra idêntica à sua performance linguística”, fazendo desaparecer aqueles três elementos constituidores da democracia e da política. No seu lugar, o consenso põe “um mundo em que tudo se vê, em que as partes se contam sem resto e em que tudo se pode regular por meio da objetivação dos problemas” (RANCIÈRE, 1996, p. 105).

A pós-democracia conjuga “um regime determinado da opinião com um regime determinado do direito, colocados um e outro

como regimes de identidade a si, sem resto, da comunidade”. Tal regime de opinião desaparece com a “aparência conturbada e perturbadora do povo e sua contagem sempre errada” em meio a processos de “harmonização da contagem das partes e da imagem do todo” (RANCIÈRE, 1996, p. 105). Com isso, desaparece o litígio que passa a ser visto como um problema e operado como uma simples falta dos meios de sua solução que devem ser identificados.

Aliás, essa é uma questão de Estado: a objetivação dos problemas, sua margem de escolha, seus saberes e partes do corpo social envolvidas e os parceiros que devem ser chamados para solucioná-los. Como diz Rancière, na democracia, o interlocutor é uma “pessoa inédita, constituído para fazer o litígio e constituir suas partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 109). Na pós-democracia, o parceiro se identifica àquela parte cuja problematização se envolve com a solução. Com a ausência do *demos* e suas formas de litígio, se possibilita a adequação entre o Estado gestor e o de direito. Eliminado o conflito social, resta a concordância. Com o fim do dano, adequa-se a norma jurídica à livre iniciativa econômica e social.

O Estado, assim configurado, torna a política ausente, renuncia ao litígio do povo e desenvolve processos para sua própria legitimação, que passa pela impotência da política. A pós-democracia, na ausência do *demos* e da política, une a necessidade econômica e a regra jurídica em uma nova cidadania onde “a potência e a impotência de cada um e de todos venha se igualar” (RANCIÈRE, 1996, p. 112). Sua autoridade se fundamenta nessa capacidade de “interiorizar a impotência comum, de determinar o ínfimo território, o ‘quase nada’ do possível do qual depende a prosperidade de

cada um e a manutenção do vínculo comunitário” (RANCIÈRE, 1996, p. 115). A administração do “quase -nada” é, justamente, a identidade do poder do Estado e de sua impotência, do “grande poder dos indivíduos e dos grupos empreendedores e contratantes com a impotência do *demos* como ator político” (RANCIÈRE, 1996, p. 115).

Nessa lógica do consenso impera, além da empresa-cidadã, a “luta contra a exclusão”, uma luta que não diz como se dá o “dentro” e o “fora” e como eles podem estar juntos, que torna invisível a própria divisão e o apagamento de suas marcas. Afinal, pergunta Rancière, “o que é o consenso senão a pressuposição de inclusão de todas as partes e de seus problemas, que proíbe a subjetivação política de uma parcela dos sem-parcela, de uma contagem dos incontados?” (RANCIÈRE, 1996, p. 117). Para os excluídos, sujeitos incapazes de serem criativos e contratantes, que devem ser incluídos, se aplica uma “terapêutica individual de restauração das identidades” conjugada com uma “terapêutica social de reconstituição do tecido comunitário”. Devolve-se assim a todo excluído “a identidade de uma capacidade e de uma responsabilidade mobilizadas, para instaurar em todo habitat abandonado uma célula de responsabilidade coletiva” (RANCIÈRE, 1996, p. 118).

O sistema consensual estabelece seu regime de crença que é o realismo, uma “sadia atitude do espírito que se restringe às realidades observáveis”, quando, na realidade, é coisa diversa, é a “lógica policial da ordem que afirma, em qualquer circunstância, fazer apenas o que é possível fazer”, que afirma “o ‘único possível’ que a circunstância autoriza”. O possível é o “operador conceitual entre a ‘realidade’ e a ‘necessidade’”, e também o modo



de verdade, a “verdade da impossibilidade do impossível” (RANCIÈRE, 1996, p. 131).

Paradoxalmente, é na pós-democracia consensual e realista que aparecem novas formas de racismo e xenofobia. Uma vez inviabilizado o litígio próprio à política, bem como suas formas de aparência e de subjetivação, só resta o lugar de uma alteridade que não consegue mais se simbolizar, uma alteridade nua. Esse outro nu, em sua indiferença intolerável, não é mais do que o resto da operação consensual. O apagamento “racional” e “pacífico” daquelas três bases da política (aparência, erro de contagem e litígio) em prol do consenso resulta nessa “alteridade radical”, nesse “novo racismo”<sup>44</sup>.

Para finalizar nossa discussão sobre política (cultural) e desentendimento, recapitulemos, junto com Rancière: “a política existe ali onde a contagem das parcelas e das partes da sociedade é perturbada pela inscrição de uma parcela dos sem-parcela. Ela começa quando a igualdade de qualquer um com qualquer um inscreve-se como liberdade do povo” (RANCIÈRE, 1996, p. 123). Uma liberdade que é uma propriedade vazia, imprópria, com a qual aqueles que nada são se impõem como idênticos à comunidade como um todo. Nesse sentido, a política só existe na media em que “formas de subjetivação singulares renovarem as formas da inscrição primária da identidade entre o todo da comunidade e o nada que a separa de si mesma, quer dizer, da contagem apenas de suas partes”

---

<sup>44</sup> Não podemos esquecer que no contraponto da rarefação da política, ocorre a exacerbação do consumo que age por lógicas contratuais e não comunitárias, possibilitando a emergência de formas identitárias não democráticas e que preenchem o vazio deixado pela liberdade e pela igualdade (BARBER, 2003)

(RANCIÈRE, 1996, p. 123). Caso contrário, quando essa distância é abolida e o todo da comunidade é uma soma zero de suas partes, a política perece.

O Estado consensual absorve vários formatos dessa soma sem restos, quer se trate de indivíduos em sua liberdade de empreender, quer se trate de grupos sociais que se ligam como parceiros em prol de seus interesses, quer como comunidades reconhecidas em suas cultura e identidades. O que ele não tolera é, justamente, o resto, o excedente que provoca um curto-circuito na contagem do todo. As lógicas dos sistemas consensuais, afirma Rancière, “remetem o colocar em comum da contagem dos incontados à enumeração dos grupos sociais passíveis de apresentar sua identidade”.

O sistema consensual fundamenta-se no axioma de que o todo é tudo e o nada é o nada. Essa identidade do todo com o todo e deste com cada uma de suas partes, Rancière identifica como “humanidade”, uma figura não-política da “integridade alcançada em toda parte” (RANCIÈRE, 1996, p. 124). Na lógica do “humanitário”, os direitos humanos estão sem potência para se afirmarem em sua capacidade de “singularização polêmica de sua universalidade”, uma vez que a “frase igualitária deixa de ser fraseada”. Assim, a “humanidade não é mais atribuída de forma polêmica às mulheres e aos proletários, aos negros ou aos condenados da terra. Os direitos do homem não são mais experimentados como capacidades políticas”, o que transforma o titular puro e simples do direito em nada mais que a “vítima sem frase” (RANCIÈRE, 1996, p. 125).

Nesse contexto, a política é pressionada, de um lado, pela polícia estatal da gestão e, de outro, pela polícia mundial do humanitário. A primeira apaga as “marcas da aparência, do erro na contagem e do

litígio político” e remete o “colocar em comum da contagem dos incontados à enumeração dos grupos sociais passíveis de apresentar sua identidade”, localizando as “formas da subjetividade política nos lugares da proximidade – do *habitat*, da ocupação, do interesse – e nos laços da identidade – de sexo, de religião, de raça ou de cultura” (RANCIÈRE, 1996, p. 135).

A segunda, convoca a “política expulsa de seus locais a se estabelecer no terreno de uma mundialidade do humano que é a mundialidade da vítima”. Ela mundializa e exila as formas da subjetividade política nos “desertos do pertencimento nu da humanidade a si mesma”. Contudo Rancière adverte que a impropriedade política não é o despertencimento, pelo contrário, é um duplo pertencimento: “pertencimento ao mundo das propriedades e das parcelas e pertencimento à comunidade imprópria, a essa comunidade que a lógica igualitária constrói como parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 135).

E o seu lugar não é o exílio ou a “comunidade consensual dos interesses que se conjugam”. O *inter* do interesse político é o de uma interrupção, de um intervalo. A sua comunidade é aquela que resulta “de interrupções, de fraturas, pontuais e locais, pelas quais a lógica igualitária vem separar de si mesma a comunidade policial”. É uma comunidade de “mundos de comunidade que são intervalos de subjetividade: intervalos construídos entre identidades, entre locais e lugares. O estar-junto político é um estar-entre: entre identidades, entre mundos” (RANCIÈRE, 1996, p. 136).



# Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). **Theodor W. Adorno**. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: Homo sacer, II, 1. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org). Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**: Novas leituras. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 15-60.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: Anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BARBALHO, Alexandre. **Democracia radical e pluralismo cultural**. Para ler Chantal Mouffe. São Paulo: Lumme, 2015.
- \_\_\_\_\_. **A criação está no ar**. Juventudes, política, cultura e mídia. Fortaleza: UECE, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Textos nômades**: Política, cultura e mídia. Fortaleza: BNB, 2008.
- \_\_\_\_\_. Espetáculo e simulacro: um exercício de aproximação. **Trama**, v. 3, Rio de Janeiro, p. 53-67, 2002.
- BARBER, Benjamin. Cultura McWold. In: MORAES, Dênis de (org). **Por uma outra comunicação**. Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 41-56.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70, 1995a.
- \_\_\_\_\_. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995b.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENNETT, Tony. **Critical trajectories**: Culture, society,

- intellectuals. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural: Temas, problemas y oportunidades.** Cidade do México: Conaculta, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos.** Táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **La distinción: Criterio y bases sociales del gusto.** Madrid: Taurus, 2000.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Poder, derecho y clases sociales.** Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_; HAACHE, Hans. **Livre troca.** Diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.
- BRICHET, Robert. Por um Ministério das Artes. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005.** São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 47-50
- CANCLINI, Nestor García. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org). **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización.** Buenos Aires: CLACSO, 2001. p. 57-68.
- \_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. **Origens culturais da Revolução Francesa.** São Paulo: UNESP, 2009.
- COUTI, Cláudio Gonçalves; ARANTES, Rogério Bastos. Constituição, governo e democracia no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 21 no. 61, São Paulo, jun/2006, p. 41-62. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092006000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000200003). Acessado em 20/set/2012.
- DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 15, jan.-abr. 2005, p. 45-65.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DJIAN, Jean-Michel. **Politique culturelle: la fin d'un mythe**. Paris: Gallimard, 2005.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- EMMANUEL, Pierre. Cultura, nobreza do mundo, história de uma política. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 87-91.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **Seguridad, território, población**: Curso en el Collège de France (1977-1978). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1989.
- FUMAROLI, Marc. O Estado cultural. Ensaio sobre uma religião moderna. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 117-119.
- \_\_\_\_\_. Le crépuscule de l'État culturel. **Le Débat**, n. 142, Paris, 2006, p. 144-147.
- GIRARD, Augustin. Indústrias culturais. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 81-85.
- GRAMSCI, Antonio. **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1999.
- HEINICH, Nathalie. Politique culturelle: les limites de l'État. **Le Débat**, n. 142, Paris, 2006, p. 134-143.

- JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: Ensaio sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LANG, Jack. Trechos da intervenção do Ministro da Cultura na Conferência Mundial dos Ministros da Cultura, México, 27 de julho de 1982. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras, 2012a. p. 97-99.
- \_\_\_\_\_. O signo do sucesso. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras, 2012a. p. 111-115.
- \_\_\_\_\_. Oser changer. **Le Débat**, n. 142, Paris, 2006, p. 148-152.
- LAURENT, Jeanne. A República e as Belas-Artes. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 41-46
- LÊNIN, V. I. **Cultura e revolução cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LES AMIS DE LA COMMUNE DE PARIS. **La commune et la culture**: pour une education populaire. Paris: Les Amis de la Commune de Paris, 2010.
- LOPES, Ruy Sardinha; SANTOS, Verlane Aragão. Economia, cultura e criatividade: tensões e contradições. **Carta Maior**, 25.fev.2011.
- MALRAUX, André. Intervenção na Assembleia Nacional em 9 de novembro de 1967. In: POIRRIER, P.; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 61-63.
- MARTEL, Frédéric. **De la culture en Amérique**. Paris:



- Flammarion: 2011.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MATTELART, Armand. **Comunicação mundo: Histórias das ideias e das estratégias.** Petrópolis: Vozes, 1999.
- MATO, Daniel. Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de “industrias culturales” y nuevas posibilidades de investigación. **Comunicación y Sociedad**, n. 08, Guadalajara, 2007, [julio-diciembre].
- MCGUIGAN, Jim. **Culture and the public sphere.** Londres, Nova York: Routledge, 1996.
- MICELI, Sérgio. O financiamento das artes nos EUA: filantropia privada versus patrocínio governamental. In: MICELI, Sérgio; GOUVEIA, Maria Alice. **Política cultural comparada.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- MILLER, Toby; YÚDICE, George. **Política cultural.** Barcelona: Gedisa, 2004.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. **Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975).** São Paulo; Alameda, 2009.
- MITTERRAND, François. O primeiro dentre os patrimônios é o homem. In: POIRRIER, P; GENTIL, G. (org). **Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005.** São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 93-95.
- MORAES, Dênis de. **O planeta mídia.** Tendências da comunicação na era global. Campo Grande: Letra Livre, 1998.
- MOUFFE, Chantal. **The democratic paradox.** Londres: Verso, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Prácticas artísticas y democracia agonística.** Barcelona: MACB, 2007.
- \_\_\_\_\_. **On the political.** Londres: Verso, 2005.
- \_\_\_\_\_. Identidade democrática e política pluralista. In: MENDES, Candido (coord). **Pluralismo cultural, identidade e globalização.** Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 410-431.
- \_\_\_\_\_. **O regresso do político.** Lisboa: Gradiva, 1996.

- MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NEGRI, Toni. **O poder constituinte**: ensaio sobre as alternativas da modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: 34, 1996.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **A construção do socialismo na China**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: LINS, Daniel (org). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 89-110.
- \_\_\_\_\_. O ocaso da vítima para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. IN: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (org.). **Nietzsche e Deleuze**. Bárbaros, civilizados. São Paulo: Annablume, 2004. p. 211-220.
- \_\_\_\_\_. Uma insólita viagem à subjetividade. Fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 2002. p. 25-34.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro; UFRJ, 1997.
- SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC, 1999.
- SZABÓ, Imre. **Cultural rights**. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1974.
- SODRÉ, Muniz. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Dênis de (org). **Por uma outra comunicação**. Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: record, 2003. p. 21-40.
- TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1989.
- TREIB, O.; BÄHR, H.; FALKNER, G. Modes of governance: A note towards conceptual clarification. **EuropeanGovernancePapers** (EUROGOV), no. N-05-02.
- UNESCO. Préface. In: FASUYI, T. A. **La politique culturelle du Nigéria**. Paris: UNESCO, 1972.
- URFALINO, Philippe. **L'invention de la politique culturelle**.

Paris: Hachette, 2004.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Reinventando sentidos para a cultura**: Uma leitura do papel normativo da Unesco através da Análise da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia.

WALZER, Michael. Comentário. In: TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1989. P. 117-121.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1987.

WILLIAMS, Raymod. **La política del modernismo**. Contra los nuevos conformistas. Buenos Aires: manatial, 2002.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.



**EXPRESSÃO**  
GRÁFICA  
EDITORIA

Rua João Cordeiro, 1285  
(85) 3464.2222 • Fortaleza-CE  
[www.expressaografica.com.br](http://www.expressaografica.com.br)

---

FILIADA À CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO

