



Ciências Sociais Unisinos

ISSN: 1519-7050

periodicos@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Dias da Silva, Rodrigo Manoel

Narrativas de democratização cultural no Brasil: um olhar sociológico ao Programa Cultura Viva

Ciências Sociais Unisinos, vol. 49, núm. 3, septiembre-diciembre, 2013, pp. 269-278

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93829352006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Narrativas de democratização cultural no Brasil: um olhar sociológico ao Programa Cultura Viva¹

Narratives of cultural democratization in Brazil: A sociological perspective on the "Cultura Viva" program

Rodrigo Manoel Dias da Silva²
rodrigoddasilva@hotmail.com

Resumo

O presente artigo problematiza os significados de democratização cultural explicitados na história recente das análises das políticas culturais e procura verificar como esta diversificação conceitual se expressou nas políticas implementadas no Brasil. Para tal, analisa as recorrências narrativas destes processos no Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Conclui que a democratização cultural diz respeito a um conjunto heterogêneo e multifacetado de ações políticas e práticas culturais que convergem para objetivos sociais cuja escala de intervenção associa: realocação dos recursos públicos através de processos seletivos de ampla concorrência, interiorização geográfica das intervenções estatais, pluralização das questões identitárias e enfrentamento das desigualdades sociais.

Palavras-chave: políticas culturais, democratização, objetivos sociais.

Abstract

This article discusses the meanings of cultural democratization explicit in the recent history of the analysis of cultural policies and seeks to ascertain how this conceptual diversification has been expressed in the policies implemented in Brazil. For this purpose, it analyzes the narrative recurrence of these processes in the "Cultura Viva" program of the Ministry of Culture. It concludes that cultural democratization relates to a heterogeneous and multifaceted set of political actions and cultural practices that converge on social objectives whose scale of intervention associates the reallocation of public resources through selection processes of extensive competition, a geographical internalization of the state's intervention, a pluralization of identity issues and the struggle against social inequalities.

Key words: cultural policies, democratization, social objectives.

¹ O presente artigo foi elaborado para apresentação no painel "Políticas culturais, territórios e democracia", durante o "III Simpósio Nacional Desigualdades, Direitos e Políticas Públicas: Periferias, Territórios e Saberes" (Unisinos, São Leopoldo, novembro de 2012). Revisto e ampliado para esta publicação.

² Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Professor Adjunto da Universidade Federal da Fronteira Sul. Av. Dom João Hoffman, 313, Bairro Fátima, 99700-000, Erechim, RS, Brasil.

No passado, a democracia lutou, em primeiro lugar, pela liberdade política, e, em seguida, pela justiça social; qual será a luta que está travando atualmente?
(Touraine, 1996, p. 260).

Introdução

Os temas da democracia e da democratização têm ocupado centralidade nos estudos sociológicos sobre as políticas culturais brasileiras, desde o período de abertura política do país, na década de 1980. A ênfase de muitos destes trabalhos esteve situada nas transições históricas experimentadas na passagem de uma sociedade autoritária para uma esperada sociedade democrática, na construção de direitos e garantias fundamentais para todos os cidadãos, na ampliação das esferas reivindicativas dos movimentos sociais e da sociedade civil e nos necessários processos sociais de "aprendizado da democracia" (Krischke, 2003).

No caso das políticas culturais, o plano de reordenamento democrático do setor implicava a adequação dos procedimentos políticos a uma nova situação, além da problematização e do enfrentamento dos próprios sentidos destas políticas, uma vez que, após a vigência de um Estado de exceção, fazia-se necessária a "reconstrução do tecido de uma sociabilidade democrática" (Martín-Barbero, 2001, p. 73, tradução nossa). Tal reconstrução implicava a percepção da heterogeneidade social presente no país, em detrimento das estratégias de fabricação de uma identidade nacional (Ortiz, 1988), de unidade da Nação e de pouca permeabilidade às propostas diversificadas de cultura, comunicação e educação (Martín-Barbero, 2001).

Essa dinâmica política e cultural tornava-se desafiadora, uma vez que os Estados latino-americanos produziram quadros institucionais autorreferentes, ou "Estadocêntricos", nos termos de Marcelo Cavarozzi (1999), consubstanciados por relações com a população caracterizadas pela dependência econômica e pela exclusão social. Neste aspecto, Guillermina Tiramonti, socióloga argentina, chega a mencionar que Brasil e Argentina conformaram relações distintas entre a população e o Estado nacional, com maior evidência nos regimes ditatoriais vividos. No Brasil, densos contingentes populacionais ficaram fora do alcance das ações estatais, constituindo uma sociedade dual onde o crescimento econômico não foi capaz de neutralizar os efeitos da segregação social e territorial. No país vizinho, construiu-se um modelo de integração e articulação do conjunto da sociedade a partir de fortes processos de homogeneização cultural orga-

nizados pelo Estado, sobretudo pela expansão da escolarização pública (Tiramonti, 2005).

Entretanto, a situação histórica posterior à redemocratização não significou a ampliação das esferas de atuação governamental na cultura, no Brasil³. A pluralização das manifestações culturais brasileiras e suas múltiplas narrativas não encontraram espaço para visibilização e vocalização de suas demandas, estas situadas entre aquelas de reconhecimento cultural e de redistribuição econômica (Fraser, 2001), pois os dispositivos institucionais do segmento encontravam-se enrijecidos por um projeto elitista de racionalização e por perspectivas culturalmente homogeneizantes, além de imperativos políticos de desresponsabilização estatal com a área social e com a cultura (Anderson, 1998; Rubim, 2007; Calabre, 2009; Carvalho, 2011).

Nos primeiros anos deste século, após um longo período de lutas sociais nas quais os atores culturais estiveram engajados, observamos algumas mudanças nas atitudes governamentais em relação à cultura e, com isso, uma retomada mais substantiva das demandas por democratização cultural ou por cidadania cultural (Chauí, 2006). O Programa Cultura Viva, promovido pelo Ministério da Cultura, tornou-se uma ação emblemática das mudanças no programa institucional das políticas culturais brasileiras e será nosso objeto analítico na presente argumentação. Mas o que hoje tem sido definido como democratização cultural? Quais suas expressões na história destas políticas em nosso país?

Neste contexto, pois, pretendemos realizar um duplo movimento analítico. Primeiramente, problematizaremos os diversos entendimentos de democratização cultural explicitados na história recente das análises das políticas culturais e, no plano empírico, como esta diversificação conceitual se expressou nas políticas implantadas no país. Em seguida, inspirados nos exercícios analíticos de "flanco"⁴ sugeridos por John Dewey (2008 [1927]), produziremos um diagnóstico das narrativas de democratização cultural visibilizadas no Brasil contemporâneo. Em tal exercício, nosso objetivo consiste em apresentar um mapeamento de algumas recorrências narrativas sobre democratização cultural explicitadas no Programa Cultura Viva.

Paradigmas políticos de ação cultural

Políticas culturales en América Latina é um livro de referência nos estudos sobre políticas culturais em nosso continente. Organizado por Néstor García Canclini e publicado em 1987, o

³ Esta situação não ocorreu apenas com o setor cultural, mas com todas as políticas sociais brasileiras. José Murilo de Carvalho observa que, apesar do avanço social representado pela abertura política, a "democracia política não resolveu os problemas econômicos mais sérios, como a desigualdade e o desemprego" (2011, p. 199).

⁴ Para analisar as problemáticas políticas de seu tempo, em perspectiva pragmática, John Dewey priorizava as práticas e as condutas dos indivíduos. Assim, para interpretar certos conceitos não formulava estudos que buscassem a ontologia dos fenômenos, mas suas incidências praticadas (ou em ação). Para pensar o Estado, por exemplo, entendia ser este "um conceito que pode ser abordado mais facilmente por um movimento de flanco do que por um ataque frontal. No momento em que pronunciamos as palavras 'O Estado', uma série de fantasmas intelectuais surge para obscurecer nossa visão. Sem pretendermos e sem notarmos, a noção de 'O Estado' nos leva imperceptivelmente a uma consideração da relação lógica de várias ideias umas com as outras, e longe dos fatos da atividade humana" (Dewey, 2008, p. 29).

livro busca retratar as transformações nas análises destas políticas diante da nova conjuntura histórica latino-americana, marcada pela abertura política, pelas crises socioeconômicas e pelas diversas expressões das ideologias liberais que passam a irradiar-se por diversos países. O livro, de certo modo, compõe um mosaico dos novos atores sociais, das novas instituições e dos múltiplos objetivos sociais elaborados sob a égide da democratização. Agrega, ainda, importantes análises sobre as situações nacionais, das quais se destacam: as interpretações de Jean Franco sobre as políticas culturais estadunidenses na era Reagan, a leitura de Guillermo Bonfil sobre as políticas culturais dos "povos indígenas" na Nicarágua e no México, a abordagem de Sérgio Miceli sobre as políticas brasileiras, o estudo de Oscar Landi sobre o campo cultural argentino e o olhar de José Joaquín Brunner acerca das políticas culturais chilenas no contexto da transição democrática.

As diversas análises presentes neste clássico do campo cultural do continente compartilhavam uma narrativa de superação do autoritarismo político e, por conseguinte, de uma transição democrática. Ao mesmo tempo, coadunavam-se indagações sobre novos paradigmas explicativos para as políticas culturais. Como pensar as culturas e as sociedades nesta nova condição histórica? A questão acima, transversalmente posicionada na obra organizada por Canclini (1987b), põe em relevo a desafiadora condição da democratização latino-americana. Porém, é no primeiro capítulo, formulado pelo próprio Canclini (1987a), que encontramos uma sistematização bastante oportuna sobre os paradigmas políticos explicativos da ação cultural.

O mote desta seção textual é reconstruir a argumentação do antropólogo argentino, com o interesse de indicar sua atualidade para a compreensão das complexas condições das políticas culturais contemporâneas. Na leitura que segue, buscamos explicitar as definições de democratização cultural, em contraposição aos outros paradigmas descritos e analisados.

O autor está interessado em compreender as concepções, as tramas ideológicas e os modelos organizativos presentes no debate sobre políticas culturais; para tal, elabora um esquema classificatório de paradigmas explicativos. Considera como variáveis constituintes de um paradigma: sua relação com os agentes sociais, os modos que estruturam as relações entre política e cultura e a concepção de desenvolvimento cultural que lhe é inerente. Conforme constrói sua elaboração, identifica seis paradigmas, quais sejam: mecenato liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatização neoconservadora, democratização cultural e democracia participativa. Embora conheçamos a advertência weberiana de que as tipificações não se encontram em estado "puro" no mundo social, observação esta que passou despercebida por Canclini no capítulo, justificamos a pertinência de seu uso em virtude do potencial didático (ou heurístico) que manifesta para a compreensão dos princípios organizativos da ação cultural. Vejamos sinteticamente como cada paradigma foi configurado.

Segundo Canclini (1987a), o mecenato liberal foi a primeira forma de promoção moderna da cultura, principalmente das artes e da literatura. Embora sua origem possa ser remontada à Antiguidade ou ao universo cristão medieval, foi na emergência econômica e política da ordem social burguesa que tal paradigma adquiriu os contornos que hoje conhecemos. No mecenato, artistas são subvencionados por indivíduos, famílias, fundações ou grandes empresas, as quais apoiam sua criação e distribuição da "alta cultura", de modo discricionário.

Estas práticas são justificadas pelo fato de "apoiarem os criadores sem outros motivos além de sua generosidade e sem outra finalidade que não seja impulsionar 'o desenvolvimento espiritual'" (Canclini, 1987a, p. 28, tradução nossa). O mecenato, eventualmente, pode encontrar-se na estrutura estatal, embora o antropólogo o considere uma política cultural porque "tem servido e serve em vários países para normatizar as relações neste campo, distribuir fundos importantes, estabelecer linhas prioritárias de crescimento e não outras" (Canclini, 1987a, p. 30).

O tradicionalismo patrimonialista, por sua vez, é a segunda tipificação descrita, a qual seria decorrente das experiências de Estados oligárquicos e dos movimentos nacionalistas de direita. A nação é uma categoria central neste paradigma, tecida por pressupostos de pertencimento naturais (raça, biologia, espaço geográfico) e de elementos telúricos e nacionalistas, de tal sorte que se essencializam a igreja, o exército, a família e a propriedade enquanto substratos de uma narrativa tradicional e, até mesmo, mística. Seus principais agentes são os Estados, os partidos e as instituições culturais tradicionais, os quais operam pelo uso do patrimônio tradicional como espaço não conflitivo para a identificação de todas as classes e todos os indivíduos. Concebe a preservação do patrimônio folclórico como núcleo da identidade nacional e de suas políticas culturais, na perspectiva de fabricar uma unidade nacional através de um discurso supostamente neutro e globalizante. Essa análise acompanha as elaborações de Renato Ortiz (1985, 1988) sobre as categorias "nacional" e "popular" no Brasil enquanto dispositivo homogeneizante das culturas presentes no país em uma condição histórica de racionalização da sociedade.

O estatismo populista é outro paradigma explicativo da ação cultural que se assenta sobre uma concepção essencialista de cultura, porém a conotação de essência é derivada do Estado. Para tal, "o Estado aparece como o lugar em que se condensaram os valores nacionais, a ordem que reúne as partes da sociedade e regula seus conflitos" (Canclini, 1987a, p. 35, tradução nossa); assim sendo, os Estados e os partidos seriam os principais agentes da política cultural. Busca uma organização populista que concilie os diversos interesses das elites econômicas e a distribuição de confiança aos demais setores da sociedade, através de uma narrativa racionalizadora e de coesão social (Canclini, 1987a). Como é estadocêntrica⁵ (Cavarozzi, 1999), visa à submissão das iniciativas populares aos interesses nacionais, provavelmente

⁵ Em argumento análogo, Carvalho (2011) menciona que, no Brasil, a cultura política é orientada para o Estado, uma "estadania", como contraponto à cidadania e sua orientação representativa.

fixados pelo próprio Estado, o qual distribui os bens culturais de elite à população com o objetivo de reproduzir a ordem social.

A privatização neoconservadora é a tendência hegemônica dentre os paradigmas explicativos descritos por Canclini. Na década de 1980, diversas correntes neoconservadoras assumiram o poder na América Latina e priorizaram o reordenamento das ações estatais, através da reformulação de áreas consideradas ineficientes e de uma nova organização produtiva. Sob influência do neoliberalismo (Anderson, 1998), ocorreu uma reestruturação dos gastos públicos, com restrições orçamentárias às áreas sociais, educativas e culturais, onde os principais agentes das políticas culturais passaram a ser empresas privadas nacionais e transnacionais. Neste contexto, houve uma transferência ao mercado privado das ações públicas em cultura, o que, no caso brasileiro, como veremos na próxima seção textual, aconteceu mediante a criação de leis de incentivo à cultura. Em síntese, este paradigma visou à "reorganização da cultura sob as leis do mercado" e, concomitantemente, buscou "o consenso através da participação individual no consumo" (Canclini, 1987a, p. 27, tradução nossa).

A democratização cultural é o paradigma que concebe a política cultural como um programa de distribuição e popularização da arte, do conhecimento científico e de todas as formas de elevação cultural (Canclini, 1987a), cuja ênfase está na ideia de que uma melhor difusão cultural poderá corrigir as desigualdades de acesso à cultura. A origem desta perspectiva encontra-se nos movimentos educativos ocorridos na América Latina, principalmente no México, e nos processos de abertura política ou transformação social, caso da Revolução Cubana ou Nicaraguense. Em perspectiva difusionista, os Estados e as instituições culturais são seus principais atores, onde os modos prioritários de organização das relações entre política e cultura são a difusão e a popularização da alta cultura. A premissa basilar deste paradigma é o acesso igualitário à fruição dos bens culturais. Ao considerar a experiência mexicana, Canclini não diminui a importância deste paradigma, pois

[e]m outros países latino-americanos que sofreram ditaduras, a luta por democratização cultural é uma causa decisiva para diminuir a elitização das práticas culturais, reconstruir espaços de informação e crítica, além de desfazer as formas cotidianas de autoritarismo que colaboraram com a opressão política (Canclini, 1987a, p. 48, tradução nossa).

Mas este paradigma tem recebido diversas objeções nos debates recentes sobre a democratização cultural; Canclini resalta duas destas. A primeira objeção diz respeito ao fato desta democratização operar apenas para a divulgação das culturas de elite, formulando uma definição elitista de patrimônio e de

simbolismo, a partir de procedimentos arbitrários de seleção das manifestações oficiais. A segunda, a nosso ver, é mais expressiva, pois se refere à ideia que o "distribucionismo cultural" (Canclini, 1987a) reorganiza a forma do processo democratizador, mas mantém inalterado seu conteúdo.

O último paradigma é denominado democracia participativa e constitui uma definição alternativa de democratização cultural⁶. Nesta perspectiva, sustenta-se a coexistência de múltiplas culturas na mesma sociedade, não havendo uma única cultura legítima. Uma diferença importante, observa ainda o antropólogo, entre este paradigma e os anteriores é a diferenciação política entre cultura e estética. Seus principais agentes seriam os partidos progressistas e os movimentos populares, cujos princípios organizativos seriam pautados pela promoção da participação popular e da organização autônoma e autogerida das atividades político-culturais. Assim, reconhece a pluralidade, a heterogeneidade e "as mestiçagens que nos constituem" (Martín-Barbero, 2009) enquanto pressupostos para políticas culturais democráticas, tanto quanto respeita as produções e criatividades próprias de cada indivíduo ou grupo.

Os paradigmas de ação cultural tipificados por Canclini, mesmo que parcialmente, elucidam diversas concepções de políticas culturais que se depreendem das relações entre poder e cultura. Tal abordagem problematiza a ideia de democracia/democratização cultural, uma vez que esta vem historicamente ocupando a ambígua situação de racionalização das relações Estado-população e, com efeito, de bandeira de luta para diversos movimentos socioculturais brasileiros e latino-americanos.

Na próxima seção textual, veremos algumas aproximações entre o modelo analítico ora exposto e alguns relatos históricos de políticas culturais brasileiras. No limite, demonstraremos, direta ou indiretamente, certas fronteiras do esquema de Canclini quando seus paradigmas explicativos se mesclarem com as experiências sociais.

Políticas culturais no Brasil

Embora não seja consenso entre os estudiosos das políticas culturais brasileiras⁷, considera-se que estas tenham surgido na década de 1930. A Semana da Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922, trouxera à sociedade uma pauta que, por formas e conteúdos diversos, permitiu o advento de conteúdos nacionalistas. A valorização da cultura nacional – ou sua "descoberta" – foi uma das principais contribuições do movimento antropofágico, narrativa esta bastante oportuna às transformações sociais então vivenciadas. Neste contexto, as duas primeiras experiências de institucionalização da cultura em políticas públicas são postas em

⁶ Teixeira Coelho (2012, p. 163) argumenta que este paradigma também pode ser definido como "democracia cultural", em contraponto à definição de democratização cultural, pois "a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma".

⁷ Márcio Souza (2000), por exemplo, propõe que as políticas culturais teriam iniciado no Segundo Império, devido ao mecenato promovido por D. Pedro II.

prática, a saber: a criação do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo sob a coordenação de Mário de Andrade (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e da Saúde, por interesse do presidente Getúlio Vargas, principalmente com a chegada de Gustavo Capanema ao cargo de ministro, em 1934.

A experiência paulista, imbuída pelos ideais modernistas, inaugurou alguns traços recorrentes nas políticas de cultura no país, como o foco na construção do nacionalismo e o interesse em institucionalizar o setor. O poeta modernista teve papel determinante na organização do campo cultural brasileiro, para além de suas iniciativas na cidade de São Paulo, uma vez que seus interesses políticos e suas preocupações intelectuais estavam voltados para "conhecer o Brasil", em pesquisas e divulgações artísticas e científicas. Segundo Albuquerque Jr. (2007), a opção pelo nacional-popular, nestas políticas, deslocou atenção significativa do Estado para as manifestações culturais populares, além de reforçar a atenção das elites letradas para a formulação de estudos interpretativos do Brasil, ou o redescobrimiento do Brasil, nomeadamente observado em obras como: *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, ou *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo.

Além do experimento paulista, no plano nacional, na mesma década, Getúlio Vargas criou o Ministério da Educação e da Saúde, comandado por Francisco Campos até 1934, quando assume Gustavo Capanema (Calabre, 2009), inaugurando ações mais sistemáticas do Estado nacional no âmbito cultural, mesmo que sem regularidade (Rubim, 2011). Vários procedimentos foram efetuados, como a criação de leis para o cinema, artes, radiodifusão, profissões culturais, além da formação de órgãos para a gestão da cultura (Rubim, 2011; Calabre, 2009), embora sua iniciativa com maior peso tenha sido a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. Em termos valorativos,

[a] política cultural implantada orientou-se por ideários baseados em valores como nacionalismo, brasilidade, harmonia entre as classes sociais, apologia ao trabalho e reconhecimento do caráter mestiço do povo brasileiro (Rubim, 2011, p. 21-22).

Desde a gênese, as experiências em gestão cultural, no país, expressam uma forte relação entre o Estado e as políticas culturais, muito aproximadas ao paradigma estatista-popular elaborado por Canclini (1987a). Neste caso, os projetos desenvolvidos nas situações citadas atribuem centralidade ao Estado, enquanto agente político-cultural, enfaticamente voltados à construção da institucionalidade das políticas culturais, embora o ministro Capanema reiterasse que suas prioridades eram a educação nacional, a saúde pública e a assistência social (Londres in Calabre, 2009). Assim, podemos nos interrogar sobre o que foi chamado de políticas culturais? A partir da criação do SPHAN, essas políticas, com exclusividade, referiam-se à conservação dos traços materiais remanescentes da colonização

portuguesa do país, mediante representações culturais elitistas e homogeneizantes (Silva, 2012).

Se o período histórico compreendido entre os anos de 1930 e 1980, mesmo que de maneira descontínua, pode ser definido como um período de responsabilização institucional pelas políticas culturais, especialmente pelo Estado, o ano de 1990 ficou marcado pelo desmonte dos setores governamentais responsáveis pela área. No início deste ano, o presidente Fernando Collor de Mello modificou a estrutura de gestão do Estado brasileiro, desencadeando duas medidas: a primeira, a dissolução do Ministério da Cultura, que fora criado no governo de José Sarney (1985-1989), e a criação da Secretaria da Cultura e, a segunda, a extinção de entidades e organizações públicas atinentes ao setor (Calabre, 2009; Rubim, 2011).

No entanto, esta reformulação no ordenamento institucional da gestão cultural foi acompanhada por considerável redução orçamentária, afastamento de servidores e esvaziamento de inúmeros projetos e programas, o que se intensifica se considerarmos o quadro de restrição de recursos experimentados nas décadas anteriores. A mudança, contudo, revelou-nos a inauguração de um modelo de orientação neoliberal nas políticas públicas (Anderson, 1998), o que, no plano analítico, Canclini (1987a) anteriormente denominara privatização neoconservadora. Diante desta conjuntura histórica, Antônio Albino Rubim (2007, 2011) define que as políticas culturais brasileiras experimentam três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade.

É do ponto de vista do financiamento que mudanças radicais são observadas. Ainda no governo Sarney, em 1986, na gestão de Celso Furtado à frente do Ministério, foi promulgada a Lei Nº 7.505, a qual concedia benefícios e concessões fiscais para iniciativas operacionalizadas no setor cultural ou artístico, isto é, foi instaurado um mecanismo de financiamento das políticas públicas de cultura através de renúncia fiscal. O governo admitia a carência de recursos públicos para o setor, ao, sobretudo, reduzir-lhe financiamento direto, mas observava que as verbas alternativas fossem buscadas no mercado (Rubim, 2011), mais especificamente, nas palavras do ministro Celso Furtado (entre 1986-1988), em "uma sociedade democrática as funções do Estado no campo da cultura são de natureza supletiva" (Furtado in Calabre, 2009, p. 102). As comunidades e agentes culturais seriam responsáveis pelos esforços de ação patrocinadora, sendo este um pressuposto fundamental da lógica de implementação das leis de incentivo à cultura.

Com a chegada de Fernando Collor à Presidência da República, a Lei Sarney foi dissolvida. Porém, tal dissolução não pode ser pensada como um ocaso desta estratégia política de financiamento, mas sua passagem por um curto período dirigido para sua atualização. Vários estados e municípios propuseram programas de financiamento semelhantes, caso da Lei Mendonça⁸, em São Paulo, e o Faz Cultura, na Bahia. Por outro lado, desde a Constituição de 1988, maior autonomia foi atribuída aos

⁸ Lei Municipal Nº 10.923/1991, criada pelo vereador Marcos Mendonça, que permite ao contribuinte o abatimento do IPTU e do ISS, em até 70 %, se voltado ao patrocínio cultural.

municípios nos processos de gestão e procedimentos de elaboração das políticas públicas de cultura; no entanto, ao recorrerem às lógicas das leis de incentivo, "estes governos ajudaram a consolidar no imaginário brasileiro de que o Estado não deveria ser o responsável direto pelo financiamento da cultura" (Rubim, 2011, p. 28). Ou seja, nem os fundamentos de um Estado democrático presentes na nova Constituição foram suficientes para a emergência de processos de democratização no setor.

As políticas de incentivo fizeram-se a única estratégia de financiamento das iniciativas culturais no governo Fernando Henrique, diante de uma grande demanda por projetos *versus* a limitação de recursos disponíveis (Yúdice, 2004). Então, a saída foi o estímulo permanente para que grandes empresas investissem no setor, não apenas por renúncia fiscal, mas também associando a iniciativa à visão empresarial, considerando a associação da empresa ao projeto financiado, fazendo-se através de marketing cultural. Em pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro (vinculada ao Governo de MG) sobre o decênio 1985-1995 acerca de investimentos da iniciativa privada em cultura, 53% das empresas consultadas nomearam o marketing cultural como principal meio de divulgação de suas marcas e, inclusive, preferiam investir prioritariamente em música, audiovisual, patrimônio histórico, artes cênicas e produção editorial (Cury, 2002).

Embora o incentivo fiscal seja uma estratégia que pode trazer benefícios às pessoas e às instituições envolvidas, diversas adversidades fazem-se consequentes, como: a exclusividade desta estratégia como política cultural de governo, além da redução do poder de intervenção do Estado no setor e a potencial intervenção do mercado, sem utilização de recursos privados (Rubim, 2011). O Estado se ausenta de um papel mais propositivo, caracterizando uma evidente retração em sua ação. Em todo caso, observamos um movimento de reversão à tendência das políticas culturais efetuadas no período histórico anterior, as quais estavam baseadas na responsabilização institucional das iniciativas políticas e, neste momento, desde a consolidação das leis de incentivo e iniciativas correlatas, os próprios atores responsabilizam-se pela busca de recursos, em fontes diversas, que subsidiem seus projetos culturais, havendo, pois, uma responsabilização individual (Silva, 2012).

Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva assumiu a Presidência da República e Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura. O ministério foi reformulado e foram criadas novas secretarias, dentre estas: de Políticas Culturais, de Fomento e Incentivo à Cultura, de Programas e Projetos Culturais, do Audiovisual e de Identidade e Diversidade Cultural. Segundo Rubim (2011), o novo governo enfatizou a produção de uma postura ativa do Estado no segmento, mediante a retomada de mecanismos de democratização cultural. Entretanto, como construir a "desejada" democratização do setor cultural no Brasil? Quais as principais demandas dos segmentos sociais engajados no setor? Inúmeras discussões ocorreram no país envolvendo agentes culturais, setor público, produtores culturais, movimentos socioculturais, entidades sociais, organizações não governamentais e fundações públicas e privadas.

O primeiro elemento discutido foi a distribuição de recursos. Associada ao manifesto interesse ministerial em democratização cultural, uma nova lógica de distribuição de recursos e execução de políticas passava então a ser efetuada:

Ao longo da primeira gestão do ministro Gil, algumas medidas foram tomadas para buscar diminuir o processo de concentração regional e setorial. Uma delas foi investir no processo de seleção de projetos por meio de editais, tanto internos, quanto por intermédio dos maiores investidores na lei, como é o caso da Petrobrás (Calabre, 2009, p. 122).

As principais críticas da equipe ministerial aos governos anteriores referiam-se aos mecanismos de financiamento através das leis de incentivo. Segundo estes, "os incentivos fiscais não direcionariam recursos segundo prioridades políticas, deixando às empresas a decisão sobre a alocação final dos recursos públicos" (Barbosa, 2008, p. 78), o que fragilizava a ação do Estado. Outra limitação observada dizia respeito à sua reduzida abrangência geográfica, sobretudo se considerarmos a concentração dos recursos na Região Sudeste do Brasil (Barbosa, 2008).

Estava na agenda do novo ministério uma reestruturação mais ampla no ordenamento das políticas culturais, através da realização de conferências nacionais, a construção de um sistema nacional de cultura e a proposição de um Plano Nacional. Embora tenham sido diversas as ações político-culturais nos períodos administrativos do presidente Lula, uma delas, a nosso ver, tornou-se exemplar das novas estratégias postas em operação pelo Ministério da Cultura: o Programa Cultura Viva.

Programa Cultura Viva e a democratização cultural: as narrativas

Não podemos sugerir que esta nova atitude política, em relação às ações culturais, tenha iniciado na gestão Gilberto Gil. Desde o final do século XX, novas situações passaram a ocorrer, favorecendo indícios de mudança nos modos de atuação em cultura. Por exemplo, o tombamento do terreiro de umbanda Casa Branca, em Salvador, em 1986, significou que, pela primeira vez, a "tradição afro-brasileira obtinha o reconhecimento oficial do Estado Brasileiro" (Velho, 2006). Em 1987, ocorreu o tombamento do conjunto arquitetônico e urbano de Antônio Prado, no Rio Grande do Sul, sendo este o primeiro tombamento de casario colonial brasileiro de origem italiana. Em 2000, publicou-se o Decreto 3.551, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que redefiniu o campo normativo sobre o patrimônio cultural brasileiro, assim como, em 2002, ocorreu o registro de bem cultural imaterial da arte gráfica dos índios Wajãpi, no Amapá. As referências citadas indicam um significativo processo de redefinição das políticas, desencadeando, por certo, um significativo debate sobre o patrimônio cultural no país, um debate sobre concepções de cultura para as políticas culturais,

em condições históricas onde narrativas de heterogeneidade e diversificação passam a emergir. Estes processos se intensificaram, em 2005, com a criação do Programa Cultura Viva.

Este programa tem assumido posição estratégica entre as políticas culturais no Brasil, uma vez que corporifica os crescentes interesses em democratização cultural. Nosso exercício analítico agora será, ao examinarmos alguns de seus delineamentos, identificarmos as narrativas⁹ que lhe constroem sentido e objetivo social.

O Programa Cultura Viva foi criado pela Portaria Ministerial Nº 156/2004, cuja plataforma política visava à articulação de cinco ações: Pontos de Cultura, Agentes Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Grãos-Mestres dos Saberes, com o objetivo de promover o acesso à fruição, produção e difusão cultural, através de mecanismos de cooperação social (Cultura Viva, s.d.[a]). É uma política cultural pública com o foco em apoiar iniciativas de atores ou entidades já dotadas de historicidade, assim como fomentar organizações que desenvolvem ações com regularidade.

Cada projeto de ponto de cultura apresentado pela sociedade civil é estruturado em cima de demandas próprias, necessidades diferentes, que estão diretamente ligadas ao perfil e à capacidade de articulação da organização proponente. Ao atuar com base nessa lógica, a heterogeneidade é algo que necessariamente se faz presente [...] (IPEA, 2011, p. 28).

Em nossa análise, sua perspectiva de democratização cultural pode ser interpretada pela concomitância de três "narrativas" que organizam e dão sentido a um conjunto de estratégias de intervenção política. Vejamos como se expressam.

(a) Pluralização da questão identitária

Desde suas primeiras experiências, as políticas culturais brasileiras foram conduzidas para construção de ações culturais nacionalistas e monoculturais. O princípio orientador destas práticas era a fabricação de uma unidade nacional, através das intervenções estatais sobre a população, as campanhas públicas, as políticas de escolarização, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa (Ortiz, 1985, 1988). Essa unidade estava vinculada aos objetivos de valorizar as heranças culturais, explícitas na criação do SPHAN, focadas em percepções elitistas de cultura, patrimônio e estética; e de formular mecanismos políticos voltados para finalidades educacionais e de elevação do nível cultural da população. Neste sentido, Martin-Barbero (2006) interpreta que tais objetivos decorrem dos projetos de modernidade implantados na América Latina. As políticas propostas na era Vargas assumiram tais prerrogativas.

O Programa Cultura Viva, assim, incorporou uma mudança fundamental no período administrativo de Lula, qual seja: a

pluralização da questão identitária (Barbalho, 2007). A própria identidade nacional, tema prioritário em períodos anteriores, torna-se pluralizada, como diagnostica Alexandre Barbalho:

A diversidade não se torna uma síntese, como no recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado globalizado. A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc. (Barbalho, 2007, p. 52).

Esta percepção revela o interesse do Estado em contemplar, em seus campos de intervenções, atores e grupos antes não reconhecidos pelas ações ministeriais, caso das culturas populares (Silva, 2012). Na visão de Célio Turino, então coordenador do programa, essa visão implica um Estado ampliado, promotor de acesso aos meios de formação, criação e fruição de experiências culturais, mediante vínculos de parceria com agentes culturais, artistas, professores e militantes sociais, atento às mudanças culturais de nosso tempo.

Se, nas experiências anteriores, o fomento político e financeiro era escasso e restrito ao patrimônio cultural material barroco, através deste programa passam a receber auxílio governamental ações culturais desenvolvidas por diversos atores, grupos culturais ou instituições (comunidades indígenas, afro-brasileiras, quilombolas, de periferias urbanas, de comunidades rurais e tradicionais, de descendentes de imigrantes, etc.), assim como associados a diversas práticas e manifestações culturais (teatro, dança, música, religiosidade, artesanato, cultura popular, etc.). As políticas culturais contemporâneas relacionam-se a dinâmicas identitárias plurais e a processos de reconhecimento político-cultural, o que parece ser o caso do Cultura Viva. O pressuposto político desta narrativa é o reconhecimento das culturas e das disputas democráticas que mobilizam os atores sociais.

Em diagnóstico muito semelhante, Alain Touraine, ao relacionar a democracia e a concepção de reconhecimento de Charles Taylor, sintetiza:

A democracia é o espaço do diálogo e da comunicação; ora, a política do reconhecimento torna possível e organiza essa recomposição do mundo que, atualmente, deve aproximar o que foi separado enquanto a arrogância da razão moderna tornou, durante séculos, cada vez mais dramáticos os dilaceramentos entre categorias sociais e, sobretudo, entre modernidade e tradição, vida pública e vida privada. Tal postura explica que, ainda em nossos dias, na maior parte dos países, seja no campo político que a inferioridade e marginalidade das mulheres continuam a deixar as marcas mais fortes (Touraine, 1996, p. 261).

Essa perspectiva analítica assinala as assimetrias históricas a partir das quais culturas, grupos e indivíduos se relaciona-

⁹ Temos utilizado a expressão "narrativa" acompanhando as elaborações de Néstor Garcia Canclini (1997), o qual, fundamentado em Ulf Hannerz e Stuart Hall, interpreta-a como uma produção identitária que dá "coerência, dramaticidade e eloquência" a uma situação social.

ram com os dispositivos institucionais do Estado. Tais mudanças, enquanto narrativas, enfatizam novas lógicas de ação política, centradas no reconhecimento da diversidade cultural, produtoras de outra ordem democrática. Outra vez, o diagnóstico sociológico de Alain Touraine esclarece:

A comunicação não é o simples reconhecimento do outro, de sua cultura, seus valores morais ou sua experiência estética, mas o diálogo com aquele ou aquela que organiza de forma diferente de mim a combinação dos elementos cuja interdependência define a condição e ação humanas. É o reconhecimento do outro como trazendo uma resposta particular, diferente da minha, a interrogações comuns. A democracia é a organização institucional das relações entre sujeitos. É na e pela democracia que o outro pode ser reconhecido como sujeito, como um inventor da modernidade que tenta combinar, com cada sujeito, instrumentalidade e identidade (Touraine, 1996, p. 261-262).

(b) Redistribuição de recursos públicos de acordo com o mérito do projeto através de edital de concorrência pública

Outra narrativa evidente nas ações e produções do Programa Cultura Viva é a redistribuição de recursos públicos de acordo com o mérito. As seleções de projetos dão-se através de editais, como a citação abaixo ilustra:

As seleções seriam feitas por meio de editais públicos e cada projeto de Ponto de Cultura selecionado receberia recursos da ordem de R\$ 150 mil ao longo de cinco semestres e também passaria a ser beneficiado por ações e parcerias formalizadas pelo MinC, visando à ampliação das atividades realizadas (Cabalre, 2009, p. 124).

Embora o financiamento das políticas governamentais ainda esteja dependente das leis de incentivo, estas ações pretendiam realizar uma aproximação e um diálogo com setores da sociedade que antes não estavam presentes na agenda de discussões públicas, além de contemplar financiamento e interesse político a agentes culturais que não receberiam, em circunstâncias anteriores, como mestres da cultura popular, interiorizando geograficamente estas políticas. Embora o quadro de redução orçamentária não tenha sido alterado com consistência, o Programa Cultura Viva ampliou as possibilidades de obtenção de recursos e permitiu que inúmeros projetos recebessem fomento estatal, constituindo um campo concorrencial mais ampliado.

O projeto iniciou em 2004 com 73 Pontos de Cultura e, hoje, alcança estatísticas relevantes. Os Pontos rapidamente se converteram em principal estratégia do programa. Segundo o Ministério da Cultura, entre 2004 e 2012, foram fomentados 3.662 Pontos de Cultura em todo o país, dos quais 3.034 já foram

conveniados. Esta ação é prioritária no âmbito do ente estatal que o subsidia, uma vez que se planeja que, até 2020, tenhamos 15 mil Pontos de Cultura no Brasil.

Assim, a atual lógica de distribuição dos recursos re-dimensiona os processos organizativos das políticas e objetiva campos de possibilidade para projetos dos atores sociais. A consequência lógica deste argumento é verificada na crescente profissionalização dos atores culturais (Silva, 2010, 2012). Para as ações estatais, duas consequências são evidentes: a institucionalização de secretarias municipais e estaduais de cultura, pressupondo que recursos públicos ou de fundações exigem autonomia administrativa. Na esteira disso, acabam ainda construindo observatórios de editais, setores especializados na "captação" de projetos, num contexto de ação onde redigir projetos de interesse sociocultural e submetê-los a editais faz-se constante, ao mesmo tempo em que necessário para a manutenção das ações, no setor.

(c) Novos objetivos sociais e o enfrentamento das desigualdades

Nas narrativas precedentes, consideramos mudanças na abrangência, na forma e no conteúdo das políticas culturais mobilizadas no âmbito do Programa Cultura Viva. Entretanto, outra mudança importante refere-se a seus objetivos sociais. As dimensões do processo de democratização cultural descritas anteriormente por Néstor Canclini, definidas como "distribucionismo cultural" (Canclini, 1987a), enfatizavam a popularização da cultura erudita e a elevação cultural do "povo". De certo modo, tal perspectiva mantinha objetivos sociais, mas estes eram orientados por planos de intervenção sobre a população.

Hoje, a democratização cultural parece possuir novos contornos e novos objetivos. Diversos estudos sobre as políticas culturais recentemente desenvolvidas apontam para seus novos objetivos sociais (Cury, 2002; Yúdice, 2004; Silva, 2010, 2012). Os processos de construção destas políticas acompanham transformações societárias globais, nas quais a cultura passa a ser usada (convenientemente) como ferramenta sociopolítica e econômica para alcançar objetivos delineados em diversas escalas (Yúdice, 2004), tais como: enfrentamento das desigualdades sociais; desenvolvimento econômico e social; intervenção no ordenamento das cidades ou intervenção na urbanidade, sobretudo em contextos de periferia; formação humana; e qualificação das experiências escolares.

O Programa Cultura Viva está situado neste contexto, sobretudo na ênfase em seu "retorno social"¹⁰ (Yúdice, 2004). Dimensão significativa deste retorno diz respeito ao enfrentamento das desigualdades sociais, o que se visualiza quando consideramos a diversidade de atores e grupos sociais que cons-

¹⁰ Em termos programáticos, conforme seu site, o Programa possui os seguintes objetivos: reconhecer iniciativas e entidades culturais; fortalecer processos sociais e econômicos da cultura; ampliar a produção, fruição e difusão culturais; promover a autonomia da produção e circulação cultural; promover intercâmbios estéticos e interculturais; ampliar o número de espaços para atividades culturais; estimular e fortalecer redes estéticas e sociais; qualificar Agentes de Cultura como elementos estruturantes de uma política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura.

tituem seu público-alvo. Mas, objetivamente, qual o público prioritário do Programa Cultura Viva?

- Populações de baixa renda, habitantes de áreas com precária oferta de serviços públicos, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios;
- Adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social;
- Estudantes da rede básica de ensino público;
- Professores e coordenadores pedagógicos da educação básica;
- Habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental brasileiro;
- Comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos;
- Agentes culturais, artistas e produtores, pesquisadores, acadêmicos e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural (Cultura Viva, s.d.[b]).

Diante disso, percebemos uma territorialização das políticas culturais, onde, a nosso ver, territorialidade adquire dupla significação. Por um lado, territorialidade significa considerar politicamente as produções culturais e identitárias (sobretudo tradicionais) que compõem o universo de intervenção da política no lugar, de modo afirmativo. Requer a reconversão das trajetórias, experiências e lutas dos atores e movimentos sociais em lógicas de ação política, mediante o reconhecimento da "heterogeneidade das demandas democráticas" (Dubet, 2007). Por outro lado, em outro sentido, territorialização indica a importância do território no desenho e nas estratégias de implementação das políticas sociais (Torres e Marques, 2004). O enfrentamento das desigualdades sociais exige estratégias diferenciadas de alocação de recursos e ações multisetoriais e integradas, pois a eficácia de ações territoriais tende a ser maior do que iniciativas isoladas. No caso do Cultura Viva, seus objetivos sociais aproximam-se de outras ações governamentais afirmativas e redistributivas, com ênfase em geração de emprego, renda, formação e qualificação profissional sob a égide da "economia criativa", ou economia da cultura (Miguez, 2007).

Considerações finais

Neste artigo, problematizamos os significados de democratização cultural empregados nas análises das políticas culturais e, de modo parcial, procuramos verificar como esta trama conceitual expressou-se nas políticas implementadas no Brasil. Com este objetivo, analisamos as recorrências narrativas destes processos no Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura.

A partir deste exercício analítico, consideramos que, no âmbito deste programa, a democratização cultural pode ser interpretada a partir de um conjunto de práticas que podem ser agrupadas em quatro dimensões: abrangência, forma, conteúdo e objetivo social. Em síntese, assim podem expressar-se:

- (a) Abrangência: que a maioria da população tenha acesso à produção e fruição cultural; interiorização da política; desconcentração dos recursos públicos investidos.
- (b) Forma: seleção de projetos mediante editais de concorrência pública; conhecimento claro dos critérios; nova organização institucional.
- (c) Conteúdo: pluralização identitária; ruptura (mesmo que parcial) com primados de culturas de elite; a valorização das culturas populares; legitimidade dos patrimônios culturais imateriais; respeito à diferença; reconhecimento de identidades, pertencimentos e relações sociais na agenda pública brasileira.
- (d) Objetivo social: necessidade de retorno social da política; enfrentamento das desigualdades sociais e culturais; formação cultural; salvaguarda dos patrimônios; fortalecimento de pertencimentos identitários; e autonomia dos atores socioculturais.

Mesmo que provisoriamente, concluímos que aquilo que denominamos democratização cultural diz respeito a um conjunto heterogêneo e multifacetado de ações políticas e práticas culturais que convergem para objetivos sociais. O interesse em democratização das políticas culturais, no bojo do Programa Cultura Viva, significou a articulação de diversas ações, cuja escala de intervenção associava a realocação dos recursos públicos através de processos seletivos de ampla concorrência, interiorização geográfica das intervenções estatais, pluralização das questões identitárias e enfrentamento das desigualdades sociais.

Em outros termos, democratização cultural implicaria a ampliação quantitativa dos atores que participam ou são atendidos por estas políticas de natureza estatal e, ao mesmo tempo, a reconstrução de narrativas de sentido social (Dewey, 2001) que orientam (ou reorientam) a ação, o comportamento e a conduta dos atores para novos valores a serem compartilhados na vida democrática.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., D.M. 2007. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: G. NUSSBAUMER (org.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador, Edufba, p. 13-24.
- ANDERSON, P. 1998. Balanço do neoliberalismo. In: E. SADER; P. GENTILI (orgs.), *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado Democrático*. São Paulo, Paz e Terra, p. 9-23.
- BARBALHO, A. 2007. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: A. A. RUBIM; A. BARBALHO (orgs.), *Políticas culturais no Brasil*. Salvador, Edufba, p. 37-60.
- BARBOSA, F. 2008. Ministério da Cultura no governo Luiz Inácio Lula da Silva: um primeiro balanço. In: L. CALABRE (org.), *Políticas culturais: um campo de estudo*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa, p. 59-86.
- CALABRE, L. 2009. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XX*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 141 p.
- CANCLINI, N.G. 1987a. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: N.G. CANCLINI (org.), *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, p. 13-61.

- CANCLINI, N.G. (org.). 1987b. *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 217 p.
- CANCLINI, N.G. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 385 p.
- CARVALHO, J.M. 2011. *Cidadania no Brasil: um longo caminho*. 14ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 243 p.
- CAVAROZZI, M. 1999. El modelo latinoamericano: su crisis y la génesis de un espacio continental. In: M. GARRETÓN (org.), *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, p. 120-139.
- CHAUÍ, M. 2006. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo, Perseu Abramo, 147 p.
- COELHO, T. 2012. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2ª ed., São Paulo, Iluminuras, 447 p.
- CULTURA VIVA. [s.d.]a. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/>. Acesso em: 15/05/2013.
- CULTURA VIVA. [s.d.]b. Objetivos e público. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/objetivos-e-publico/>. Acesso em: 11/12/2013.
- CURY, C.E. 2002. *Políticas culturais no Brasil: subsídios para a construção da brasilidade*. Campinas, SP. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas, 160 p.
- DEWEY, J. 2001. Pode a educação participar na reconstrução social? *Currículo sem Fronteiras*, 1(2):189-193.
- DEWEY, J. 2008. Em busca do público. In: A. FRANCO; T. POGREBINSCHI (orgs.), *Democracia cooperativa: escritos políticos escolhidos de John Dewey*. Porto Alegre, EDIPUCRS, p. 25-50.
- DUBET, F. 2007. El declive y las mutaciones de la institución. *Revista de Antropología Social*, 16:39-66.
- FRASER, N. 2001. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista. In: J. SOUZA (org.), *Democracia hoje*. Brasília, Ed. UNB, p. 245-282.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). 2011. *Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões*. Brasília, IPEA, 261 p.
- KRISCHKE, P.J. 2003. *Aprendendo a democracia na América Latina: atores sociais e mudança cultural*. Porto Alegre, EDIPUCRS. 314 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2001. De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política. *Nueva Sociedad*, 175:70-84.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2006. Projetos de modernidade na América Latina. In: J.M. DOMINGUES; J. MANEIRO (orgs.), *América Latina hoje: conceitos e interpretações*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 19-51.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2009. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 356 p.
- MIGUEZ, P. 2007. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: G. NUSSBAUMER (org.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador, Edufba, p. 95-113.
- ORTIZ, R. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 148 p.
- ORTIZ, R. 1988. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 222 p.
- RUBIM, A.A.C. 2007. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: G. NUSSBAUMER (org.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador, Edufba, p. 139-157.
- RUBIM, A.A.C. 2011. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo, Perseu Abramo, 94 p.
- SILVA, R.M.D. 2010. Política, trajetória e formação dos atores culturais: uma análise dos projetos contemporâneos. *Latitude*, 4(1):74-90.
- SILVA, R.M.D. 2012. *Políticas culturais em cidades turísticas brasileiras: um estudo sobre as técnicas de vida contemporâneas*. São Leopoldo, RS. Tese de Doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 208 p.
- SOUZA, M. 2000. *Fascínio e repulsa: Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional da Cultura, 92 p.
- TIRAMONTI, G. 2005. La escuela en la encrucijada del cambio epocal. *Educación e Sociedad*, 26(92):889-910. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302005000300009>
- TORRES, H.G.; MARQUES, E. 2004. Políticas sociais e território: uma abordagem metropolitana. *São Paulo em Perspectiva*, 18(4):28-38. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392004000400005>
- TOURAINÉ, A. 1996. *O que é a democracia?* 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 286 p.
- VELHO, G. 2006. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, 12(1):237-248. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100009>
- YÚDICE, G. 2004. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 615 p. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822385370>

Submetido: 26/07/2013

Aceito: 15/10/2013