



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Psicologia

Felix Augusto Jacobson Berzins

Entre linhas e redes: os Pontos de Cultura no tecido brasileiro

Rio de Janeiro
2011

Felix Augusto Jacobson Berzins

Entre linhas e redes: os Pontos de Cultura no tecido brasileiro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Anna Paula Uziel

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

B553 Berzins, Felix Augusto Jacobson.
Entre linhas e redes : os pontos de cultura no tecido brasileiro /
Felix Augusto Jacobson Berzins. – 2011.
124 f.

Orientadora: Anna Paula Uziel.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Psicologia.

1. Psicologia – Políticas públicas - Brasil – Teses. 2. Políticas
culturais – Teses. 3. Cultura – Brasil - Teses. 4. Cultura Viva
(Programa) – Brasil – Teses. I. Uziel, Anna Paula. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Psicologia. III. Título.

dc CDU 159.9(81):304

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação.

Assinatura

Data

Felix Augusto Jacobson Berzins

Entre linhas e redes: os Pontos de Cultura no tecido brasileiro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 28 de junho de 2011.

Orientadora: Prof.^a Dra. Anna Paula Uziel
Instituto de Psicologia - UERJ

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Marisa Lopes da Rocha
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof.^a Dra. Kátia Faria de Aguiar
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por seus incentivos, carinho e apoio que me deram suporte e ânimo ao longo dessa caminhada.

A Thaís, minha esposa, a pessoa que mais teve de suportar todo o estresse desse período de mestrado. Sem seu apoio e suas inúmeras contribuições não sei ao certo se conseguiria concluir esse trabalho.

A Anna, por todo apoio, conselhos, encontros e incentivos. Sua orientação fez desse período de estudos um tempo muito produtivo e incrivelmente agradável.

RESUMO

BERZINS, Felix Augusto Jacobson. *Entre linhas e redes: os Pontos de Cultura no tecido brasileiro*. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Nos últimos 30 anos, a cultura tem exercido um papel cada vez mais determinante nas esferas políticas, econômicas e sociais. A indústria dos bens culturais demonstra uma força crescente, mesmo perante crises, e agências multinacionais, juntamente com Estados-Nações, têm utilizado de projetos culturais com o objetivo de desenvolvimento econômico e social de diversas regiões do mundo. Porém, ao mesmo tempo que a cultura exerce um papel predominante, ela vem sendo moldada segundo os ditames da lógica de mercado. Por isso órgãos como UNESCO apontam para a necessidade dos países de fomentarem uma produção cultural heterogênicas, que fuja dos modelos únicos das indústrias culturais. O presente trabalho põem em análise o Programa Cultura Viva, implementado no governo Lula, que tem nos Pontos de Cultura sua principal ação. A partir de conceitos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Antonio Negri, esse trabalho visa discutir de que maneiras o Cultura Viva se constitui como uma alternativa ao modelo de fomento de cultura regido por esses ditames mercadológicos. Ao propôr uma diferente forma de produção, organização e gestão do meio cultural, o programa Cultura Viva se inscreve em uma política mais aberta a diferentes grupos e movimentos de nossa sociedade brasileira.

Palavras-chave: Políticas Públicas Culturais. Pontos de Cultura. Programa Cultura Viva.

ABSTRACT

Over the past 30 years, Culture has played an increasingly important role in the political, economic and social field. The culture industry shows a growing force, even before crises, and multinational agencies, along with nation states, have used cultural projects aimed at economic and social development in various regions of the world. But at the same time that culture plays a role so prevalent, it has been shaped according to the dictates of market logic. So agencies like UNESCO pointed out the need for countries to encourage a heterogeneous cultural production that escape the standard model of cultural industries. This work puts in question the Cultura Viva Program, implemented in Lula's government, which is in the Pontos de Cultura its main action. From concepts of Gilles Deleuze, Felix Guattari and Antonio Negri, this paper aims to discuss the ways in which the Cultura Viva is constituted as an alternative model of fostering culture governed by the dictates market advantages. By proposing a different form of production, organization and management of the cultural field, Cultura Viva will enroll in a policy more open to different groups and movements of Brazilian society.

Keywords: Cultural Policies. Pontos de Cultura. Cultura Viva Program.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	6
1	MODULAÇÕES DO CAPITALISMO: TRAÇOS DAS NOVAS FORMAÇÕES DE PODER	9
1.1	Capitalismo Mundial Integrado	9
1.2	Das Sociedades Disciplinares às Sociedades de Controle	14
1.3	Império	19
2	O JOGO DE FORÇAS NA INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CULTURA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO	27
2.1	O conceito de Cultura: uma breve história	27
2.2	Cultura como recurso	33
2.3	Cultura e economia: uma nova relação de conveniência	34
2.4	Cultura na composição do tecido político internacional	39
2.5	Cultura com fins sociais	42
3	POLÍTICAS DE FOMENTO A CULTURA NO BRASIL	46
3.1	Leis de incentivo fiscal	46
3.2	Cultura Viva	49
3.3	Uma visita aos estudos sobre o programa Cultura Viva	61
4	PISTAS CONCEITUAIS PARA UMA ANÁLISE DO PROGRAMA CULTURA VIVA	72
4.1	Pontos de Cultura e as lutas em rede	72
4.2	Pontos de Cultura e a produção do Comum	87
4.3	Máquinas de Guerra e o aparelho do Estado	100
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

A melhor maneira de introduzir essa dissertação é fazer um breve relato de meu percurso acadêmico dos últimos anos. Ao final de minha graduação em Psicologia, tive um bom encontro com a perspectiva teórico-metodológica da Análise Institucional. Em um estágio curricular no Serviço de Psicologia Aplicada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), participei de em uma pesquisa-intervenção em um abrigo da rede do município do Rio de Janeiro pautado pela Análise Institucional. E encontrei nos seus principais autores, como René Lourau, Felix Guattari e Gilles Deleuze, uma afinidade teórica que me atravessou de tal maneira que me senti extremamente movido a aprofundar meus estudos após a conclusão de minha graduação. Com essa motivação ingressei no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UERJ. Inicialmente meu projeto era pesquisar sobre a inserção da Análise Institucional na área da Psicologia Jurídica, mais especificamente em abrigos. Entretanto, conforme amadureci a ideia durante o mestrado, meu objeto de pesquisa foi se modificando.

Uma das principais características da Análise Institucional que fizeram me aproximar desse conjunto teórico foi sua potência criativa e inovadora. O esforço teórico desses autores é não somente analisar as novas configurações da exploração capitalística, mas também construir ferramentas úteis para avaliar e forjar pontos de ruptura nesse sistema. Por isso, o tom de seus escritos passa muito mais por uma afirmação da potência criativa de sujeitos e coletivos do que uma simples análise com caráter apocalíptico das infinitas possibilidades de captura do capitalismo contemporâneo. Afirmar essa potência é justamente acreditar nas linhas de fuga capazes de subverter a força da exploração e exclusão do capitalismo.

Durante esse período do mestrado, além de me aprofundar no campo teórico da Análise Institucional, focando mais especificamente na Esquizoanálise de Deleuze e Guattari, tive a possibilidade de aproximação com outros autores, e um deles me despertou igual atenção. Por uma leitura do livro “Império” (HARDT, NEGRI, 2006), iniciei um diálogo com o filósofo italiano Antonio Negri. Negri possui um desenvolvimento teórico que se aproxima bastante de Deleuze e Guattari, principalmente devido a seus anos de exílio na França, quando construiu uma relação próxima desses autores. Dentre algumas características do pensamento de

Negri que se aproximam da Esquizoanálise, destaco sua ênfase no processo constituinte da sociedade. Negri afirma que a sociedade possui uma potência criadora, que denomina biopolítica, da qual é capaz de infinitas possibilidades de resistência à imposição do capitalismo. E, a partir dessa perspectiva, o autor elaborou, juntamente com Michael Hardt, uma trilogia para tratar não só da atual forma do capitalismo (Império), mas também analisar as possibilidades de ruptura desse sistema na contemporaneidade (HARDT; NEGRI, 2005; 2006; 2009). Nesses três livros, o filósofo italiano condensou suas análises e construções teóricas, elaborando conceitos com o objetivo de costurar as possibilidades que se apresentam atualmente de formas de resistência. A partir dessas leituras, comecei a ficar instigado sobre as possibilidades de resistência nos dias de hoje, e por isso fui desenvolvendo um desejo de estudar algum campo que apresentasse, mesmo que de forma embrionária, algumas das características elaboradas por Negri sobre formas de lutas que se mostram eficazes atualmente. Isto é, um campo pulsante, de produção coletiva, criativa, inovadora, que fizesse vibrar nas lutas do campo social os instrumentos próprios de nossa época.

Em paralelo a essas novas experimentações teóricas que estavam direcionando meu mestrado, fui apresentado, em meados de 2010, ao programa Cultura Viva. E conforme fui pesquisando sobre o programa, que tem como principal ação os Pontos de Cultura, percebi diversos traços nessa política que encontravam reverberações com os autores que estavam me acompanhando. Por um lado Deleuze e Guattari afirmam, em diversos textos, que as expressões e movimentos artísticos apresentam elementos potentes para a emergência de processos de singularização (DELEUZE, 2007; GUATTARI; ROLNIK, 2005). As criações artísticas, para esses autores, produzem novas maneiras de ocupar o tempo e o espaço, uma produção de subjetividade singular, resistente à subjetividade dominante capitalística. E os Pontos de Cultura se propõem justamente a ser um política que possibilite espaços de experimentações estéticas criativas em localizações das mais variadas no território brasileiro. Além de seu potencial local, os Pontos de Cultura se organizam em uma rede colaborativa que se inscreve em um modo de fomento de cultura que vai de encontro com os modelos hegemônicos do mercado cultural. Isto é, não só cada Ponto, mas o total da rede dos Pontos de Cultura, através de sua forma de organização, produção e gestão cultural, apresenta características importantes para a construção de alternativas dentro de nossa sociedade. A partir da

constatação dessas características, pode perceber como alguns conceitos de Negri se atualizam nesse campo. Sendo assim, a escolha dessa política específica como objeto de estudo dessa dissertação foi feita justamente por apresentar grande potencial criativo e inovador característicos das perspectivas teóricas aqui adotadas.

Essa dissertação, então, tem como objetivo fazer operar diversos conceitos dos autores citados nesse campo específico: o programa Cultura Viva. Para tanto, esse trabalho está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, a partir das linhas teóricas já citadas, uma discussão sobre algumas peculiaridades do capitalismo contemporâneo, procurando apresentar características importantes das formas de organização e produção do mundo atual. A principal tese é de que o capitalismo sofreu modulações significativas nas últimas décadas, encontrando na produção de bens imateriais seu principal suporte.

No segundo capítulo, embasado principalmente em Yúdice (2006), aborda-se como a cultura tem exercido um papel cada vez mais preponderante nesse capitalismo ancorado na lógica do imaterial e da produção de subjetividade. Yúdice elabora a ideia de que a cultura atualmente é tratada como um recurso, isto é, é instrumentalizada para diversas finalidades. O principal tratamento da cultura tem sido para fins de desenvolvimento econômicos, direcionados pela lógica de mercado. E com isso, o campo de produção cultural sofre uma constante imposição de modelos hegemônicos de cultura ditados pelo mercado. Ao longo desse capítulo procuramos demonstrar a necessidade dos governos em fomentar políticas que estimulem a diversidade de expressão cultural, contemplando principalmente grupos que se encontram a margem da lógica do consumo.

No terceiro capítulo, um recorte nesse campo, discutindo de que forma as tensões do meio cultural se atualizam em terras brasileiras. No início, uma exposição sobre as políticas de fomento à cultura no Brasil desde o fim dos anos 80, caracterizado por uma política de incentivos fiscais, e regida pela lógica do mercado, para então apresentar o programa Cultura Viva como uma contraproposta a essa lógica.

E por fim, no quarto e último capítulo o objetivo foi desenvolver alguns conceitos de Negri, Deleuze e Guattari aplicados ao Cultura Viva. De que forma as diferentes ações do programa se apresentam como alternativas concretas à mercantilização e hegemonização da produção cultural brasileira.

1 MODULAÇÕES DO CAPITALÍSMO. TRAÇOS DAS NOVAS FORMAS DE PODER

Há uma enorme variedade de possibilidades de entrada na discussão e análise do mundo contemporâneo. São inúmeros os teóricos e pensadores que se propõem a fazer um mapeamento das atuais formas de organização social, e é preciso ter clareza sobre quais desses trampolins serão utilizados para a construção de nosso campo de tensão e análise. Como já foi apontado na introdução, os dois grandes marcos teóricos que atravessam essa dissertação são a Esquizoanálise, de Deleuze e Guattari, e as contribuições de Antonio Negri. Essas perspectivas se aproximam quando discutem sobre as configurações atuais dos modelos hegemônicos de organização social e econômica. Utilizando-se de autores em comum, como Foucault, traçam uma linha de deslocamento de um capitalismo territorializado, localizável em estados-nações, ancorado em bens materiais, para um capitalismo desterritorializado, descentralizado, tendo o bem imaterial e o trabalho imaterial como fundamentos do capital. E é esse deslocamento que pretendemos analisar ao longo desse capítulo, no intuito de apontar, mais a frente, como a cultura, em suas mais variadas concepções, tem se configurado como um campo de lutas e tensões em crescente destaque.

1.1 Capitalismo Mundial Integrado

A primeira linha a ser destacada nesse emaranhado de construções teóricas sobre a contemporaneidade é a concepção de Deleuze e Guattari sobre o capitalismo. Esses autores seguem diversas pistas da análise de Marx sobre o capitalismo, porém, procuram fazer uma análise mais ampliada do capital nos final do século XX. Para os autores, o capitalismo é guiado por uma axiomática, a qual Deleuze afirma se tratar de um “sistema de relação diferencial entre fluxos descodificados” (DELEUZE, 2005, p. 98). Em outras palavras, o capitalismo, desde seus primórdios, traz inerente a si um processo de desterritorialização e descodificação de fluxos, tornando-os incomensuráveis, para em seguida impor uma

relação com outros fluxos incomensuráveis e descodificados. E nessa relação os fluxos sofrem um processo de recodificação. Os fluxos estão presos a uma relação de determinação recíproca, ao ponto que ninguém é determinado fora desta relação diferencial. Deleuze dá três exemplos desse tipo de relação. A primeira, remetida a Marx, é a relação entre o fluxo do capital e o fluxo do trabalho, geradora da mais-valia humana. A segunda relação é entre o fluxo de financiamento e o fluxo de renda, gerando uma mais-valia financeira. E a terceira relação é entre o fluxo de conhecimento/ inovação e o fluxo de mercado, geradora de uma mais-valia denominada por Deleuze de maquínica. É perceptível como Deleuze utiliza-se de Marx para construir sua análise do capitalismo, porém, compreende que a equação de mais-valia marxista deveria ser expandida, por isso propôs essas outras duas relações. A relação diferencial entre fluxos financeiros, segundo Deleuze, é a própria definição de dinheiro. São as duas caras do capital dinheiro. E por seguirem a axiomática do capital, de ser uma relação diferencial entre fluxos incomensuráveis, de potência, natureza e qualidade diferentes, essa relação é geradora de uma mais-valia, só que financeira. O mesmo ocorre no terceiro exemplo. Deleuze afirma que em algumas zonas no mundo onde há uma crescente automação das fábricas é impossível sustentar que o capitalismo repousa na extração da mais-valia sobre o trabalho humano. Nesses casos específicos, Deleuze propõe o seguinte pensamento. O que define a velocidade do desenvolvimento e inovação tecnológica não é o ponto de vista da ciência, mas sim o ponto de vista da rentabilidade financeira da empresa que investe nesse desenvolvimento. E essa rentabilidade é definida na sua relação com outras empresas e com o mercado. Logo, o que percebemos é uma relação diferencial entre o fluxo de conhecimento/ inovação e o fluxo do mercado. Naturezas diferentes, incomensuráveis, mas que são determinadas a partir dessa relação. E percebemos a relação de mais-valia, uma vez que não é a mesma forma de dinheiro que paga essa inovação, e o dinheiro que define a rentabilidade dessa mesma inovação (DELEUZE, 2005)

Esses exemplos de relações entre fluxos descodificados ilustram um pouco como a axiomática do capital funciona. É importante destacar que no capital há um modo ilimitado de conjunção de fluxos desterritorializados. O capitalismo se caracteriza pelo continua criação de novos axiomas, conjunção de novos fluxos, garantindo assim o movimento ilimitado do capital. Mas vale ressaltar que a axiomática do capital não pode ser confundida com uma noção de programática. O

capital não segue um centro diretor, um programa específico, pré-delimitado, logo, inclui no seu funcionamento imprevistos, erros e resistências. Sendo assim, não há uma exterioridade ao capital, uma vez que não há um programa específico. Tudo pode ser capturado pela lógica axiomática, de descodificação, desterritorialização, passando por uma relação diferencial, para então ocorrer o processo de recodificação.

Guattari aponta também que existe um processo de modulação do capitalismo, transformando seu funcionamento e sua natureza. No seu texto intitulado “O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular” (GUATTARI, 1987b), Guattari faz uma análise dessa transformação do capitalismo, explorando o conceito de Capitalismo Mundial Integrado (CMI) para diferenciar do Capitalismo tradicional. Ele afirma que o Capitalismo é mundial porque conseguiu englobar mesmo os países que historicamente pareciam ter escapado dessa formação, como a China e o bloco soviético¹, e é também integrado porque consegue agregar ao seu controle todo tipo de produção e atividade humana. Guattari ainda afirma que apesar do CMI ser a forma predominante atualmente, existe a coexistência dele com o capitalismo tradicional:

estas transformações não implicam que o novo capitalismo substitua completamente o antigo. O que há é uma coexistência, estratificação e hierarquização de capitalisms de diferentes níveis que põem em jogo: de um lado, os capitalisms segmentários tradicionais, territorializados nos Estados-Nações e que secretam sua unificação a partir de um modo de semiotização monetária e financeira; e de outro lado, um capitalismo mundial integrado, que não mais se apoia unicamente no modo de semiotização do capital financeiro e monetário, mas, mais fundamentalmente sobre todo um conjunto de procedimentos de servomecanismos-técnico-científico, marco e microssociais, e de meios de comunicação de massas, etc. (GUATTARI, 1987b, p. 196)

As transformações que o capitalismo vem sofrendo não implicam na mudança instantânea de um registro para o outro, mas uma coexistência de ambas as lógicas, apesar de que o CMI tem se tornado a forma mais hegemônica. Como veremos ao longo do desenvolvimento desse trabalho, há diversos atravessamentos comuns a esses diferentes registros do capitalismo, como a exploração de trabalho, imposição do consumo e funcionamento privilegiando a propriedade privada, mas as diferentes formas de funcionamento que estes dois tipos de capitalisms exercem transformam também essas relações. A exemplo disso, Guattari aponta para a centralidade da

¹ É importante ressaltar que esse texto foi escrito em 1980, sendo assim, o bloco soviético ainda se constituía como uma aparente alternativa ao sistema capitalista. Naquela época Guattari já afirmava que a lógica do socialismo incorporava a forma de produção capitalista.

produção no CMI. Mas, se Marx entendia a base do funcionamento do capitalismo como produção material, para Guattari a matéria prima do CMI é a produção de subjetividade. Essa subjetividade não está relacionada a uma natureza humana, algum tipo de essência, mas Deleuze e Guattari (2010) a associam a uma máquina, uma natureza maquínica, por ser essencialmente fabricada, modelada e consumida. E não está circunscrita a um indivíduo, mas é fabricada no social e assumida, ou consumida por sujeitos em suas existências particulares. Essa produção de subjetividade dita modos de percepção do mundo, sensibilidade, memória, relações sociais, representações, modos de se comportar, falar, agir... e atravessa todos os níveis do sujeito, tanto extra-pessoal como infra-psíquico. Ao contrário de uma concepção psicanalítica do inconsciente, a subjetividade maquínica é constantemente investida pelo social, e o campo social também é formado por essa produção de subjetividade. A tese de Guattari (2005) é de que o CMI tem produzido como principal produto uma subjetividade serializada e modelizada, uma subjetividade dominante capitalística. E os sujeitos têm dois tipos de funcionamento em resposta à essa subjetividade dominante. Ou um consumo passivo dessa subjetividade, conseqüentemente uma reprodução dessa lógica, ou uma reapropriação e singularização desses modos de existir. A grande aposta de Guattari para pensar em uma oposição ao CMI é pensar em agenciamentos coletivos capazes de singularização, de construir tanto a própria leitura de seu entorno, como diferentes modos de vida, percepções, afetos e até mesmo linguagens que escapam da constante captura do CMI. De maneira geral, a grande força da análise micropolítica de Guattari é trazer ao primeiro plano do campo de análise a produção de subjetividade. Reconhecer que é através dessa produção de imagens, de afetos, de sensibilidades, isto é, tudo que envolva um modo de existência, que é através dessa produção pela mídia, pelos trabalhadores sociais, pelo Estado, que o CMI exerce sua maior influência e captura.

Guattari (1987b) afirma que o processo de axiomatização do *socius* no CMI se caracteriza por três tipos de transformação em relação ao capitalismo tradicional: cerco, desterritorialização e segmentaridade. O *cerco* diz respeito à recomposição do capitalismo. Depois de sua versão territorializada, identificada em Estados-Nações e com funcionamento expansionista e imperialista, o capitalismo se tornou mundial, e por isso foi obrigado a recompor seus modos de controle e ordenação dos espaços sociais. Isto é, transformou-se de um imperialismo expansionista em

um imperialismo desterritorializado e intensivo. Uma “reconversão em bases radicalmente diferentes” (GUATTARI, 1987b, p. 213), um processo de mundialização a partir da desterritorialização. Esses novos territórios de ordenamento não são mais delimitados pela geografia política, pela língua ou nacionalidade, mas sim através de uma remodelagem incessante de valores estéticos, costumes, comportamentos, enfim, na imposição de uma subjetividade capitalística que subjuga o desejo através da axiomática do consumo. E dessa forma os territórios se dividem através de um processo de diferenciação de poder de consumo e, em consequência, de satisfação pessoal. Em uma mesma cidade, ou em um mesmo bairro é possível existir dois territórios completamente distintos sob a ótica do capital, territórios que não transbordam nem borram seus limites. E esse jogo de modelagem incessante de valores estéticos não se impõe exclusivamente pelas mídias, mas também é reproduzido e produzido pelos sujeitos. Através de diferentes formas de rede, as pessoas na atualidade têm a capacidade de pôr para funcionar esse dispositivo de desterritorialização e captura, tornando todo o sistema capitalista sem um único centro de comando. Isso caracteriza também o segundo tipo de transformação que Guattari apontou, a *desterritorialização* do Capitalismo em si próprio. Mesmo as grandes decisões e tendências econômicas e sociais não se localizam mais em nenhum tipo de território, e as diferentes agências supranacionais são exemplo disso. Com isso, Guattari afirma como é impossível pensar em cercar, mirar e atacar o CMI.

E por último, a *segmentaridade* diz respeito às novas formas de segregação e ordenação social que o CMI traça. São novos métodos de hierarquização da socius, que não passam mais por classes burguesas e proletariado. Nem a ocidente-oriente, ou norte-sul. Mas Guattari aponta para zonas de superdesenvolvimentos e superenriquecimento, e zonas de pobreza absoluta que não são delimitadas por países. Ao redor de todo o mundo coabitam no mesmo espaço essas diferentes zonas. Novas segmentaridades que tem como função adaptar todo e qualquer segmento da vida social e econômica às exigências do CMI.

Passos e Barros (2009), comentando sobre essa nova segmentaridade do CMI, afirmam que uma vez o capitalismo tendo se tornado mundial e integrado tudo a sua volta, ele não admite mais exterioridade. O capital se realiza no CMI devido a sua capacidade máxima de integração. Porém, isso não significa que o CMI em sua forma de dominação não gere um dentro e um fora. E essa estratificação se adensa

em uma infinidade de níveis. Como já foi apontado, em um único bairro é possível identificar um dentro e um fora, espaços como favelas convivendo com condomínios fechados, gerando uma tensão permanente. Mas dentro das favelas ocorrem outras tensões entre traficantes, moradores e usuários, assim como nos condomínios entre os credores e os devedores. As lutas também se complexificam, como a luta do homem e da mulher, hétero e homossexual, do idoso e da criança, dos diferentes níveis de trabalhadores, não podendo essas lutas serem resumidas unicamente a lutas de classes. Com a mundialização e integralização do capitalismo, e em seguida a fragmentação contínua dos territórios, a vida se complexifica, se fragmenta continuamente, gerando diversas segmentações molares. E em cada segmentação, a imposição do capitalismo se atualiza e se reproduz, ditando todo tipo de formas de exploração.

1.2 Das sociedades disciplinares às sociedades de controle

Outra via possível de análise das transformações do capitalismo é através da discussão sobre a modulação dos sistemas de poder, das chamadas sociedades disciplinares, de Foucault (1999, 2006, 2008), e as sociedades de controle, conceito elaborado por Deleuze (2007) a partir de uma leitura de Foucault. Foucault faz uma genealogia do poder ao longo de seus estudos que não pretende ser exaustiva nem completa. Porém, soube caracterizar três mecanismos de poder e estudar suas especificidades. São eles os mecanismos de poder soberano, disciplinar e biopolítico. O poder soberano, para Foucault, consistia no direito de deixar viver ou fazer morrer, um poder sobre a vida através do poder sobre a morte. Um poder centrado na figura de um soberano, e exercido por ele. Nos séculos XVII e XVIII surgiram as técnicas de poder centradas no corpo, as chamadas técnicas disciplinares. Foucault (2006) estudou-as através de diferentes dispositivos que exerciam uma disciplina espacial de corpos individuais, isto é, uma organização do espaço, e também uma organização do tempo, através da sujeição desse mesmo corpo ao tempo. Por isso pode-se dizer que para Foucault o poder disciplinar centrado no corpo é um produtor de individualidades, do indivíduo moderno. “o poder disciplinar não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica. O indivíduo não

é o outro do poder, realidade exterior, que é por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos.” (MACHADO, 2006, p. XX) Esse exercício de poder era implementado principalmente por instituições de confinamento, como as prisões, hospitais, escolas e fábricas, apoiado em saberes e tendo como objetivo o aumento produtivo e de força útil desses corpos individuais. O poder disciplinar se dirigindo ao homem-corpo.

Já através do nascimento das biopolíticas, têm-se como objeto o homem-espécie. Problemas como a saúde, higiene, natalidade e raças começam a surgir na racionalização das biopolíticas. As biopolíticas não são uma substituição da lógica disciplinar, ao contrário, esse dois mecanismos articulam-se através do capitalismo: “ambos os vetores - disciplina e biopolíticas - articulam-se no contexto do capitalismo industrial, como dois conjuntos de técnicas orientadas para a dominação” (SIBÍLIA, 2003, p. 159). De fato, as técnicas biopolíticas só puderam se encrustar nas malhas sociais devido ao trabalho prévio das técnicas disciplinares.

As disciplinas e as biopolíticas se diferenciam do poder soberano na medida em que fazem uma inversão. O soberano deixava viver ou fazia morrer, enquanto que os poderes disciplinares e biopolíticos estão em uma esfera mais positiva: fazem viver ou deixam morrer. É uma regulamentação da vida, na qual Foucault designou *biopoder*: “um tipo de poder fundamental para o desenvolvimento do capitalismo, cujo objetivo é produzir forças, fazê-las crescer, ordená-las e canalizá-las, em vez de barrá-las ou destruí-las” (SIBÍLIA, 2003, p. 163). Sendo assim, Foucault faz uma inversão na noção de poder, ao defini-lo não somente como uma força repressora, mas também criadora e regulamentadora de vida. Seja no corpo de um indivíduo, seja no controle da população.

O biopoder passa a ser então um diagrama predominante nas sociedades atuais, utilizando-se ainda de dispositivos disciplinares, mas principalmente de dispositivos biopolíticos. Se nas ditas sociedades disciplinares os dispositivos de exercício de poder eram bem definidos (tais como prisão, escola, fábrica), os dispositivos biopolíticos têm se tornado cada vez mais pulverizados em redes flexíveis e não localizáveis na contemporaneidade, nas denominadas sociedades de controle. No texto “Post-scriptum: sobre as sociedades de controle”, Deleuze (2007) parte das análises de Foucault sobre as sociedades disciplinares para discutir as chamadas sociedades de controle. A ideia central nesse texto de Deleuze é demonstrar como as sociedades disciplinares eram aquilo que estávamos, e ainda

estamos, deixando de ser. A dinâmica da disciplina, que teve seu apogeu no início do século XX, vem sendo substituída por uma lógica de controle regido pelo biopoder. Os dispositivos disciplinares atuavam através de confinamento e em um sistema fechado, através de uma dinâmica de longa duração, infinita e descontínua, enquanto que o controle vem se exercer em espaços livres, por um curto prazo com rotação máxima, mas também contínuo e ilimitado. Um dos paradigmas apontados por Deleuze é a transição de um homem confinado para um homem endividado. Deleuze demonstra essa mudança de diagrama através de exemplos em diferentes regimes: o regime da prisão, do confinamento para penas substitutivas, como as coleiras eletrônicas; no regime das escolas, através da avaliação e formação contínua; no regime das empresas, através da transformação da relação entre dinheiro, produto e homens. De maneira geral, ao longo do artigo Deleuze quis demonstrar a crise pela qual passam as instituições que Foucault tanto analisou e pelas quais o poder disciplinar se exercitava. E, com essa crise, “a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de poder” (DELEUZE, 2007, p. 225).

As sociedades de controle, que se utilizam de dispositivos disciplinares, mas principalmente dentro da lógica do Biopoder, podem ser entendidas como uma transição entre o capitalismo industrial, associado ao que Guattari chama de capitalismo territorializado, e o capitalismo pós-industrial, o CMI. Essa transição passa por diferentes mudanças em diferentes setores da sociedade. Como já foi apontado, mudanças no regime de poder (disciplinar para o biopolítico), na organização econômica e política, na produção, do material para o imaterial, e também pela forma predominante de trabalho. Apesar da maior parte dos trabalhadores ao redor do mundo estar ligado a uma produção material, a constituição de uma sociedade pós-industrial aponta para o registro e funcionamento do trabalho imaterial como tendência a se tornar hegemônica.

O trabalho imaterial, conceito desenvolvido amplamente por Maurizio Lazzarato e Antonio Negri (2001), é um contraponto ao funcionamento do trabalhador industrial fordista. Em seu trabalho, o sujeito moderno era encarcerado em suas funções, tendo suas características pessoais, seu saber e subjetividade desconsiderada. Seu funcionamento era através da reprodução mecânica de certas funções, um trabalhador sem rosto e estandardizado como o produto que produzia. Através da disciplina, seu corpo e sua força de trabalho eram confinados a um espaço específico, dentro de um certo tempo delimitado. Coisificado, o sujeito

reproduz tarefas repetitivas, rotineiras, submetido à lógica que a máquina com a qual trabalha lhe impunha (SANSON, 2009). Nessa lógica, não existe uma relação colaborativa e comunicativa entre homem-máquina, e mesmo entre os diferentes sujeitos envolvidos nessa produção. A atividade prescritiva é o único saber que é valorizado nesse registro, podendo ser feito por qualquer sujeito com o mínimo necessário para executar tal tarefa, independentemente de seus atributos pessoais e suas capacidades criativas. Já o trabalho imaterial se contrapõe radicalmente a essa lógica mecanicista fordista. A comunicação, a criatividade e a inventividade do sujeito são as novas exigências do capital. Sua subjetividade, personalidade e ideias são entendidas como parte integrante da sua força de trabalho, e por isso devem ser sujeitadas à organização e comando dentro da produção. Uma interação não mais meramente subordinada à máquina, mas colaborativa, passando assim da lógica de reprodução e repetição para a inovação e invenção. Um forte retorno da dimensão cognitiva e intelectual do trabalho.

A sociedade industrial cindiu o trabalhador, o seu todo corpóreo, mente e corpo, e reduziu-o a uma máquina produtiva... Hoje, essa concepção de produção está sendo superada. O conceito de força de trabalho, na sociedade pós-industrial, retoma a essência do seu significado, ou seja, a compreensão de que a força de trabalho é um todo corpóreo, reúne todas as faculdades, da força física à competência linguística. (SANSON, 2009, p. 208)

Essas mudanças estão diretamente relacionadas à transição da sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, regidas pelo biopoder. A potencialização da força de trabalho dentro do registro disciplinar passava pela segmentarização de espaços e funções, e pelo ordenamento do tempo. Já no biopoder, o trabalhador tem todas as esferas de sua vida capturada em função da produção capitalista. O controle não se dá somente em um espaço confinado durante determinado período. O controle atualmente é mais flexível, difuso. O trabalho invade outras esferas da vida do indivíduo, desde sua formação (a inserção da lógica de trabalho e produção já nas escolas e nas universidades), até sua vida privada, fora do trabalho. Se a produção imaterial requer do sujeito sua criatividade, suas ideias e sua motivação, o controle passa a transbordar os limites do espaço-tempo da fábrica. Pode-se perceber isso através dos diferentes dispositivos de comunicação que vêm se tornando cada vez mais eficientes. O trabalho se mistura com as horas de lazer através da internet e emails, que atualmente podem ser acessados não somente de casa, mas também de celulares em qualquer lugar onde o sujeito esteja. Sendo

assim, as horas de trabalhos acabam sendo cada vez mais difíceis de se mensurar, uma vez que os trabalhadores são investidos constantemente em pensar, criar e se envolver com o trabalho a qualquer momento. Por isso Guattari afirma que a exploração do trabalho não consegue mais ser explicada pela forma tradicional de mais-valia de Marx. Torna-se necessário inserir outras referências na fórmula tradicional de Marx para poder analisar com mais precisão as atuais formas de exploração do trabalho (GUATTARI, 1987a). E a produção de subjetividade capitalística nos dá uma capacidade ampliada desse tipo de análise. O capitalismo tem hoje a capacidade de explorar habilidades, interesses e investimentos do sujeito em áreas que não estão diretamente ligados ao seu trabalho, mas que podem ser economicamente recuperáveis, quando analisadas sob a perspectiva da produção de subjetividade capitalística.

Guattari nos dá um exemplo sobre a exploração de subjetividade no espaço de trabalho em “Micropolíticas: Cartografias do desejo” (GUATTARI; ROLNIK, 2005). Ele afirma que a produção de subjetividade é de suma importância para produção. Conforme destaca Guattari, no Japão pode-se perceber que mesmo os trabalhadores mais explorados possuem uma paixão pela produção, criando uma relação de complementaridade e de dependência. Isso demonstra como a força da subjetividade capitalística está na sua produção tanto a nível de opressores, como de oprimidos. (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 53). As empresas atualmente reforçam o slogan de que cada funcionário é um colaborador da empresa. A mesma lógica do acionista no mercado financeiro se hegemoniza na relação de trabalho. Todo o esforço e envolvimento cognitivo em prol do trabalho é entendido como um benefício para o sujeito em si. Sendo assim, a reprodução desse tipo de exploração não é conduzida exclusivamente pelos donos e diretores de uma empresa ou de uma fábrica, mas é também produzida por todos seus funcionários. A criatividade, tão renegada na lógica industrial, hoje se mostra como um ponto central dentro da produção imaterial. Mas uma criatividade capturada pela axiomática do capital. Engenheiros, designers e publicitários, só para citar alguns, se desdobram na procura incessante de novidades com o objetivo de gerarem novas necessidades. Todo o esforço cognitivo direcionado sob a axiomática do consumo. Essa produção de ideias, conceitos, percepções e sensibilidades é a matéria prima do trabalho imaterial.

1.3 Império

Com o intuito de analisar a constituição do mundo de hoje, utilizando-se de diversos conceitos trabalhados até aqui, como produção de subjetividade, produção imaterial, trabalho imaterial, sociedade de controle e biopoder, Negri e Hardt elaboram o conceito de Império. Como eles mesmos afirmam, Império não é utilizado como uma metáfora, a fim de traçar paralelos e semelhanças com antigos impérios como a China e Roma, mas como conceito, que envolve certa abordagem teórica (HARDT; NEGRI, 2006). O Império possui algumas características bem próximas a tudo que foi exposto até esse ponto. Primeiramente o Império não possui fronteiras, é um regime que abrange a totalidade do espaço. Não possui um centro de poder, sendo assim, nenhum Estado-Nação se constitui como o centro desse projeto imperialista. E por fim, funciona em todos os registros da ordem social, se apresentando como forma paradigmática de biopoder.

Hardt e Negri desenvolvem o conceito de Império de forma mais sistemática em seu primeiro livro “Império”, escrito em 2000 (HARDT; NEGRI, 2006). Em 2005 escreveram o livro “Multidão” (HARDT; NEGRI, 2005), e em 2009, “Commonwealth” (HARDT; NEGRI, 2009). Os dois últimos, apesar de acrescentarem algum desenvolvimento a mais do conceito de Império, têm como objetivo maior traçar algumas características da sociedade que se apresentam como alternativas a esse poder hegemônico. Após 20 anos dos escritos de Guattari sobre o Capitalismo Mundial Integrado (GUATTARI, 1987b), Hardt e Negri também afirmam que nem a superpotência dos Estados Unidos pode ser compreendida como fonte principal, ou central, do poder do império. Se a afirmação de Guattari parece ter sido ousada em uma época em que a Guerra Fria ainda estava em vigor, na atualidade essa constatação ainda parece ser um indício de uma tendência ainda não tão clara. Os EUA parecem constituir uma grande força imperialista, ampliando seus domínios militares, implementando sua luta contra o terrorismo, ditando suas próprias regras econômicas, ignorando acordos internacionais de comércio e de redução do impacto ambiental. Mais do que nunca os EUA parecem ser a grande força imperialista da atualidade. Porém, Hardt e Negri enfatizam que as configurações atuais do Império não podem ser entendidas a partir da análise de um Estado-Nação dominante, mas de forças que se constituem em rede de colaboração e que são múltiplas. Isto é, os

Estados-Nações fazem parte dessa composição, porém, organizações supranacionais e corporações transnacionais formam também o tecido conectivo fundamental do mundo atual: um mundo biopolítico. E dessa forma, tende “a fazer os Estados-nação meramente instrumentos de registro do fluxo de mercadorias, dinheiro e populações que poem em movimento” (HARDT; NEGRI, 2006, p.50). E mesmo os EUA já demonstram que não têm a capacidade de controlar todo esse tecido, mas sim atuar como colaborador dessa lógica do Império.

A “sociedade de controle e biopoder descrevem aspectos centrais do conceito de império” (HARDT; NEGRI, p. 44). Essa constatação fundamenta a percepção de que os territórios e domínios do império se tornaram mais difusos. Se durante o imperialismo os territórios eram bem delimitados por diferentes cores (a Inglesa, Francesa e Portuguesa, principalmente), na atualidade as fronteiras não são mais tão bem estabelecidas. As próprias categorias de países do primeiro, segundo e terceiro mundo se diluem. Em quase todos os países é possível encontrar traços do primeiro e terceiro mundo. O trabalho, sob o domínio da forma pós-fordista, se desterritorializa, juntamente com o emprego, e as próprias classes. A produção imaterial e o trabalho imaterial se tornam formas de trabalho cada vez mais hegemônicas. Se até aqui foi possível verificar que o Capitalismo tradicional territorial vem se transformando em Capitalismo Mundial Integrado, se as sociedades disciplinares vem se tornam sociedades de controle, e se o paradigma material vem sendo substituído pelo imaterial, torna-se claro que o imperialismo vem se transformando em outra coisa. E aposta de Negri e Hardt é que vem se constituindo em Império.

Assim como os territórios e os Estados-Nações estão em processo de desterritorialização e descentramento, o mesmo processo ocorre com as identidades e categorias. Os limites das categorias, raças e classes vêm sendo transbordados por novas composições. O proletariado, por exemplo, é entendido por esses autores como todos aqueles explorados pelo capitalismo. “O fato de estar dentro do capital e sustentar o capital é o que define o proletariado como classe” (HARDT; NEGRI, 2006, p. 72). Mas a compreensão dessa classe não como algo homogêneo, mas múltiplo. O proletário é dividido em vários segmentos, entre os que são pagos por salários, e os que não são, os que trabalham em fábricas, ou campos, limitados a oito horas diárias, e aqueles onde o trabalho se estende a todo tempo de vida. Mas

o fato desses trabalhadores serem explorados nos mais diversos níveis pelo capital os caracteriza, segundo os autores, como proletários.

Um movimento parecido ocorre na construção do conceito de multidão. A ideia de multidão é central na teoria do Império, e é desenvolvida como um contraponto a povo e à massa. Singularidades plurais da multidão, em contraste com a unidade indiferenciada do povo, e como sujeito social ativo, em contraste com a indiferença das massas (HARDT; NEGRI, 2005, p. 140). A multidão é a força constituinte dentro de império, e nasce segundo as próprias características impostas por essa ordem, como a comunicação, colaboração e cooperação, a lógica das redes (ou rizomas, como Guattari e Deleuze afirmam) que não possuem um centro de comando. A diluição das fronteiras e dos limites pelo império possibilitou a mesma diluição na composição de identidades, raças e classes. Com isso Hardt e Negri não afirmam uma indiferenciação. As singularidades são reafirmadas no conceito de multidão. O regime da multiplicidade é que melhor explica a composição da multidão. E a multidão se constitui como um movimento contrário à manutenção das hierarquias, mesmo que flexíveis, do império. Sendo assim, para os autores é através da multidão que serão construídas propostas diferentes daquelas impostas pelo biopoder do Império.

Se o que define o funcionamento do Império é o biopoder, o regime que anima o conceito de multidão é a biopolítica. Hardt e Negri fazem uma inversão do conceito de Biopolítica de Foucault, diferenciando-o de biopoder e entendendo-o não mais como um controle da vida, mas uma potência de vida, e como a potência constitutiva da resistência. E essa potência de vida, a biopolítica, não vem como uma resposta a um poder dominante, o biopoder: "A História não pode ser entendida meramente como o horizonte no qual o biopoder configura a realidade através da dominação. Ao contrário, a história é determinada pelo antagonismo e resistência biopolítico ao biopoder"².(Hardt; Negri, 2009, p. 31, tradução nossa). Eles afirmam que é através da biopolítica que não só a história se constrói, mas também as próprias classes sociais. Não há lutas porque existem classes, mas classes que se constituem por uma luta. A resistência se exerce sempre anteriormente a uma forma de dominação ou até mesmo anterior a alguma categoria social. A biopolítica, assim

² O trecho na língua original é: "History cannot therefore be understood merely as the horizon on which biopower configures reality through domination. On the contrary, history is determined by the biopolitical antagonisms and resistances to biopower"

como o biopoder, são formas de investimento na vida social em sua totalidade (daí o prefixo em comum *bio*), porém têm um funcionamento diferente. A biopolítica é uma forma de organização imanente à sociedade, de funcionamento colaborativo e quebras de hierarquias. E se por um lado o biopoder impõe modos de existência, através da produção de uma subjetividade capitalística dominante, a biopolítica é o próprio processo de singularização dessa subjetividade, ou, em outras palavras, de subjetivação. A dinâmica biopolítica, inerente à multidão, entende o campo da subjetividade coletiva como um campo de tensão entre sujeitos e o capitalismo, e por isso investe-o também, mas de forma não impositiva, mas sim construída em redes de colaboração e compartilhamento de informação. Enfim, a biopolítica não é um regime, como o biopoder, destacado da sociedade, em uma posição transcendente, de imposição de valores. Mas é a própria dinâmica da multidão, a potência dos sujeitos de se apropriar de seus processos e de produzir vida.

Uma das críticas que constantemente são referidas a Hardt e Negri é o caráter positivo com que aparentemente eles encaram a globalização e a lógica do império, chegando a serem categorizados como neoliberais (KOHAN, 2006). Mas o que parece ser claro para ambos os autores é que assim como o Império tem construído dispositivos cada vez mais complexos de controle e captura, da mesma maneira tem proporcionado meios de organização da multidão e da produção do *comum* como forma de resistência. "Reconhecer que nele [Império] o poder sobre a vida atinge uma dimensão nunca vista, mas por isso mesmo nele a potência da vida se revela de maneira inédita." (LUZ, 2010)

No livro *Commonwealth* (2009), Hardt e Negri escrevem um subcapítulo intitulado "República da Propriedade", onde argumentam que o direito à propriedade é o cerne da constituição jurídica da república desde sua constituição, e esse direito a propriedade também é a linha dominante do pensamento político que o afirma como base do indivíduo livre (HARDT; NEGRI, 2009, p. 13). Os autores argumentam essa tese dando, entre outros, o exemplo da revolução francesa. Neste mesmo período de luta pela liberdade e igualdade na França, estava ocorrendo a luta de libertação no Haiti. A princípio, parecia haver uma disposição dos revolucionários franceses em se aproximar das lutas haitianas, porém, a revolução no Haiti reivindicava, juntamente com sua emancipação, a libertação dos escravos. Como os escravos eram entendidos como propriedade privada, o que ocorreu foi uma gigantesca repressão por parte dos mesmos revolucionários franceses que lutavam

contra a monarquia, uma vez que o entendimento da propriedade privada era (e ainda é) diretamente relacionado ao conceito de liberdade (HARDT; NEGRI, 2009, p. 14). E as análises jurídicas de Negri demonstram como toda a construção do conceito republicano americano é baseada na premissa do direito à propriedade privada. (HARDT; NEGRI, 2009). Isto é, a propriedade privada é o grande cerne da construção de democracia moderna. Porém, com as modulações do capitalismo aqui apontadas, a lógica da propriedade tem ampliado seus limites para além da terra e do capital financeiro.

Hardt e Negri apontam, desde o seu primeiro livro, para o conceito de comum, que tenta extravasar os limites bem delimitados do público e do privado. O comum é entendido a partir de duas perspectivas. A primeira diz a respeito ao bem material do mundo: a ar, a água, os frutos do solo, em suma, a natureza. E além desse comum material, Hardt e Negri (2005) entendem o comum como o resultado das produções sociais necessárias para a relação social: o saber, a linguagem, os códigos, a informação, afetos etc. O direito à propriedade hoje atravessa também essa produção imaterial, e principalmente o comum, fruto da produção social de colaboração, cooperação e das redes. A privatização das descobertas dos genomas e também das patentes de remédios e até de seres vivos como vírus, bactéria e plantas são outras expressões da apropriação do que deveria ser comum. De fato, Negri e Hardt também fazem um exercício de deslocamento do método marxista de mais-valia, e colocam na equação dessa exploração não mais a quantidade mensurada de tempo de trabalho, mas a produção do valor em termos do comum, a exploração como a expropriação do comum: “em outras palavras, o comum tornou-se o lócus da mais-valia. A exploração é apropriação privada de parte do valor produzido como comum” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 199). No atual Império, o embate entre biopoder e biopolítica encontra no comum um de seus maiores campos de luta.

A resistência à apropriação do comum é um exemplo de como as lutas não se constituem necessariamente em lutas de identidades ou classes bem definidas. Pode-se ver exemplos da luta pelo comum tanto nos movimentos dos sem-terra (na sua proposta de reforma agrária), nas lutas de comunidades pelo direito à cultura e inclusão digital, nas reivindicações das lutas ecológicas e até mesmo na luta dos criadores de softwares livres, sob o regime do copyleft, que retira a restrição à utilização, difusão e modificação de obras criativas, em contraposição aos

copyrights, que utilizam-se de dispositivos que impossibilitam essa relação colaborativa com uma obra, como softwares, filmes, livros, e todo tipo de mídia. (COCCO; VILARIM, 2009). Em suma, as exigências do Império de comunicação, colaboração, a constituição em rede das relações e das formas de trabalho têm proporcionado por um lado a constituição do comum, porém, por outro lado, sua captura e exploração dentro da lógica da propriedade privada. Segundo Hardt e Negri, as lutas a favor da produção do comum não devem passar pela afirmação do público como oposição ao privado, afinal, para os autores, o antagonismo público X privado não expressa a constituição do presente. Se por um lado o direito à propriedade privada tem se conjugado intimamente com a ideia de liberdade, por outro lado a ideia do público não distingue a diferença entre o controle de Estado e aquilo que está submetido à posse e gestão comum (HARDT; NEGRI, 2005, p. 265). A proposta de Hardt e Negri é desenvolver o conceito do comum para sair da dicotomia público X privado que, segundo os autores, reforça a lógica da propriedade e as tendências do capitalismo. Logo, na contemporaneidade, é de suma importância o debate sobre formas de se garantir o acesso democrático ao bem comum, sua difusão e produção, e maneiras de se lutar e limitar a sua exploração financeira.

Na elaboração e desenvolvimento sobre os diversos conceitos que compõem a noção de Império, uma característica se destaca em todas as discussões. A ideia de rede. Hardt e Negri desenvolvem a seguinte perspectiva: em cada período da história há determinadas formas que estruturam os diferentes elementos da realidade social. Um exemplo dessas formas, denominadas *isomorfismos*, foi o que Foucault descreveu em seus estudos sobre distribuição espacial e as arquiteturas das instituições disciplinares modernas. Diferentes espaços, como a prisão, a fábrica, a escola, o quartel, o hospital, dentre outros, possuem uma similaridade arquitetônicas e espaciais que Foucault associou ao paradigma disciplinar. Hardt e Negri apontam que a estrutura predominante hoje em todos os tipos de organizações (militares, empresas, movimentos sociais, sistemas de comunicações e até relações sociais) são as redes. Tudo está mediado por redes. Como afirmam os autores, não é que as redes não existissem anteriormente, mas “ a rede tornou-se uma forma comum que tende a definir nossas maneiras de entender o mundo e de agir nele” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 191).

A hegemonia das redes está ligada ao paradigma imaterial de produção, e sua premissa de cooperação, colaboração e comunicação. Se por um lado essas características podem ser exploradas pelo biopoder sob a forma de atividades economicamente recuperáveis, por outro lado as redes também configuram uma potencialização da capacidade biopolítica da multidão. Assim como ocorre a descentralização da produção, diluída pelo mundo e conectada pela lógica da rede, as diferentes formas de lutas sociais também se inscrevem no duplo movimento de lutas locais e globalmente conectadas. Uma rede disseminada, onde “cada luta local funciona como nodo que se comunica com todos os outros nodos, sem nenhum eixo ou centro de inteligência” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 281). Cada movimento se mantém singular, mas ao mesmo tempo está mergulhado em uma rede comum. Esse modo de funcionamento é um grande exemplo político do conceito de multidão, e encontra grandes reverberações no conceito dos Pontos de Cultura que será abordado nos próximos capítulos.

A ideia de lutas, sob todos esses aspectos destacados até aqui, se configura de maneira extremamente transversal, tendo seus limites completamente porosos. As resistências e lutas na pós-modernidade pressupõe uma natureza política da vida social, incorporando, assim, os pressupostos da produção biopolítica. Não há mais como separar as questões econômicas, sociais, políticas e culturais, todas essas esferas da vida social estão emaranhadas, e tentar postular a autonomia de qualquer uma dessas esferas já não faz mais sentido. As singularidades de cada reivindicação permanecem, mas estão em constante comunicação com outras multiplicidades ao redor do mundo.

Até aqui, foram apontados diferentes conceitos que nos auxiliam na análise das diferentes forças que exercem poder e ditam modos de produção e organização econômica e social. Resumidamente, podemos afirmar que o capitalismo tem sofrido mudanças significativas nas últimas décadas. Independentemente do nome que pode ser atribuído às novas formas de capitalismo, podemos perceber que a introdução de um regime do imaterial tem transformado todos os níveis da sociedade. Através da produção de subjetividade como meio dessa transformação, a comunicação, a colaboração, a criatividade e toda a esfera da vida dos sujeitos na atualidade tem sido capturadas a favor da máquina capitalística.

O trabalho tem sofrido mudanças significativas pautadas pelo paradigma imaterial, as formas de controle têm se tornado difusas, em oposição às bem

definidas e delimitadas na lógica disciplinar; o regime da propriedade tem transbordado os limites tradicionais da terra e da posse para invadir o comum que, além de material (os bens proporcionados pela natureza), possui uma grande esfera imaterial. Esse poder se exerce também de forma difusa, não mais centralizado em um Estado, nem localizado em algum ponto específico, mas inclusive sendo reproduzido pelos sujeitos em seus modos de perceber e se relacionar com o mundo.

Todas essas mudanças têm transformado a configuração da sociedade, e as identidades e categorias que tradicionalmente eram bem estabelecidas começam a se diluir. Todas essas novas configurações do campo social se relacionam com o modo tradicional da modernidade. As diferentes linhas dos diferentes tipos de capitalismo se relacionam e se tensionam. Se por um lado as diferentes categorias têm sido transformadas, por outro lado tem surgido novas formas de racismo e de afirmação de identidades. Por isso torna-se de suma importância pensar em formas de resistência que deem conta tanto das antigas lutas contra as anteriores, mas ainda existentes, formas de exploração, de reprodução da miséria, como também levem em conta as novas e mais complexas formas de dominação e captura que o capitalismo atual tem desenvolvido. Lutas constituídas em rede, com a colaboração de diferentes níveis da sociedade, de diferentes sujeitos, considerando tanto suas singularidades como aquilo que se constitui como *comum*. Lutas que considerem a produção imaterial, de imagens, afetos, sensibilidades e percepção, enfim, a produção de subjetivação de novas formas de existir. Em outras palavras, pensar na resistência em termos da potência biopolítica que esses diferentes movimentos e organizações podem por para funcionar através dos novos dispositivos e das novas formas de relacionamento que a atualidade tem proporcionado.

2 O JOGO DE FORÇAS NA INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CULTURA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO.

Como vimos no capítulo anterior, o capitalismo contemporâneo tem sofrido transformações nas últimas décadas, desenvolvendo a capacidade de explorar não só os bens materiais, como também os imateriais, tendo na produção de subjetividade, sua maior matéria-prima. Pensando em um campo um pouco mais delimitado, no nosso caso, o campo da cultura, vamos procurar entender de que forma o jogo de forças capitalistas tem se apropriado da ideia de cultura para seus objetivos. Que usos são feitos hoje desse conceito tão abrangente que é cultura, de que forma ela é evocada nos discursos de diferentes setores da sociedade? Sob a justificativa do desenvolvimento cultural, que tipo de práticas têm sido exercidas a nível nacional e internacional?

Em um primeiro momento será feita uma pequena gênese do conceito de cultura, procurando expor como esse conceito tem se desenvolvido até os dias atuais. Em seguida, serão expostas algumas perspectivas contemporâneas do campo da produção cultural, procurando demonstrar que, apesar de ser possível destacar algumas definições abrangentes e não qualitativas a respeito do conceito de cultura, sua instrumentalização em um campo de tensões de diferentes forças nunca é neutro, mas sempre favorece algum tipo de poder.

2.1 O conceito de cultura: uma breve história

Primeiramente, vale ressaltar que apesar de cada uma das conceituações de cultura ter uma inscrição específica na história, essas diferentes linhas ainda se cruzam nos dias de hoje, com maior ou menor intensidade. Segundo Barembritt (BAREMBLITT, 2008), é necessário falar em histórias no plural, pois existe uma multiplicidade de histórias que não podem ser uniformizadas. As histórias econômicas, culturais, ideológicas, de afetividade, de desejo, da subjetividade, dentre tantas outras. Esses diferentes processos que constituem as histórias são

policronológicos, com uma duração própria, se adiantando e se atrasando em sua relação uns com os outros. Se por um lado, como veremos aqui, a história da cultura sob a perspectiva do seu desenvolvimento conceitual através de pensadores e intelectuais de cada época tem uma cronologia específica – ou podemos ordená-la assim, as subjetividades arrastadas pelo conjunto de saberes que produziram determinada conceituação têm outro ritmo histórico. Isto é, em nossa análise é importante não só pensar nos diferentes conceitos de cultura que dão forma às políticas culturais, mas também nos diferentes modelos de subjetividade que também exercem sua influência nesse campo.

A cultura, segundo Chauí (2010), parte de dois significados distintos: primeiramente, do verbo latino *colere*, que significava cultivar e cuidar, como no caso da agricultura, no cuidado com a natureza, cuidado com os Deuses, e incluía também o cultivo/cuidado com a educação e formação do espírito das crianças, para que se tornassem membros exemplares da sociedade. Essa formação tinha um sentido amplo, através da iniciação das crianças na vida coletiva, no aprendizado de ciências, da música, história, filosofia e etc. Essa perspectiva não pressupõe uma relação de oposição entre natureza e cultura. Parte-se do pressuposto de que os seres humanos são seres naturais, porém, sua natureza não deve ser deixada por conta própria, deve ser cultivada. E assim, a cultura torna-se uma segunda natureza, que aprimora a primeira natureza inata de cada um. Se por um lado essa compreensão de cultura não encontra mais respaldo no desenvolvimento acadêmico atual, ela ainda circula na subjetividade contemporânea através da diferenciação de pessoas cultas e incultas.

A segunda perspectiva apresentada pela autora data do século XVIII e não compreendia mais a cultura como cultivo, mas sim como produto deste. As artes, ciências, religião, e qualquer outra instituição, obra, ações ou objetos, isto é, todos os possíveis resultados do cultivo do espírito. Para os pensadores dessa época, esse resultado era mais claro e visível na vida social e política organizada, e por isso a cultura passa a ser associada ao conceito de civilização. Diferentemente da primeira perspectiva, esse pensamento opõe natureza e cultura. A partir principalmente de Kant, postula-se uma diferença fundamental entre a natureza e a cultura. A primeira opera por leis de causa e efeito, porém a cultura é regida por liberdade e razão, exercendo escolhas através de valores. Natureza como determinismo cego, e cultura como escolhas racionais de valores, da distinção entre

o bem e mal, verdadeiro e falso, belo e feio (CHAUÍ, 2010). Essa segunda perspectiva foi prevalecendo, e a cultura passa a significar a relação que os seres humanos socialmente organizados estabelecem com o tempo e com o espaço, uns com os outros e com a natureza. Assim, pode-se dizer que a cultura estabelece uma relação com a história. Ao contrário da natureza, que está sob o imperativo da repetição, a cultura é terreno da transformação racional, revelando uma nova relação do homem com a temporalidade. Logo, a cultura passa a ser compreendida como aprimoramento e aperfeiçoamento da humanidade, introduzindo a ideia de progresso. Com essa concepção, começou-se a qualificar culturas avançadas e culturas atrasadas, bárbaras; primitivas e modernas.

A afirmação da cultura como história, segundo Chauí, foi enfatizada de uma maneira diferente por Hegel e Marx. Em Marx, a “história-cultura é o modo como, em condições determinadas e não escolhidas, os homens produzem materialmente (pelo trabalho, pela organização econômica) sua existência e dão sentido a essa produção material” (CHAUÍ, 2010, p. 108). A cultura, nessa leitura de Marx, é associada a lutas reais dos seres humanos, na produção e reprodução de suas condições materiais de existência, isto é, em suas relações sociais, diferenciando-se uns dos outros em classes sociais. Para ambos os autores, o surgimento da cultura se dá com o aparecimento do trabalho. O trabalho se constitui como uma transformação da natureza, e mais, uma humanização dela, uma vez que o produto do trabalho expressa a subjetividade do produtor, e nega a naturalidade do objeto, imprimindo nele valores, utilidades e desejo. A transformação de uma árvore em mesa é a negação da natureza, enquanto mera natureza. Por isso, nessa perspectiva, a cultura enquanto decorrência do trabalho é a desnaturalização da natureza.

Em complemento à cultura alinhada à perspectiva histórica, a antropologia social procura compreender de que maneira, além do trabalho, os humanos se diferenciam da natureza. A antropologia entende que a distinção homem-natureza se dá por meio não só da linguagem e da ação racional. Para Lévi-Strauss, por exemplo, essa diferenciação ocorre pela criação de leis intransigíveis, como a lei da proibição do incesto, por exemplo. A lei seria uma forma de ordenamento de uma comunidade, criando costumes, instituições, religiões, família, formas de trabalho, enfim, estabelecendo uma ordem de existência não mais natural, mas sim simbólica. No momento em que surge essa diferenciação com a natureza é que a cultura é

constituída. O simbólico inclui todo tipo de significações, que passam pela palavra, memória, diferenciação do tempo entre passado presente e futuro, atribuição de valores, dentre outros. Em resumo, Chauí apresenta três pontos na definição da Cultura, em termos antropológicos: a criação da ordem simbólica da lei; a criação de uma ordem simbólica da linguagem, do trabalho, dos valores, como forma de representar e interpretar a realidade; e por fim, o conjunto de práticas, ações e instituições pelas quais os indivíduos se relacionam entre si e com a natureza. Atualmente existem muitas perspectivas sobre a cultura nos estudos da Antropologia. Sem ignorar essa diversidade, quando citarmos a cultura sob a perspectiva da antropologia estaremos nos referindo a um conjunto diversificado de teorias que foram constituídas pela antropologia social a partir de sua concepção de cultura como produção simbólica da sociedade. Essa compreensão específica da cultura ora é reforçada, ora é ignorada, dependendo da finalidade pela qual a cultura será evocada.

No sentido antropológico, seria melhor se empregássemos o termo cultura no plural, pois todas essas manifestações de cultura variam de localidade para localidade e são transformadas ao longo da história. Sendo assim, as perspectivas da cultura sob o olhar da antropologia e sob a perspectiva do materialismo histórico são complementares. Somados a essa perspectiva histórico-antropológica, é possível destacar outro sentido à cultura, um sentido restrito, amplamente utilizado nas sociedades ocidentalizadas, associando cultura à criação de obras de sensibilidade, e também a obras de pensamento. Logo, a associação da cultura às belas-artes e a escola. Juntando o sentido histórico-antropológico e o sentido restrito é possível se apropriar de um conceito de cultura extremamente abrangente, no qual Chauí entende como a invenção da relação com o Outro. Seja o Outro a natureza, seres humanos ou classes sociais, a cultura é um conjunto de técnicas, comportamento costumes, saberes, leis, artes, e etc. “maneira pela qual os humanos se humanizam e, pelo trabalho, desnaturalizam a natureza” (CHAUÍ, 2010, p. 113).

Guattari (2005) aborda a questão da cultura através de uma diferente perspectiva, mas que encontra muitas ressonâncias com a análise histórica de Chauí. Ele afirma, primeiramente, que a cultura é um conceito reacionário, uma vez que é uma maneira de separar atividades semióticas em esferas isoladas, padronizadas, cortadas de sua realidade política. A cultura, enquanto esfera autônoma, só existiria no plano de mercados de poder, e a uso de sujeição a uma

subjetividade capitalística. Segundo o autor, a cultura possui três linhas que aparecem sucessivamente ao longo da história, mas que ainda se cruzam na contemporaneidade. A linha de cultura-valor (daqueles que tem ou não cultura), a cultura-alma, sinônimo de civilização, e a cultura mercadoria. Apesar de atualmente o discurso pairar sobre as duas últimas ideias de cultura (como mercadoria, e como conjunto simbólico de uma sociedade/comunidade), Guattari afirma que a produção de subjetividade capitalística atual não descartou o sistema de valorização cultura-valor.

De fato, conservamos o antigo sentido da palavra cultura, a cultura-valor, que se inscreve nas tradições aristocráticas de almas bem nascidas, de gente que sabe lidar com as palavras, as atitudes e as etiquetas. A cultura não é apenas uma transmissão de informação cultural, uma transmissão de sistemas de modelização, mas é também uma maneira de as elites capitalísticas explorarem o que eu chamaria de um mercado geral de poder (GUATTARI, 2005, p.27).

A grande característica do cenário cultural atual é sua captura pela axiomática do capital. A cultura passa a ser parte de uma indústria cultural, regida sob a lógica do mercado, a favor da manutenção de sua hegemonia, tanto econômica, como subjetiva. Para Guattari (2005), essa configuração só foi possível após um processo de transformação da cultura em processo de trabalho, configurando uma cisão da sociedade entre produtores e consumidores de cultura - percebe-se aqui a influência da perspectiva do materialismo histórico nos escritos de Guattari. Dessa forma é possível identificar a cultura como um produto, distinguindo produtores, consumidores e excluídos dos processos culturais. É claro que essa distinção não é possível a partir de uma compreensão ampliada do conceito de cultura. Discutir sobre a exclusão, democratização e a cidadania cultural é inexato sob a perspectiva de que todo sujeito e toda comunidade são intrinsecamente sujeitos culturais.

Podemos destacar duas tendências de discussões em âmbito mundial a respeito dos desafios atuais da cultura: Primeiramente a democratização do acesso e produção da cultura por meio de ações políticas que garantam a diversidade e singularidade de expressões culturais com o objetivo de atender as necessidades simbólicas de cada grupo, seu acesso à vida política das cidades e enfrentamentos diversos do campo social. E em segundo, a discussão sobre a cultura na sua função de fortalecimento econômico das nações. Atualmente, ambas as questões estão presentes nas discussões sobre políticas culturais ao redor do mundo, e como veremos a seguir, a tendência costuma pesar sobre uma perspectiva, a do

desenvolvimento econômico. Essa tendência simplesmente reflete a lógica do capitalismo de relacionar fluxos descodificados (nesse caso toda a produção simbólica da cultura) com outros fluxos descodificados (como o dinheiro), estabelecendo uma determinação e sobrecodificação desses fluxos. A cultura passa a ser um produto com valor agregado, estabelecendo em si mesmo, através da diferenciação de valores, uma cultura de boa qualidade e uma cultura de má qualidade. Esse movimento característico de mercado cultural é contrário a todo esforço intelectual dos últimos cem anos de romper com o etnocentrismo dos primeiros estudos sobre cultura. Se hoje a antropologia afirma que não há uma diferenciação de valores entre cada cultura, o mercado cultural estabeleceu essa diferenciação através de valores econômicos, reproduzindo nesse campo sua lógica de segmentarização do socius.

Anteriormente à discussão sobre cultura-mercadoria de Guattari (2005), alguns autores desenvolveram conceitos pertinente para essa discussão. O conceito de Indústria Cultural, de Adorno e Horkheimer (2006), foi desenvolvido como forma de dar conta das transformações da vida moderna, principalmente nas novas relações entre cultura, economia e divisão social do trabalho. Para esses pensadores da Escola de Frankfurt, a Indústria Cultural “introduz na cultura elementos de dominação e massificação, próprios do capitalismo industrial moderno, que se caracteriza pela individualismo e pelas relações mercantis a todas as instancias da vida humana.” (DOMINGUES, 2008, p. 25). Esse conceito expõe como essa indústria reproduz a lógica capitalista, de produção artificial de necessidades homogêneas e a compulsão pelo consumo. Esse consumo e desejo são regidos pela razão de mercado, caracterizando a máxima capitalista de mercantilização de todas as instâncias da vida humana. Ao chegar ao status de objeto de consumo, os bens culturais deixam de ser experiências heterogêneas e sensíveis, e passam a simplesmente ser objeto de desejo e massificação.

Apesar do desenvolvimento teórico da Escola de Frankfurt não ser uma das linhas teóricas aqui adotadas, vale apontar que esse conceito de Indústria Cultural introduziu a discussão sobre a cultura como um bem explorado pelo capitalismo, não só agregando valores mercantis à cultura, como expondo toda uma relação de trabalho das Indústrias Culturais que é regido sob a mesma forma de exploração que as indústrias pesadas tradicionais. Porém, não compartilhamos o pessimismo sob o qual a escola de Frankfurt analisa a produção de cultura industrial, pois

sabemos que, embora escassas, existem possibilidades de linhas de fuga dentro da produção mercantil das Indústrias Culturais, principalmente em dias atuais, onde os meios de produção e distribuição de produtos culturais têm se tornado muito mais acessíveis do que em meados do século passado. Por isso, quando utilizarmos a expressão *indústria cultural* ao longo desse trabalho não estamos nos remetendo ao conjunto teórico da Escola de Frankfurt, mas sim a um recorte dentro do campo de produção cultural contemporâneo, nos remetendo à indústria formal de bens culturais regida pela lógica do mercado.

Como podemos perceber, cada um dos usos do conceito de cultura foi elaborado a partir de um saber dominante, circunscrito à sua época, facilitando certo ordenamento social, contribuindo para a reprodução de determinada estratificação de cada sociedade. A pergunta que deve ser colocada hoje é: de que forma a cultura tem sido evocada nos discursos de diferentes setores da sociedade e como ela tem sido instrumentalizada no âmbito do mercado, das políticas de estado e nas organizações supranacionais?

2.2 Cultura como recurso

Yudice, no livro “A conveniência da cultura” (YÚDICE, 2006), faz uma análise abrangente desse tema, desenvolvendo sua principal tese de que a cultura atualmente é tratada como um recurso. Conforme o autor, o papel da cultura se tornou muito mais abrangente, expandindo-se para as esferas públicas e econômicas, sendo gerenciada como um recurso com objetivos e interesses bem delimitados, sejam eles melhorias sociopolíticas ou mesmo financeiras. Isto é, o protagonismo da cultura é maior do que em qualquer outro momento da história moderna. E a consequência disso é a transformação daquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome. Conforme veremos a seguir, as discussões sobre o tema nos fóruns da UNESCO, do Banco Mundial, as declarações públicas dos Governos e as articulações da sociedade civil impreterivelmente passam por um discurso de instrumentalização da arte e da cultura em prol de inúmeros tipos de melhorias e, com isso, a cultura passa a ter uma relação de conveniência com cada

um desses setores da sociedade. Isto é, a noção de cultura vem sofrendo diversas mutações para satisfazer as exigências do resultado final.

De maneira geral, a instrumentalização da cultura tem sido bastante complexa, situando-se na interseção delicada entre finalidades econômicas e de justiça social, tendo na política nacional e internacional um campo de tensão permanente. A cultura passa a ser um recurso tanto para o mercado financeiro, como um recurso para políticas sociais, ou políticas de desenvolvimento econômico, e também tem sido utilizada como recurso para fins de justiça social por parte de ONGs e diferentes tipos de organismos internacionais. Destaca-se que a noção de cultura como recurso pressupõe seu gerenciamento, uma perspectiva que não era característica de nenhuma outra conceituação de cultura. É esse gerenciamento que dará o tom das políticas públicas culturais, dos acordos internacionais de propriedade intelectual e de comércio cultural, além dos investimentos proporcionados pelos grandes bancos internacionais. A seguir, apresentaremos brevemente como esse gerenciamento tem se configurado nas três principais interseções da cultura: a economia, política e justiça social.

2.3 Cultura e economia: uma nova relação de conveniência

Animada pela transição do capitalismo tradicional, ancorado na produção material, para o capitalismo mundial integrado, e sua ênfase em produção imaterial, a cultura passa a se estabelecer como um dos grandes pilares da economia global. Estima-se que as indústrias da música, do turismo, do audiovisual, da moda, lazer e entretenimento representam hoje cerca de 7% do PIB mundial, movimentando mais de U\$ 1 trilhão em negócios (DOMINGUES, 2008). Em países como os EUA, a indústria cultural e de entretenimento alcança números semelhantes aos de produtos da indústria pesada, no que se refere à exportação, e sendo uma das maiores geradoras de postos de trabalho. É enfaticamente divulgado que a indústria cinematográfica americana tem um PIB inferior somente à industrial aeroespacial (YÚDICE, 2006).

No Brasil, segundo o IBGE 2005, a cultura movimenta cerca de 1% do PIB, com 320 mil empresas gerando 1,6 milhões de empregos formais, representando

5,7% das empresas do país. E ainda tem a melhor remuneração na economia brasileira, sendo sua média salarial 47% superior a média nacional. Esses números, que apresentaram significativo aumento a partir da década de 70 e tendem a crescer ainda mais, demonstram como o complexo cultural, com todos os seus setores, tem uma participação marcante na economia capitalística.

A partir dessa análise percebemos como a cultura, pelo menos em sua faceta industrializada, tem estabelecido uma relação de conveniência com o mercado financeiro, ao se tornar um recurso importante para o desenvolvimento econômico mundial. Porém, na mesma velocidade que a cultura se transforma em recurso fundamental para o mercado, ela se torna cada vez mais hegemônica e massificada, imprimindo modelos a serem seguidos. A partir dessa constatação configura-se a grande necessidade de discutir o papel do Estado em regular e incentivar formas mais democráticas de produção cultural. É fato que a massificação da indústria cultural não foi assimilada passivamente por todos os grupos e sujeitos, por isso as possibilidades que surgem nesse contexto são políticas culturais que invistam nessas rachaduras, dando condições para diferentes coletivos se apropriarem dessa indústria, não somente como consumidores, mas também como produtores, diluindo sua concentração. A concentração da indústria cultural ocorre não somente na relação entre diferentes grupos e classes de um único país, mas também entre diferentes países. A exemplo disso, os Estados Unidos detém 55% dos ganhos dessa indústria, contra 5% de toda América Latina (CANCLINI, 2003). Isso se dá principalmente porque a América Latina ainda é muito mais consumidora do que produtora dessa indústria. Logo, na discussão sobre políticas culturais é fundamental traçar estratégias de fortalecimento das cadeias produtivas nacionais, para que as localidades deixem de ser somente consumidoras e possam desenvolver sua capacidade de produção.

Percebendo o crescimento do mercado cultural na economia global, os Bancos de Desenvolvimento Multilateral, como o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), começaram a ver na cultura um campo crucial para investimentos, e por isso, tratá-la como qualquer outro recurso. O Banco Mundial liderou essa tendência, e em 1999, na palestra de abertura da conferência sobre Cultura e desenvolvimento Sustentável realizada pelo banco intitulada “Cultura

e desenvolvimento sustentável: Investindo na promessa das sociedades ³, o então presidente do Banco James Wolfensohn enfatizou o papel da cultura em fornecer recursos materiais, renda e desenvolvimento para os países. (WOLFENSOHN, 1999). Ao longo da última década, tanto o Banco Mundial como o BID tem co-financiado programas e projetos de ação cultural em diversas cidades latino-americanas, com o intuito de fomentar o desenvolvimento local. Segundo Yúdice, esse tipo de investimento

é parte da história de reconhecimento da insuficiência no investimento no capital físico durante os anos 60, do capital humano dos anos 80, e do capital social dos anos 90. Cada nova noção de capital foi projetada como um meio de melhorar algumas falhas de desenvolvimento na estrutura do meio precedente (YÚDICE, 2006, p. 31).

Em um cenário com grande número de projetos culturais em diferentes países, vale ressaltar de que maneira esses bancos decidem em quais projetos investir. Há a necessidade de garantia de diversos mecanismos de compensação e incentivo para criar um ambiente de confiança sobre possíveis retornos para os investimentos. Dessa forma, os Bancos Multilaterais avaliam projetos segundo seus critérios, imprimindo uma nova pauta de orientação para as políticas culturais das nações. “o resultado final é que as instituições culturais e financiadores estão cada vez mais voltados para a medida da utilidade, pois não há outra legitimação aceita para o investimento social” (YÚDICE, 2006, p. 34).

Dentro do grupo de medidas imprescindíveis estão incentivos fiscais, comercialização institucional ou valor publicitário, além da possibilidade de conversão da atividade não comercial em atividade comercial. São priorizados também projetos que tenham relação com áreas tradicionais destes bancos, como educação, saúde e formação de capital social, com a exigência de um resultado instrumental nessas áreas. Esses dados quantitativos possibilitam aos bancos avaliarem o impacto dos investimentos, aferindo com *precisão*, e não somente *intuição*, se seus objetivos foram alcançados. Sem a possibilidade de apresentar esses dados concretos, dificilmente algum projeto terá justificativas suficientes para tal investimento. Dessa forma, os investimentos acabam circunscritos em uma determinada esfera da cultura, muito mais comercial, e/ou ligados a projetos educacionais e de desenvolvimento urbano. Assim, percebe-se como esses

³ O trecho correspondente na língua original é: “Culture and Sustainable Development: Investing in the Promise of Societies”.

investimentos, que constituem uma grande parcela do fomento à cultura em diversos países, prendem-se exclusivamente ao valor da utilidade, demonstrando a dificuldade que os bancos têm em lidar com a cultura de maneira mais abrangente e democrática. Esse tipo de tratamento da cultura, sob uma única perspectiva, demonstra a tese de Yúdice sobre a conveniência da cultura, como ela é transformada em recurso e instrumentalizada para diferentes, e muitas vezes, conflitantes objetivos.

A última década foi marcante na consolidação da cultura como um dos pilares econômicos mundiais. Podem-se destacar dois processos diferentes. Primeiro a economicização da cultura, processo pelo qual a cultura vem sendo capturada como mercadoria, e a sociedade dividida entre consumidores e produtores de cultura. Se esse processo vem ocorrendo desde meados do século passado, conforme apontam os pensadores da Escola de Frankfurt, a culturalização da economia parece ser um movimento mais recente. É fato que o capitalismo contemporâneo tem valorizado progressivamente o trabalho imaterial, colaborativo, criativo, e capturado essas características a seu favor. Logo, não é um movimento inteiramente estranho a economia passar por um processo de culturalização. Em 1997, o Reino Unido foi pioneiro na pesquisa e desenvolvimento do conceito de Indústrias Criativas. Na tentativa de entender as tendências do mercado, identificaram nas Indústrias Criativas um novo paradigma de crescimento. As Indústrias Criativas foram entendidas, naquele momento, como aquelas que têm sua origem na criatividade individual, e que possuem um potencial para a geração de empregos e rendas a partir da propriedade intelectual (YÚDICE, 2006). Desde então, o conceito de Indústria Criativa iniciou uma discussão ao redor do mundo sobre as novas tendências não só da economia mundial, mas

provocou e tem provocado reflexões acerca de mudanças profundas e estruturais que se fazem necessárias no tecido socioeconômico global e nos embates culturais e políticos que ora enfrentamos. Não por menos a economia criativa tem suscitado discussões e estudos em áreas não puramente ligadas a uma política industrial ou econômica, mas tão vastas como atinentes à revisão do sistema educacional (questionando a adequação do perfil dos profissionais de hoje e anunciando a emergência de novas profissões), a novas propostas de requalificação urbana (gerando projetos de clusters criativos e reposicionamento das chamadas cidades criativas), à valorização do intangível cultural por parte de instituições financeiras (clamando por modelos de mensuração inspirados nos setores de patentes e marcas), a um reposicionamento do papel da cultura na estratégia socioeconômica (lidando paralelamente com conteúdos simbólicos e econômicos) e até mesmo à revisão da estrutura econômica, de cadeias setoriais para redes de valor, incluindo novos modelos de negócio (graças às novas tecnologias e à emergência de criações colaborativas) (REIS, 2008, p.20).

Nos últimos dez anos, a profusão de conceitos que se referem à Indústria Criativa ainda não conseguiu estabelecer exatamente uma linha em comum. Alguns as definem como indústrias ligadas a artes, cultura, e entretenimento, enquanto que Bendassolli et al (2009) afirmam que a grande característica da Indústria Criativa seria a capacidade de produção de riqueza por meio dos direitos de propriedade intelectual e direitos autorais, perspectiva essa que é compartilhada pelo Ministério da Cultura Brasileiro (BRASIL, 2011). A Economia Criativa é decorrente do conceito de Indústria Criativa, e engloba, além das próprias indústrias, o “impacto de seus bens e serviços em outros setores e processos da economia e as conexões que se estabelecem entre eles” (REIS, 2008, p. 25) Enfim, se por um lado ainda falta um maior desenvolvimento para agregar diferentes conceitos como Indústria Criativa, Economia Criativa, Economia Cultural, dentre outros, por outro, já existe a clara percepção de que a cultura tem influenciado novas estruturas econômicas, industriais, de relação de trabalho e desenvolvimento. Destaca-se, ainda, que a Economia Criativa foi o setor da economia mundial que menos foi abalada pela última grande crise financeira, e que atualmente é o terceiro maior conjunto industrial, atrás somente do petróleo e de armamentos, demonstrando a força desse setor. (CORREIO DO BRASIL, 2011)

Porém, conforme destaca Yúdice, “recorrer à economia criativa evidentemente favorece a classe profissional gerenciadora, mesmo quando vende seus produtos baseados na retórica da inclusão multicultural” (YÚDICE, 2006, p. 39). Isso significa que ainda que o produto seja baseado em uma diversidade cultural, seja de artefatos de povos tradicionais, produtos vindos de comunidades, ou até mesmo a imagem fotográfica ou em vídeo que expõe realidades marginalizadas, o lucro se concentra na mão de poucos que os gerenciam. O próprio carnaval carioca é um exemplo disso, onde toda a força criativa e mão de obra são oriundas de comunidades e de uma cultura tradicional popular, mas os lucros são repartidos longe dos provedores de conteúdo. A lógica da geração de lucros a partir da propriedade intelectual é fundamentada nessa cisão entre geradores de conteúdo e uma classe que administra e lucra com os direitos sobre esse conteúdo.

Como se pode perceber, um dos cerne da discussão sobre a cultura como recurso está no debate sobre propriedade intelectual. Como foi apontado no primeiro capítulo, Negri e Hardt afirmam que a privatização do comum imaterial é uma das

maiores estratégias de controle e crescimento do capitalismo contemporâneo, e uma nova forma de mais-valia (HARDT; NEGRI, 2005; 2009). A produção imaterial da cultura, uma vez que é um dos grandes recursos do mundo contemporâneo, expressa muito bem a constatação desses autores. Há um esforço contínuo de transformar diversos tipos de atividades em propriedade, isto é, as leis que regulam a propriedade imaterial não são acasos, mas decorrência de acordos comerciais regidos pelo Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT) e a Organização Mundial do Comércio (OMC). No âmbito cultural, esse processo começou com a indústria cinematográfica americana que argumenta, desde o período pós-guerra, que os filmes e programas de televisão são bens sujeitos aos mesmos termos que outros tipos de produtos.

2.4 Cultura na composição do tecido político internacional

A constatação de que a cultura é parte fundamental do desenvolvimento de um país remonta a meados da década de 1950, muito antes dos Bancos de Desenvolvimento e do mercado internacional perceberem a importância da cultura para a economia. Através do reconhecimento do crescimento das indústrias culturais no cenário mundial, as agências multilaterais de cooperação iniciaram uma discussão sobre como os processos de criação, construção de imaginário, de tradições populares e artes são tão importantes para o desenvolvimento social das nações quanto os serviços de saúde, educação ou habitação, e por isso têm se tornado elementos importantes nas pautas que orientam as políticas públicas de cultura (PITOMBO, 2007). Como já foi apontado no primeiro capítulo, os organismos supranacionais têm exercido grande influência na agenda econômica mundial. Os Estados Nacionais ainda são entidades políticas referenciais, mas a composição de tais organizações mostra uma nova arquitetura institucional contemporânea. Essa configuração também é presente no campo da cultura. De fato, as instituições supranacionais se organizaram antes mesmo do surgimento dos ministérios para tratar exclusivamente da cultura, sendo o primeiro ministério criado em 1959 na França. Já os organismos intergovernamentais dedicados a implementar ações e programas de intercâmbio e fomento da cultura nasceram no rastro do fim da 2ª

Guerra Mundial, entre as décadas de 1950 e 1960, tendo como objetivo a cooperação cultural e proteção dos patrimônios materiais e imateriais devastados pela Guerra. A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, a UNESCO, é o organismo multilateral de referência na área cultural. Criado em 1945, no âmbito da constelação dos organismos que compõem a ONU, sob o entendimento de que a consecução da paz não seria fruto exclusivamente de acordos econômicos e políticos, mas também da solidariedade intelectual e moral da humanidade.

De maneira geral, até meados da década de 1970, a atuação das diferentes agências intergovernamentais na área de cultura focava-se, principalmente, no intercâmbio acadêmico e de especialistas de diferentes instituições dos países membros, além de intercâmbio de atividades artísticas, circunscritas às belas-artes. Além disso, dedicavam-se ao tema dos direitos autorais e propriedade intelectual, através de formulações de instrumentos específicos para regular esse setor. A concepção de cultura também era restrita ao campo das belas-artes, até o momento em que perspectivas antropológicas de cultura (como o relativismo cultural) ampliaram essa concepção (YÚDICE, 2006).

Em 1966, na 14^a conferência Geral da UNESCO, é aprovada a Declaração sobre os Princípios da Cooperação Cultural Internacional, afirmando que cada cultura tem um valor específico, que deve ser respeitado e estimulado. Nesse momento, busca-se criar métodos, critérios e princípios universais para a proteção e promoção dos bens culturais. No entanto, há o início de uma preocupação com o modelo econômico mundial e com expansão descontrolada da indústria de entretenimento, se colocando como uma possível ameaça ao patrimônio cultural e sua diversidade. Desde então a UNESCO promove uma série de convenções para se discutir políticas culturais das nações, assim como propor ações de desenvolvimento a partir de investimentos em cultura. Ao longo de seus 40 anos de atuação, a UNESCO tem enfatizado urgência de se democratizar o acesso aos meios de produção cultural para todos os povos, destacando a necessidade de preservar o pluralismo, principalmente de manifestações culturais marginalizadas. Percebe-se, nesse discurso, o tratamento da cultura como recurso da mesma maneira como ocorre com a natureza, ambos com ênfase na preservação de sua (bio)diversidade. O acesso à participação na vida cultural é um direito de todos os

sujeitos e, portanto, os Governos devem criar estruturas e organizar recursos para garantir um ambiente de criação cultural favorável.

O desenvolvimento dessas considerações é diverso, e a exemplo disso a UNESCO insiste na necessidade de pensar a relação entre as indústrias culturais e as políticas culturais. Em sua 33ª Conferência Geral, em contraponto aos acordos da Organização Mundial de Comércio, a UNESCO aprovou a “Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” (UNESCO, 2007), um instrumento jurídico permanente que afirma, dentre outras coisas, a soberania das nações que desejem criar políticas e promoção de culturas e manifestações culturais locais. Além disso, essa convenção multilateral incentiva o intercâmbio entre países desenvolvidos e em desenvolvimento na troca de experiências, conhecimentos, tecnologias e meios de produção da indústria cultural:

O objetivo principal da Convenção é fortalecer os cinco elos inseparáveis da mesma corrente: a criação, a produção, a distribuição/disseminação, o acesso e o usufruto das expressões culturais veiculados por atividades, bens e serviços culturais – em particular nos países em desenvolvimento. (UNESCO, 2006, p. 22)

Além disso, a convenção reafirma a UNESCO como o fórum responsável pelo debate acerca da cultura na esfera das Nações Unidas, em oposição à Organização Mundial do Comércio (OMC). Essa postura demonstra a tensão existente entre as diferentes concepções de cultura e a maneira como deve ser gerenciada a nível mundial. A OMC se coloca como responsável pelas negociações e distribuição dos conteúdos culturais entre nações, porém a UNESCO entende que os bens e serviços culturais não podem ser entendidos como meros objetos de negociações comerciais.

opondo-se às regras da OMC - onde nenhum Estado pode interferir na livre circulação dos serviços das iniciativas privadas -, a Convenção permite aos países signatários a adotar e aplicar as políticas e medidas que considere necessárias para proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seus respectivos territórios. (DOMINGUES, 2008, p. 44)

Nos últimos anos, a UNESCO e o Banco Mundial, agências que têm reconhecidamente concepções diferentes no que tange a cultura, têm se aproximado mais, com o objetivo, segundo Domenech (2007), do Banco Mundial se apresentar com uma aparência mais humanitária, transparente e aberta ao diálogo. Porém, como o autor aponta, essa aparência mais flexível do Banco Mundial tende a mascarar a sua política de caráter neoliberal que propõe ações simplesmente

compensatórias, mantendo assim a hegemonia da ordem social vigente. A exemplo disso, é possível identificar posições contrárias no discurso de ambas as agências a respeito do papel do Estado na implementação de políticas culturais. Por um lado o Banco Mundial entende as ações do Estado como complementares, simplesmente para suprir carências que o mercado livre apresenta. Essas carências se referem principalmente a setores da sociedade desprivilegiados, caracterizando assim um Estado meramente assistencialista. Já a UNESCO entende o Estado como o grande responsável por políticas que visam criar possibilidades de democratização, proteção e promoção da cultura. Apesar de essas agências estarem se aproximando, ainda há grandes divergências a respeito dos processos que devem ser utilizados para a implementação de uma política cultural, além dos critérios que devem ser avaliados para cada ação. Isso demonstra como a Cultura se inscreve também na política internacional e de Estado, configurando assim um campo de luta biopolítica constante. Essa tensão é característica do capitalismo atual, e será claramente identificada nas ações políticas culturais presentes no Brasil atualmente.

2.4 Cultura com fins sociais

Conforme destaque de Yúdice (2006), na tensão entre forças econômicas e políticas na instrumentalização da cultura para seus devidos fins, a dimensão do ethos democrático e de caráter de justiça social se configura como uma terceira via fundamental para a construção de uma política de fomento a cultural que não seja somente com fins de manutenção da estrutura hegemônica vigente. E nessa dimensão, a sociedade civil organizada, expressa por fundações internacionais e ONGs, tem adquirido um papel predominante. São diversos os exemplos no mundo, e principalmente no Brasil, de organizações que têm utilizado a cultura como recurso a serviço do social. Conforme destaca Dória (2007), é imprescindível que todas as dimensões da cultura sejam contempladas para um desenvolvimento pleno da sociedade. Torna-se necessário, então, reconhecer o caráter estético, econômico, político e ético da cultura nos dias atuais para se desenvolver políticas culturais que favoreçam a sociedade como um todo. E por isso, é necessário reconhecer a função social que os diversos organismos da sociedade civil têm exercido. Mas, o que se

destaca nesse campo de tensões que é o meio cultural, é o predomínio de uma lógica utilitarista e econômica, pautada por um discurso técnico que privilegia a otimização e profissionalismo nos meios de produção cultural, das políticas de incentivo e dos investimentos em cultura. Por mais que existam esforços contínuos de diversos atores em inserir a cultura em uma agenda democrática, o grande predomínio é de uma cultura voltada para o consumo e o mercado, que acaba por homogeneizar o tipo de cultura oferecida para a população.

Chauí destaca essa característica da cultura atual. Por mais que a antropologia tenha desenvolvido um conceito abrangente de cultura, em uma sociedade dividida em classes é expressa também uma *divisão cultural*.

Esta recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular, que corre espontaneamente nos veios da sociedade (CHAUÍ, 2010, p.132).

A estratificação da cultura, apontada pela autora como *divisão cultural*, se complexifica na contemporaneidade. Assim como a divisão social do trabalho sofreu uma transformação no Capitalismo Mundial Integrado, a divisão social reproduzida pela cultura hegemônica também tem sofrido diversas mutações. Da mesma forma como a sociedade não se divide mais entre burgueses e proletariado, a cultura não é mais expressa somente entre popular e erudita. As tensões contínuas impostas pelo capitalismo multiplicam essa equação, gerando diversas lutas e divisões nos diversos setores da cultura. Se à primeira vista é possível identificar um tipo de cultura letrada, e outra dita, a propósito de desqualificação, de folclórica, ou popular, há também outros tipos de divisões possíveis a serem identificadas. Como a cultura que é passível de ser consumida e mercantilizada, e uma cultura que é secundária, marginalizada, que não tem um valor agregado em si. Atualmente, tem ocorrido um processo de inserção de manifestações culturais de cunho popular na lógica de mercado, porém, não excluindo do interior do seu processo a exploração inerente ao capitalismo. Os cada vez mais frequentes tours pelas favelas do Rio exploram o interesse por uma cultura *menor*, a cultura da favela, mas ainda impõem uma lógica de exploração. Se em um tipo de cultura se deve pagar *royalties* para apreciá-la (como em museus, exposições de artes plásticas, fotografia etc), o turismo na favela traz benefícios financeiros somente àqueles que tiveram capacidade de explorá-la a

custo zero (como as empresas de turismo). Yúdice (2006) exemplifica essa questão expondo a revitalização da área do Pelourinho, em Salvador, no qual a cultura local é valorizada, mas o controle dos moradores, de quem tem acesso e daqueles que podem explorar o mercado turístico demonstram que mesmo em uma suposta diversificação e democratização da cultura efetuada pela lógica de mercado ainda existem internamente processos de exclusões que favorecem somente o capital privado.

Mesmo na cultura tradicional letrada ocorrem tensões que demonstram como o capital financeiro predomina sobre a esfera estética e artística do processo cultural. Recentemente tem ocorrido uma série de lutas no interior de uma das artes mais tradicionais e conceituadas da cultura, a música clássica. No início de 2011, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) sofreu uma série de imposições, como a demissão de grande parte de seus músicos, por fatores que não estão ligados a indicadores técnicos e artísticos, mas sim por interesses econômicos que os atravessam. Esse exemplo corrobora a ideia já exposta de que os artistas (nesse caso os músicos) têm se transformado cada vez mais em meros fornecedores de matéria prima, que gera lucros para uma pequena parcela de administradores culturais. A não ser uma classe privilegiada de artistas consagrados pela mídia, de maneira geral os atores envolvidos na esfera cultural sofrem o mesmo tipo de exploração de seu trabalho material e imaterial que é predominante no capitalismo atual.

Em suma, podemos afirmar, segundo as contribuições de Yúdice (2006), que a cultura tem sido instrumentalizada para diferentes finalidades. E conforme cada uma dessas finalidades, a produção de cultura adquire um formato específico. Quando associada ao desenvolvimento econômico, a cadeia de produção cultural reproduz uma organização de trabalho típica do capitalismo, onde uma grande maioria de trabalhadores gera lucros para poucos grupos de intermediários da produção, compostos por produtores culturais, grandes estúdios, gravadoras e outras organizações que se utilizam das leis de propriedade intelectual para extrair seus lucros, relegando, assim, aos artistas a posição de meros provedores de conteúdo. Além disso, ao mercantilizar os bens culturais impõem modelos de cultura a serem consumidos pela sociedade. Com isso, reproduz processos de marginalização de expressões culturais de grupos minoritários. Essa relação da cultura com o desenvolvimento econômico se expandiu para além das indústrias

culturais, inaugurando um novo tipo de indústria inserida na Economia Criativa. E nossa percepção, reforçada pelos escritos de Yúdice (2006), é de que esse novo complexo de indústrias também reproduz as mesmas relações de trabalho e imposição de modelos que as indústrias culturais. Sendo assim, torna-se necessário pensar em uma produção e fomento à cultura que não seja unicamente dirigida a finalidades de desenvolvimento econômico, ou pelo menos a um desenvolvimento econômico diferente desses modelos. A inscrição da cultura em um campo de direitos, a favor da justiça social. Nessa perspectiva, devemos pensar em uma produção cultural que equilibre a balança entre os provedores de conteúdo e os intermediários. E, além disso, uma política pautada pela cidadania cultural, que, conforme Yúdice, se caracteriza da seguinte maneira:

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na sua atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (YÚDICE, 2006, p.41).

No próximo capítulo analisaremos como essas tensões se apresentam no cenário brasileiro. Iniciaremos nossa discussão apontando como as políticas de fomento à cultura criadas no final dos anos 1980, e que ainda são a forma predominante de incentivo cultural brasileiro, estão diretamente associadas a uma visão mercantilizada da produção cultural. Em seguida faremos uma exposição do programa Cultura Viva, criado em 2004, como uma contraproposta a esse modelo mercadológico de fomento à cultura.

3 POLÍTICAS DE FOMENTO A CULTURA NO BRASIL

A história da política cultural no Brasil é intimamente ligada à manutenção de uma hierarquia e status. Desde o Estado Novo, até a criação do MinC e seus primeiros anos, o que predominava era o discurso de um tipo de cultura elitista, e a concentração de investimento e de equipamentos culturais em poucas regiões do país e em classes privilegiadas da sociedade (CARVALHO; GAMEIRO; GOULART, 2008). Logo, ao longo de décadas houve uma política cultural que demonstrava indiferença a respeito de diversos tipos de culturas produzidas no país, e descaso a inúmeros setores da sociedade no que se refere a acesso e fruição dessa cultura institucionalizada.

3.1 Leis de incentivo fiscal

No Brasil, o Ministério da Cultura foi criado em 1985, fruto de articulações de secretarias estaduais de cultura, e sua proposta era de uma organização leve, com atividades descentralizadas, e reestruturando em seu organograma alguns conselhos federais que já existiam, como o Conselho Federal de Cultura, Conselho Nacional de Direitos Autorais/CNDA, Conselho Nacional de Cinema/CONCINE e Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A primeira grande investida do MinC foi a criação da Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, a popularmente conhecida Lei Sarney, que tramitava desde a década de 70. Essa lei previa alguns benefícios fiscais para as empresas que investissem em cultura, na atividade denominada mecenato. A lei dava possibilidade de descontar até 30% do total aplicado do imposto de renda da empresa financiadora. Já no seu primeiro ano, o mecenato, possibilitado pela Lei Sarney, teve investimentos bem próximos do total do orçamento do MinC. O dispositivo da lei era simples e desburocratizado. Não havia a necessidade de aprovação prévia dos projetos culturais, bastava o simples cadastramento do proponente e da empresa interessada como entidade cultural junto ao Ministério da Cultura. A Lei Sarney é o ponto inicial de uma lógica de Política Cultural no País que vigora até hoje, e que transformou diversas esferas do

meio cultural brasileiro. Primeiramente transferindo a responsabilidade de avaliação e decisão sobre os investimentos públicos das áreas culturais para as grandes empresas e sua lógica de mercado. Além disso, os produtores e gestores culturais passaram a ser valorizados por sua capacidade de captar recursos. Desde o início da década de 1990 até os dias de hoje são proliferados os cursos de capacitação para captação de recursos, demonstrando como mercado cultural brasileiro atual é regido prioritariamente por valores técnicos, econômicos e comerciais em detrimento da estética e criação inerente aos processos culturais.

A lei Sarney vigorou somente até os anos 1990, sendo revogada quando da posse do governo Collor, em março de 1990. Juntamente com a revogação da lei Sarney, Collor rebaixou o MinC ao status de secretaria, e vários órgãos do ministério foram extintos. Em substituição à Lei Sarney, o então secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet cria a Lei nº 8.313/91, a conhecida lei Rouanet, em vigor até hoje. A Lei Rouanet possibilitou alguns avanços sobre a lei antecessora, principalmente quanto ao rigor no controle dos incentivos fiscais. Tornava-se necessária a aprovação prévia dos projetos culturais, segundo o mérito, pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), formada por representantes do governo e de entidades culturais. A CNIC representa o órgão de acompanhamento da sociedade civil, de forma a criar critérios transparentes para o repasse dos recursos disponíveis. Além da manutenção da lógica do mecenato, a Lei Rouanet propunha outros dois instrumentos: o Fundo Nacional de Cultura, e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico. A proposta de ambos os instrumentos era possibilitar que o financiamento público à cultura não fosse regulado exclusivamente pelos interesses mercadológicos. O FNC estabelecia um fundo público, a fim de fomentar as ações de mérito cultural que não tinham espaço no mercado. E o FICART estimulava as atividades culturais lucrativas. A princípio, ambos os instrumentos não vingaram, uma vez que o FICART tornou-se obsoleto frente aos benefícios que foram largamente superados por outros níveis de deduções fiscais que seriam criados futuramente, e o FNC não foi operado por transparência de critérios, tendo seus recursos arbitrariamente distribuídos segundo predileções e interesses do Ministério da Cultura. Em novembro de 1992, por pressão do meio cultural, a secretaria de cultura volta a se organizar como ministério.

No ano seguinte, após a impugnação de Collor, foi criada, por pressão dos produtores de cinema, a Lei 8.685, de 20 de julho de 1993. A lei foi um marco

decisivo na consolidação da transferência de recurso público ao mercado. Nessa lei, Itamar Franco promulgou um dispositivo que não só possibilitava abater integralmente o valor investido na aquisição das cotas de comercialização dos filmes, como ainda lançá-lo como despesa, reduzindo, indiretamente, mais impostos. Inicialmente, a lei não foi muito utilizada por ser desconhecida e limitar a dedução prevista a 1% do imposto a pagar das empresas. Mas em agosto de 1996, o MinC ampliou o limite da Lei do Audiovisual de 1% para 3%. Com isso, as empresas passaram a investir dinheiro estritamente público (uma vez que o abatimento no imposto de renda era de 100%), em até 3% do total de impostos a pagar. Na época, a Lei Rouanet estabelecia 30% de abatimento de até 5% do imposto a pagar, mas como a Receita Federal estabelecia, na época, um máximo de 5% de dedução, a maior parte dessa cota era destinada a Lei Audiovisual pela sua atratividade da dedução integral.

Uma vez existindo uma lei que atraía tanto investimento das empresas para o cinema, agentes culturais de outras áreas passaram a reivindicar equiparação de benefícios. E em 24 de setembro de 1997, a medida provisória 1.589 introduziu na lei Rouanet a dedução de 100% para inúmeras outras áreas culturais. Em dois anos, o governo FHC reeditou a medida 27 vezes, a fim de incluir outras áreas ainda não prestigiadas, até torná-la a Lei 9.874, em novembro de 1999.

De acordo com o Ministério da Cultura, em 2007 o valor total de investimentos através do dispositivo de isenção/dedução fiscal foi de R\$962 milhões de reais, enquanto o MinC teve um gasto de R\$561 milhões (BRASIL, 2010b). Isso demonstra como a Política Cultural no Brasil é predominantemente dirigida pelas empresas. E vale ressaltar que desse montante, 34% são das 10 maiores corporações incentivadoras. As 50 maiores correspondem a 50% do total. Dentro de um universo de 1500 empresas que utilizaram desse recurso no ano de 2007, apenas 3% delas correspondem a 50% do investimento cultural do país, em termos de dedução fiscal. Além dessa concentração de investimento na mão de poucas empresas, há também uma concentração de investimentos na região sudeste do país. E os alvos de investimento acabam sendo artistas já conhecidos do público, que podem agregar valores e visibilidade à marca da empresa. Sendo assim, o cenário atual brasileiro é de 50 empresas no Brasil que possuem um investimento financeiro igual a todo ministério de Cultura, agravando ainda mais o fato de que esse dinheiro é integralmente dinheiro público, uma vez que as empresas podem deduzir 100% de

seus impostos (no caso da lei do Audiovisual essa dedução pode chegar a 134% por considerar os investimentos como despesas, deduzindo, indiretamente, mais impostos). São diversos os estudos que criticam essa atual configuração do cenário cultural, e a grande argumentação é a de que somente aqueles poucos artistas que já têm visibilidade na mídia são cooptados pelas empresas (DÓRIA; 2010; DOMINGUES; 2008; CARVALHO; GAMEIRO; GOULART, 2008) E, na sua grande maioria, as empresas já possuem algum projeto prévio, que diz respeito a critérios técnicos de mercado, e os apresenta para que os artistas o executem, configurando ainda mais a predominância da lógica de mercado na política cultural do país.

3.2 Cultura Viva

Estudos mostram que 56% dos investimentos no Brasil através da Lei Rouanet se concentravam unicamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, capitais brasileiras com o maior poder aquisitivo (BRASIL, 2010b). Logo, torna-se claro que esse tipo de política se baseia única e exclusivamente sobre a lei do mercado e do capital, esvaziando assim o poder e a influência da sociedade civil na construção de uma política cultural brasileira. E passados quase 20 anos do início da Lei Rouanet, o que vemos hoje é a completa concentração de equipamentos e ações culturais nas regiões sul e sudeste do país, e mesmo nessas regiões, uma concentração em suas capitais. Além disso, a disponibilização de um tipo de cultura exclusiva para classes mais privilegiadas de consumidores. Isto é, a lei Rouanet se tornou mais um mecanismo de segregação e construção de marginalidades no Brasil, desta vez através do recorte de um só tipo de cultura passível de mercantilização para uma sociedade hierarquizada segundo sua capacidade de consumo.

O Cultura Viva é um programa de política cultural brasileiro iniciado no governo Lula, através do seu então ministro Gilberto Gil. O MinC, sob essa nova gestão, propunha a construção de uma política de cultura com pressupostos diferentes dos 15 anos anteriores da gestão do MinC, com um projeto que visa atingir setores excluídos da vida cultural. Para a formulação desse novo projeto foi chamado o historiador Célio Turino, que já havia tido uma experiência na secretaria de cultura de campinas. O esboço da primeira proposta apresentada a Célio Turino,

segundo seu próprio relato (TURINO, 2008), era da construção e implementação das *BACs*, Bases de Apoio à Cultura. Essa ideia tinha como objetivo a construção de grandes centros culturais pré-moldados em áreas específicas do Brasil, como forma de dar apoio a movimentos e grupos culturais já existentes nesses lugares. Porém era uma iniciativa cara (cerca de R\$1.5 milhões por BAC) e não previa gastos de manutenção dessas infra-estruturas, configurando assim um investimento em estruturas ociosas para serem cuidadas e administradas pelas comunidades locais. Sendo assim, haveria um grande investimento financeiro em projetos que possivelmente não teriam nenhum tipo de viabilidade econômica para sua continuidade. Além disso, seria um projeto muito limitado (cerca de 50 unidades iniciais), que não dariam conta da realidade brasileira de forma abrangente. E por último, esses centros culturais não expressariam necessariamente as necessidades locais. São modelos pré-estabelecidos no qual cada localidade deveria se adequar para conseguir utilizá-los. A exemplo de outras políticas públicas destacadas do seu contexto real, a proposta das BACs não levava em conta o saber popular e local, que tem muito a falar de sua própria necessidade.

Devido a todas essas limitações, Turino apontou a necessidade de se pensar em outra alternativa de programa, porém, com o mesmo pressuposto de investir em uma cultura brasileira desprezada pela grande mídia e pelo mercado, mas ao mesmo tempo fazer com que esse investimento pudesse efetivamente ajudar a emergir essa potência cultural marginalizada. Um projeto cultural economicamente viável. Com isso surgiu o projeto, elaborado pelo historiador, a partir de sua experiência na secretaria de cultura em Campinas: O programa Cultura Viva. No início, o Programa teve cinco ações conjugadas: Agente Cultura Viva, uma parceria com o programa Primeiro Emprego, do Ministério do Trabalho; Cultura Digital, para a promoção do uso do software livre e as ações de inclusão digital e de construção de uma rede onde os usuários do Programa possam desdobrar suas ações; Escola Viva, a integração entre as artes, patrimônio, equipamentos culturais e escola; Griôs, a proteção aos detentores do saberes populares, patrimônios vivos da cultura brasileira; e os Pontos de Cultura, que se constitui como a principal ação do programa (TURINO, 2008). A ideia dos Pontos de Cultura é potencializar grupos inseridos em sua comunidade que já estejam produzindo algum tipo de trabalho cultural e exercendo certo impacto social. Isto é, ao invés de propor algum modelo já pronto, e ao invés de se gastar verba com infraestrutura, o programa Cultura Viva

propõe investir o dinheiro diretamente nas pessoas e nas experiências que já vem sendo desenvolvidas e plenamente inseridas em seus devidos contextos. Segundo a própria cartilha do governo, a parceria Estado e Sociedade Civil do Cultura Viva se dá dessa maneira:

O Ministério da Cultura entra com os conceitos, os recursos, o acompanhamento, o treinamento dos monitores, a articulação institucional e a rede. Os parceiros locais, por sua vez, entram com os espaços, a gestão e um punhado de compromissos: responsabilidade, transparência, fidelidade aos conceitos, inserção comunitária, democracia, intercâmbio. Os Pontos de Cultura terão a cara de seus usuários. (BRASIL, 2005, p. 9)

A proposta do programa Cultura Viva tem como um dos objetivos quebrar com essa concentração e segregação cultural que mencionamos acima. Há o reconhecimento de que há muita cultura sendo produzida por diferentes setores da sociedade, e a potencialização dessas experiências é uma forma eficaz de se combater esse quadro de exclusão. Ao invés de se criar grandes estruturas para inverter a concentração de equipamentos culturais no sul e sudeste do país (tais como museus, bibliotecas, e centros culturais), o direcionamento dessa política é de incentivar e apoiar pequenos e diversos empreendimentos da sociedade civil que, ao produzir e disponibilizar diversas formas de cultura, já vem suprindo parte da carência presente em diversas regiões do país. De outra forma não seria possível atender amplamente a grande variedade e extensão da sociedade brasileira. Somente com uma política descentralizada é possível atingir comunidades tão heterogêneas como as indígenas, rurais, quilombolas, comunidades em favelas, aterros sanitários etc. De fato, o programa parece ter uma ênfase compensatória ao se propor atingir setores excluídos da sociedade, como demonstra a cartilha do programa na descrição de seu público prioritário:

- populações de baixa renda, habitando 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;
- 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, professores e coordenadores pedagógicos da educação básica e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural;
- e todo brasileiro que sonha com uma cultura viva (BRASIL, 2010)

Logo, percebe-se que há uma prioridade de atendimento de grupos tradicionalmente discriminados. A questão que se configura é se essa política exerce

uma lógica compensatória, ou se efetivamente é uma ação afirmativa. A princípio é possível identificar o Cultura Viva como mais um exemplo de política de transferência de crédito do Governo Lula, conforme aponta Domingues (2008), porém, nesse caso, há uma maior complexidade, uma vez que não se investe somente no acesso e consumo de cultura para as classes desfavorecidas, mas também se investe nos meios de produção dessas próprias classes, o que demonstra o potencial de transformação a médio-longo prazo. Segundo Domingues,

Não seria possível superar as demandas por espaços culturais em curto ou médio prazo, e isto acentua o sentido político na concepção do Cultura Viva. Se o setor cultural não dispõe de uma expansão planejada dos serviços e aparelhos, privilegiou-se as experiências produtivas da sociedade civil e as escolhas destes atores em trabalhar suas demandas (DOMINGUES, 2008, p. 142).

Como veremos mais à frente, a quantia de investimento para cada Ponto de Cultura não é grande, porém, além de ser um incentivo, é um reconhecimento, por parte do Governo, do trabalho que vem sendo produzido naquele espaço por aqueles atores. Atualmente, segundo projeções do MinC baseadas em dados do IPEA, há no Brasil quase quatro mil pontos de cultura, atingindo cerca de oito milhões e meio de pessoas, entre aqueles que trabalham e usuários dos pontos (BRASIL, 2010). Esse é um número extremamente expressivo, ainda mais se levarmos em conta a diversidade de grupos sociais que têm sido atingidos por essa política.

Com o objetivo de não repetir o erro de concentração de investimentos no sul/sudeste, foram cruzados diversos dados sobre população, IDH e número de propostas enviadas para se decidir a distribuição dos primeiros Pontos de Cultura pelos estados do Brasil. Porém esse não foi o único critério. Dentro de um próprio estado era preciso equalizar entre capital e outros municípios e analisar e promover, através da escolha dos Pontos, a variedade de linguagens artísticas e de público (TURINO, 2008). No cruzamento de todos esses dados foram escolhidos os primeiros Pontos de Cultura. O primeiro edital previa a criação de 100 Pontos, porém foram selecionados 210 em uma primeira avaliação. Depois da divulgação dos resultados, abriu-se uma oportunidade para que os projetos não aceitos entrassem com contestação, como forma de fazer com que a avaliação fosse o mais transparente e participativa. Depois das contestações, outros 50 projetos foram incorporados, totalizando 260. Desde 2008, a admissão de novos Pontos passou a

ser realizada pelos estados através do mesmo processo de Editais, e tentando seguir o mesmo direcionamento de escolha para manter a variedade de linguagens, e atingir o máximo possível de públicos e regiões.

No discurso de posse, o ministro Gilberto Gil fez uma fala sobre sua proposta de Cultura que, antes mesmo da elaboração do projeto Cultura Viva, se tornou um marco para o programa e sempre é lembrado para explicar o paradigma do Cultura Viva. Na fala, o então ministro afirma que o papel do MinC é intervir na cultura, não no velho modelo estatizante, mas sim de “fazer uma espécie de do-in antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (GIL, 2003). A proposta do Cultura Viva segue por essa linha de trabalho, de procurar aqueles que já atuam, com legitimidade da comunidade, e que possam ser fortalecidos, potencializados e aperfeiçoados. Para que um grupo cultural se torne um Ponto de Cultura este deve seguir determinados passos. Primeiramente, o proponente deve ser uma organização/instituição legalmente constituída, sem fins lucrativos e que desenvolva ações de caráter social e cultural. Após abertura de edital, a organização envia seu projeto juntamente com toda a documentação necessária para a avaliação da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais (BRASIL, 2010c). Se aprovado, o convênio é celebrado e a organização recebe a quantia de 180 mil reais ao longo de dois anos e meio, em parcelas semestrais (valores de 2011). Essa quantia pode ser empregada em variados programas, anteriormente especificados no projeto, dando certa flexibilidade para cada organização investir naquilo que necessita. Porém a primeira parcela deve ser gasta na compra de um Kit multimídia, para equipar o Ponto com uma ilha de edição em Áudio/Visual. Sendo assim, uma característica comum a todos os Pontos de Cultura é a exigência de uma infraestrutura básica em multimídia audiovisual.

Estão previstos também Pontos de Cultura no Exterior, nos países do Mercosul e comunidades Lusófonas. Cada um desses Pontos se liga à rede nacional e tem financiamento captado junto a empresas e governos amigos. O objetivo desses Pontos é atender a um público brasileiro residente no exterior, gerar trocas entre os países e divulgar a cultura brasileira.

A maior parte dos proponentes é de organizações da sociedade civil, porém há algumas maneiras pelas quais governos e prefeituras podem participar também. Primeiramente sendo proponente de um ou mais Pontos, através dos editais

específicos para instituições governamentais; Uma segunda maneira é sendo parceiro do projeto através da organização proponente, oferecendo apoio no âmbito de sua comunidade; e por último atuando como cogestor junto ao Ministério da Cultura, inclusive na seleção de projetos, tornando-se assim concedente e disponibilizando parte dos recursos para a implementação dos projetos.

Além de editais para instituições governamentais, há também outros editais específicos. O primeiro se refere aos Pontões. Os Pontões foram criados para fortalecer, articular, capacitar e difundir a rede dos Pontos. Eles podem atuar em esferas temáticas (cultura de paz, reforma agrária e arte), público (juventude, mulheres), linguagem artística (teatro, audiovisual), gestão ou território, e são geridos em consórcio pelos pontos. Em 2007 ocorreu o primeiro edital para Pontões. Eles podem receber até 500 mil reais para investir em adequação do espaço físico, compra de equipamento e ações integradas. Essa quantia, diferentemente dos Pontos de Cultura, é captada junto a empresas públicas, empresas privadas e governos locais. Se os Pontos de Cultura se constituem em Rede, os Pontões podem ser entendidos como nós dessa rede: “com isso criamos outra forma de gestão e acompanhamento, a intrarrede, uma forma de buscar os mecanismos de gestão na própria rede, sem agentes externos, contando com a capacidade e competências de seus próprios integrantes” (TURINO, 2009, p.98). Essa tem sido uma forma encontrada pelo MinC de suprir a carência de uma melhor e maior infraestrutura do ministério para dar conta da gestão da rede, além de capacitar e estimular a autonomia dos participantes, uma vez que estimulam que os próprios sujeitos envolvidos com os Pontos possam fazer uma parceria com o governo no que diz respeito ao papel de gestor e articulador da rede.

Segundo Célio Turino (2008), a função da cultura e, sendo assim, do programa Cultura Viva, é maior do que um entretenimento, ou mesmo um suporte à educação. A Cultura é entendida como uma construção de sentido. E, apesar dos Pontos de Cultura não visarem somente a inclusão social, é em volta desse objetivo que se desenvolve grande parte de suas ações. Esse caráter social é bem expresso nos conceitos que são afirmados como pilares dos Pontos de Cultura: autonomia, protagonismo social e empoderamento. Esses três conceitos são tão importantes para o programa que a própria cartilha do Cultura Viva enfatiza que para fazer parte da rede dos Pontos de Cultura não basta ter um convênio com o MinC, mas é necessário incorporar esses três pilares (BRASIL, 2010c). Para Turino, a autonomia

não pode ser entendida simplesmente como uma transferência de responsabilidades que antes caberiam ao Estado. Mas a autonomia como

capacidade de tomada de decisão e sua implementação conforme os recursos disponíveis. Autonomia construída na experiência, na articulação em rede, adquirida no processo de aquisição do conhecimento, na relação entre os pares e na interação com autoridades, sejam mestres da tradição oral ou autoridades institucionais. Autonomia como prática, como a própria realização, com atos concretos de participação e afirmação social; protagonista, articulada em rede, modificando relações de poder e gerando empoderamento social. Autonomia como exercício de liberdade (TURINO, 2008, p.68)

Os três conceitos são complementares e são mais um processo do que um produto final. A proposta dos Pontos de Cultura é justamente dar condições para que cada grupo se aproprie desses processos, de sua própria realidade, e que possam fazer a sua leitura de mundo, fortalecendo, assim, a construção de cidadania desses sujeitos.

Existem algumas ações no programa Cultura Viva que se relacionam com os Pontos de Cultura com o objetivo de potencializar e transversalizar seu alcance. O primeiro deles é a ação Griô, que tem como objetivo a valorização da cultura oral. Griô é a abasileiramento do termo africano *Griot*, que designava os africanos que emigravam para a Europa e se portavam como guardiões orais da história e memória de seu povo/comunidade. A ação visa à preservação da tradição oral e a valorização de mestres e aprendizes. “Por meio de editais públicos a Ação Griô apoia projetos pedagógicos que contemplem as práticas da oralidade, dos saberes e dos fazeres dos Mestres e Griôs nas parcerias dos Pontos de Cultura com escolas, universidade e entidades do terceiro setor” (BRASIL, 2010). Atualmente existem 650 bolsistas entre aprendizes, Griôs, Mestres da tradição oral de diferentes grupos, entre os quais indígenas, quilombolas, e outros, atuantes em 130 Pontos e atingindo cerca de 130 mil estudantes da rede de ensino público. O valor atual dessas bolsas é de R\$380 (valores de 2011).

Outra ação importante é a *Escola Viva*, que tem como objetivo integrar os Pontos de Cultura com as escolas locais, utilizando expressões culturais variadas como auxiliar pedagógico e também criar espaços, na própria escola, voltados para o desenvolvimento de cidadania. Já a ação *Cultura e Saúde* promove a integração dos equipamentos de cultura com a rede pública de saúde, com objetivo de promover a humanização no cuidado da saúde, e entendendo a cultura como parte

importante na qualidade de vida. Essa ação é feita através de premiações por meio de editais, e tem em sua rede participantes de Pontos de Cultura ligados à saúde.

Entendendo que a Cultura também é uma atividade econômica, a ação *Economia Viva* premia experiências bem sucedidas na geração de renda com atividades culturais. O foco dessa premiação não são grandes empresas ou indústrias culturais, que já possuem sua viabilidade econômica, mas sim outras experiências, dando visibilidade a um sistema paralelo à cultura hegemônica, propiciando assim a diversidade cultural. O objetivo é a promoção da sustentabilidade financeira dos Pontos de Cultura e do terceiro setor, rompendo assim com a cadeia do poder econômico que beneficia somente um tipo de cultura. Não é exclusivo aos Pontos de Cultura, e tem como modelo a economia solidária, sendo assim, premia negócios que sigam suas premissas, a saber, a autonomia pela articulação em rede, a colaboração, o crescimento sustentável e o comércio justo (BRASIL, 2010c).

Por fim, a ação *Agente Cultura Viva* visa fornecer bolsas para jovens via Pontos de Cultura com o objetivo de estimular a autonomia e protagonismo de grupo de jovens,

por meio da apropriação de ferramentas e mecanismos de criação, circulação e difusão da produção cultural e artística dos Pontos de Cultura e das redes juvenis, assim como incentivar o protagonismo dos jovens dos Pontos de Cultura envolvidos em ações de saúde, meio ambiente, economia solidária, e demais ações socioeducativas do Programa Cultura Viva (BRASIL, 2010)

Atualmente são 360 bolsistas, em 90 projetos de pontos de cultura, recebendo bolsas no valor de R\$380,00 mensais por um ano (valores de 2011).

Todas essas ações demonstram que apesar da centralidade nos Pontos de Cultura, há uma ampla rede no programa Cultura Viva que procura transversalizar e transbordar os contornos de uma política pública exclusivamente cultural, fazendo intercessão com a Saúde, Educação, Geração de Renda e outros campos.

Um dos pressupostos fundamentais para o funcionamento programa Cultura Viva é a articulação em rede dos Pontos de Cultura. Um Ponto só funciona plenamente se articulado com o resto da rede. Para afirmar essa característica, Célio Turino toma emprestado o conceito de *Zonas de Desenvolvimento Proximal* de Vigotski, demonstrando que a articulação em rede dos Pontos favorece o desenvolvimento de todos:

Percebi que esse é um conceito chave para a ideia do desenvolvimento em rede. Pontos aparentemente díspares, com diferentes temáticas, linguagem, público ou território, ao entrelaçarem-se, criam 'zonas de desenvolvimento por aproximação'... [a rede] faz com que um Ponto de Cultura com ênfase em gênero influencie um outro, de cultura popular, mesmo sem que tenham um contato direto entre si. (TURINO, 2008, p. 178)

Essa rede se articula de algumas formas. Primeiro, regionalmente, através de encontros regulares entre os gestores dos diferentes Pontos de Cultura da região, constituindo os Fóruns Regionais. Em seguida ocorrem os Fóruns Estaduais, realizados pelas redes do estado, tendo representantes de cada Fórum regional. Em última instância está a Comissão Nacional de Pontos de Cultura, com os representantes dos Estados, que discutem problemas e ideias, articulam e propõem ações a respeito de tudo o que foi discutido regionalmente. Algumas das ações já apontadas aqui foram fruto de ideias articuladas nesses encontros, ou então no Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, que ocorre durante a Teia. A Teia é outro espaço de articulação de rede, que tem a proposta de ocorrer anualmente, e reúne todos os Pontos de Cultura do Brasil, com amostras, oficinas, grupos de trabalho, e qualquer outra intervenção artística/cultural que os Pontos proponham. O Fórum Nacional dos Pontos de Cultura começou na Teia de 2007 e tem como objetivo trocar experiências e dialogar sobre as novas direções do programa Cultura Viva. Os Fóruns Nacionais se constituem como o instrumento político mais importante dos Pontos de Cultura. A exemplo disso, no II Fórum foram aprovadas 125 resoluções específicas e 90 resoluções gerais sobre políticas públicas para a cultura, que foram passadas para o MinC. Sendo assim, os diferentes Fóruns têm se mostrado fundamentais para a construção de uma política realmente pública (feita pela e para sociedade civil) no campo da cultura. E isso só é possível a partir da articulação em rede dos Pontos de Cultura.

Além desses instrumentos de gestão, algumas outras ações favorecem a articulação em rede. A ação *Cultura e Saúde*, por exemplo, inclui em sua premiação uma quantia para ser gasta em passagem e hospedagem para dois encontros de articulação em rede com outros Pontos de Cultura ligados à saúde. Existem também os *Pontinhos de Cultura*, que premiam iniciativas que trabalham com a ludicidade e a produção de cultura por parte das crianças. O objetivo dessa ação é não só dar visibilidade ao trabalho de cultura com crianças como desenvolver uma rede de parceria e colaboração em volta dessa temática.

Três outras ações são específicas para a articulação em rede. O *Intercâmbio Ponto a Ponto*, que fornece financiamento para a estadia de gestores em outros Pontos de Cultura, a *Interação Estética*, que financia a estadia de artistas em diferentes Pontos de Cultura, e o *Prêmio Areté*, que premia as iniciativas de construção de rede entre os Pontos. Percebe-se, pelo grande número de ações e premiações, a prioridade do programa Cultura Viva em constituir uma rede entre os Pontos, e não simplesmente financiar iniciativas isoladamente. A construção dessa rede se baseia na ideia de que apesar dos temas, públicos e formatos dos Pontos serem diferentes um do outro, eles devem se unir na identificação de objetivos, propostas, e no compartilhamento dos conceitos que dão base para o programa. Por isso o nome Cultura Viva. A Cultura acontecendo como um ecossistema, desde sua *microrede* (o ponto de cultura) até as *macrorredes* (TURINO, 2008). Dessa maneira é possível difundir diversos tipos de produções culturais e de lutas ao redor do Brasil. E a rede não funciona simplesmente como uma forma de difusão de conteúdo e experiências, mas também como apoio ao desenvolvimento. Um Ponto de Cultura que tem como movimento e luta a emancipação da mulher, por exemplo, ajuda a quebrar subjetividades machistas no grupo de Hip-Hop, ou então em assentamentos rurais. E os Pontos em comunidades rurais e indígenas contribuem para se romper com a repetição e reprodução de comportamentos destrutivos em relação à natureza. Os Pontos isoladamente podem não ter grandes repercussões na sociedade, mas sua articulação em rede faz reverberar lutas, reivindicações, faz multiplicar a voz de cada comunidade. Essa parece ser uma das grandes riquezas de uma política pública descentralizada, espalhada por quase quatro mil diferentes pontos do Brasil

Apesar da ênfase no atendimento prioritário de grupos marginalizados, Turino é enfático em afirmar que o programa não pode ser associado somente à cultura popular, uma vez que contempla tanto a cultura popular como a erudita. Da dança de rua ao balé, da música clássica, ao rap, cantado em tupi-guarani. Há uma enorme diversidade de estilos de cultura sendo produzidos em cada Ponto. Com isso há também o reconhecimento de que a cultura brasileira não é somente composta pela cultura de *Belas Artes*, mas por todas as manifestações culturais que se dão em cada canto do Brasil. Ainda hoje essa diversidade cultural do Brasil é costumeiramente classificada entre Cultura, com c maiúsculo, incluindo aí as artes plásticas, pintura, cinema, e outros tipos de obras de arte clássica, e a cultura

popular, destinada à posição de folclore ou artesanato simples e ingênuo, como destaca Chauí (2010). Por isso uma política pública que reconhece a diversidade cultural sem hierarquizá-la entre requintada e popular é de extrema importância para a construção de outro tipo de subjetividade brasileira. E esse parece ser um caminho potente, que faz emergir brechas nesse território tão bem definido. Investir nos centros produtores de cultura é uma forma não só de se incentivar essa produção diversa, mas também uma forma do Estado de reconhecê-la e legitimá-la como cultura.

Um forte exemplo dessa variedade dentro do Cultura Viva é a força e influência do movimento intitulado *Cultura Digital*. Desde a criação do Cultura Viva, a Cultura Digital tem exercido sua influência. O diálogo entre integrantes do movimento da Cultura Digital e o MinC começou antes do Cultura Viva, como relata Turino (2008), por isso puderam ter uma participação na formulação do projeto. A Cultura Digital é baseada em conceitos como trabalho colaborativo e conhecimento livre, por isso encontrou grande ressonância na ideia dos Pontos de Cultura. O Kit multimídia foi formulado pelo grupo da Cultura Digital e é uma das únicas coisas em comum a todos os Pontos. A ideia do Kit é disponibilizar os meios de produção nas mãos dos trabalhadores. Cada Ponto se empoderando dos meios para registrar, produzir e divulgar material áudio/visual: filmes, curtas, programas de TV, rádio, CD etc. Produzidos e distribuídos pelos próprios Pontos sem a necessidade de intermediários do grande mercado cultural. O kit é composto por uma câmera de vídeo, mesa de som, microfone e três computadores funcionando com softwares livres. O uso dos softwares livres, além de diminuir os custos, é uma forma de difundir esse tipo de software e, sendo assim, uma forma de militância pelo conhecimento livre. O software livre permite ao usuário reconfigurar o programa da maneira que melhor lhe atenda, dando assim possibilidade de autonomia. A cultura Digital tem atuado através dos Pontos de Cultura Digital realizando, dentre outras coisas, oficinas, capacitações em softwares livres e apropriação de meios de comunicação (rádio, TV, webtv, internet). O digital, para esse grupo, é entendido como Cultura, uma vez que incorpora valores e transforma comportamentos. O ex-ministro Gilberto Gil afirmou que

Cultura digital é um conceito novo. Parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é, em essência, cultural. O que está implicado aqui é que o uso de tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da Internet e do

software livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte (CULTURA DIGITAL, 2010)

Por ser um direcionamento comum a todos os Pontos de Cultura, há inúmeros exemplos de encontros entre novas tecnologias e diferentes tipos de comunidade que têm se mostrado extremamente potentes. Produção de vídeos e CD por tribos indígenas, apropriação dos meios de comunicação por parte de Pontos de Cultura em favelas cariocas, no lixão em Maceió, todos esses são exemplos de como é possível a incorporação de novos tipos de linguagem, códigos, habilidades, por novos públicos. E a linguagem Digital é de suma importância na atualidade para a produção, divulgação e difusão de qualquer tipo de atividade, material, reivindicação, luta, etc. Esse encontro que os Pontos de Cultura proporcionam entre o digital e comunidades das mais variadas é um exemplo de como a Cultura Digital possibilita “promover saltos civilizatórios, permitindo que comunidades circunscritas antes a uma realidade do século XIX possam pular diretamente para o século XXI, sem a necessidade de passarem pelo século XX”. (TURINO, 2008, p.90)

Uma ação que está atrelada à Cultura Digital é o Ponto de Mídia livre, que promove o desenvolvimento e acompanhamento da construção de políticas públicas voltadas para a comunicação livre, compartilhada e não atrelada ao mercado. São premiadas iniciativas com o objetivo de promover uma Rede Nacional de Pontos de Mídia Livre pelo Brasil. Segundo o próprio MinC, é a primeira vez que o Estado trata a mídia como uma política pública, e como um direito da cidadania (BRASIL, 2010). É uma iniciativa de grande importância para a democratização da informação no país, criando uma brecha para se romper com a alienação e embrutecimento promovidos pelas mídias massificadoras.

De maneira geral, um dos paradigmas mais importantes dos Pontos de Cultura é a descentralização. Descentralização da Cultura, da Mídia, do Conhecimento Digital, descentralização dos meios de produção, difusão, dos equipamentos culturais; descentralização da gestão, das decisões, e com isso a promoção da diversidade e variedade de expressões, linguagem, públicos atendidos, lutas e conquistas. Realmente a composição de uma grande Teia de significações, de produções de subjetividade.

Os Pontos de Cultura são fundamentalmente um programa de cultura. Porém, a filosofia desse programa entende a cultura como um “fio condutor que une o direito à saúde, ao transporte, à moradia, à escolha, ao trabalho... à cidadania” (TURINO, 2008, p. 189). Segundo Turino (2008), o Programa se define sob três paradigmas. Estético, Ético e Econômico. Estético por ser um programa que incentiva o desenvolvimento dos mais diversos tipos de artes no meio cultural brasileiro; ético pela relação com todos os tipos de direito através de uma postura implicada com a comunidade onde o indivíduo está inserido; econômicos por entender que a cultura atualmente é um dos grandes setores da economia mundial, e por isso, reconhecer seu potencial no desenvolvimento econômico de cada comunidade. Na intercessão desses três paradigmas é que o programa Cultura Viva é conduzido e suas ações são pensadas.

3.3 Uma visita aos estudos sobre o programa Cultura Viva

Em um levantamento de bibliografia sobre os Pontos de Cultura é possível verificar uma grande variedade de trabalhos sobre o assunto. Primeiramente vale destacar o livro, lançado em 2008 por Célio Turino, chamado “Ponto de Cultura: O Brasil de baixo para cima”, onde o autor relata como se deu a construção do projeto, algumas experiências pelo Brasil com diferentes Pontos de Cultura, e principalmente expõe sua visão a respeito do Cultura Viva. O livro se constitui como leitura obrigatória para todos que têm o interesse em conhecer melhor esse programa e se familiarizar com os conceitos que fundamentam essa política. Além disso, o livro acaba sendo uma cartografia ampla dos cinco primeiros anos do programa, expondo as diferentes lutas para se constituir como uma política contínua, dando visibilidade a diversos Pontos de Cultura do Brasil e, com isso, mostrando a diversidade que anima o meio cultural brasileiro.

Algumas dissertações já foram concluídas em uma diversidade de áreas acadêmicas. Domingues (2008), em sua dissertação intitulada “Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares” defendida no Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, faz uma análise histórica sobre a política cultural brasileira sob a perspectiva da centralidade

dos intelectuais na sua constituição. Fundamentada sobre a teoria de Gramsci de Hegemonia Cultural, Domingues faz uma apresentação sobre o cenário cultural internacional, passando pelo conceito de exclusão social, aplicando-o em sua análise das políticas culturais no Brasil, para enfim apresentar o programa Cultura Viva. O mote de sua dissertação é discutir se esse programa se constitui efetivamente como uma proposta de emancipação das classes populares ou uma mera política compensatória. A partir da avaliação do programa, discute se a política atual do MinC se baseia em uma administração de precariedades dentro de um projeto liberal como forma de não mudar substancialmente a estrutura da produção cultural. Porém, ao discutir as diferentes ações do programa, avaliando de maneira política a perspectiva de emancipação social dos usuários do programa, Domingues expõem como o Cultura Viva se constitui em um projeto de modificação do meio cultural através da democratização da cultura não somente pela ampliação do acesso aos bens culturais, mas principalmente pela ampliação dos meios de produção cultural.

E ao entender a cultura como uma produção simbólica que pode reforçar ou superar os processos de exclusão social, Domingues apresenta a seguinte conclusão:

A simplicidade do conceito do Cultura Viva é inversamente proporcional ao impacto de sua realização. Ao reconfigurar a engenharia de transferência de recursos públicos e colocar a tecnologia digital a serviço da produção e circulação dos bens culturais das classes populares e de seu desenvolvimento econômico, o Programa acena com a possibilidade de construção de novos consensos, a partir da construção de uma rede solidária de atores com experiências culturais diversas, e com um processo político-pedagógico de sua inserção na gestão cultural. (DOMINGUES, 2008, p. 200)

Domingues afirma como essa política ainda necessita de amadurecimento e consolidação, através da ampliação do orçamento para o programa, e aponta como os atrasos no repasse das verbas aos Pontos de Cultura e também em relação às bolsas demonstram a ineficiência do Estado em lidar com as várias organizações que compõem o programa. Essa característica acaba por reforçar a desconfiança que os próprios usuários do programa possuem em relação ao governo. Domingues ainda aponta algumas discussões que se fazem necessárias sobre o programa, como um desenvolvimento teórico sobre a aproximação do Cultura Viva com a economia solidária e uma nova forma de se pensar o direito autoral desse meio de produção cultural. Se o programa apresenta uma nova forma de relacionamento

entre cultura e mercado, tanto a economia solidária como outra forma de pensar os direitos autorais devem fazer parte dessa nova configuração.

Através de um viés parecido, o da análise de políticas públicas, a dissertação “Formulação de políticas culturais: Leis de incentivo e as inovações do Programa Cultura Viva” (SANTOS, 2008), de Eduardo Gomor dos Santos, discute a política cultural brasileira a partir de um comparativo entre as leis de incentivo fiscal e o programa Cultura Viva. A dissertação, desenvolvida na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas para o mestrado em Administração Pública e Governo, demonstra como as duas políticas culturais apontam para horizontes opostos em termos de cidadania cultural (acesso e fruição de bens culturais). A partir da construção de conceitos de sociedade civil e hegemonia cultural, também de Gramsci, Santos desenvolve seu argumento de que o Cultura Viva tem se constituído como um programa contra-hegemônico ao fomentar a produção, distribuição e fruição de bens culturais a classes marginalizadas. De forma parecida com Domingues, ressalta como a coletivização dos meios de produção cultural do programa potencializa a transformação do meio cultural no Brasil, caracterizando-se fortemente como um contraponto as políticas compensatórias neoliberais.

Desenvolvendo o tema por outra linha, Luana Vilutis foca a formação dos jovens através de Pontos de Cultura em sua dissertação de mestrado em Educação (Cultura, Organização e Educação), da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Através de entrevistas com jovens inseridos na ação Agente Cultura Viva de dois Pontos de Cultura de São Paulo, a autora aborda temas como processos de formação, experimentação de linguagens estéticas, convivência comunitária e autonomia. Orientado pela categoria de ação cultural de Paulo Freire, o estudo aponta questões sobre cidadania cultural e direito a cultura, transitando por uma análise de política cultural, exposição do programa Cultura Viva e avaliação da Ação Agente Cultura Viva ao tentar traçar o sentido que esses jovens possuem sobre a construção de seus papéis como agentes culturais. Destaca-se na conclusão apresentada por Vilutis, elaborada a partir de aplicação de questionários e entrevistas, como a inserção desses jovens no Ponto de Cultura, em conexão direta com a escola e a comunidade, possibilitou um fortalecimento de processos de socialização, de construção de cidadania, desenvolvimento de autonomia fundamentada no campo coletivo e ressignificação de suas relações com o espaço

coletivo. Esses processos foram possíveis, dentre outros motivos, pela experimentação de diversos tipos de linguagens estéticas, experiências intergeracionais e convivência comunitária proporcionadas pelos Pontos. Devido a essas características, a autora destaca como os Pontos de Cultura apresentam um potencial emancipatório, possibilitando ao jovem a apropriação simbólica de sua história e a expressão de sua criação artística e manifestação cultural. Porém, ressalta que ainda há diversas questões relativas ao programa que necessitam de amadurecimento. Há que se fornecer uma melhor estrutura aos Pontos de Cultura para que melhor possam executar seus projetos de forma contínua e ampliada. O estudo de Vilutis constitui uma importante análise e avaliação dos pressupostos que estruturam o programa, demonstrando como os conceitos de autonomia, protagonismo social e empoderamento se atualizam nas experiências relatadas. E compõem, juntamente com Santos (2008) e Domingues (2008) a percepção de que, se por um lado o Cultura Viva se constitui como um contraponto a política cultural produtora de marginalidades, por outro lado ainda necessita de amadurecimento e consolidação para efetivamente transformar o cenário brasileiro.

Focando também em uma ação do Cultura Viva, a ação Griô, Barzano desenvolve sua tese de doutorado pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (2008). Ao longo de sua pesquisa, segundo Barzano, a ONG Grãos de Luz e Griô, seu objeto de pesquisa, desenvolveu a pedagogia Griô e passa a se constituir não só um Ponto de Cultura, como o principal parceiro do MinC no desenvolvimento da Ação Griô. Com isso, além de estudar o próprio objeto da pesquisa, a pedagogia Griô, Barzano segue o fluxo de acontecimentos de seu campo e desenvolve também uma discussão em torno dos Pontos de Cultura. Barzano expõe como a ONG iniciou seus trabalhos como forma de atender a um público de crianças em Lençóis, na Bahia, partindo para um trabalho em parceria com as escolas locais através da inserção do velho Griô, passando a capacitar, através de cursos de formação, professores dessas escolas em uma proposta de pedagogia Griô. Em 2004, no primeiro edital para Pontos de Cultura, a ONG se constituiu como um Ponto, iniciando uma parceria com o MinC. A ONG percebeu que nas ações do Cultura Viva ainda faltava uma integração entre memória, tradição e ruptura, e, impulsionada por seus anos de trabalho e desenvolvimento de uma pedagogia Griô, propõem ao MinC a inserção de uma nova ação: a Ação Griô, que visa dar valorização e visibilidade a tradições locais. Barzano expõe a tensão que

esse movimento causou na ONG, trazendo uma bifurcação na história dessa instituição. Se anteriormente a ênfase era no trabalho local, a partir de sua parceria com o MinC a ONG se desdobra em ações nacionais para o desenvolvimento de uma pedagogia Griô. De fato, na página do MinC, a ação Griô é descrita como uma ação compartilhada entre o MinC e o Ponto de Cultura Grãos de Luz (BRASIL, 2010). E Barzano expõe como essa mudança de rumos trouxe tensões entre os dirigentes da ONG e os professores e colaboradores locais. A respeito do Cultura Viva, Barzano elabora questões parecidas com as apresentadas anteriormente, apontando para o programa como uma rica possibilidade de ruptura, porém, problematiza o tema de forma pertinente:

Mesmo sendo uma “novidade”, os Pontos de Cultura não devem ser encarados como um modelo fixo e esse é o risco que, a meu ver, tem ocorrido, principalmente com a Pedagogia Griô, na sua ação como Pontão, pois ela se originou a partir de uma prática de atividades pedagógicas, que o Governo considerou de sucesso e, no momento, atuando como Ponto de Cultura lançou seus princípios, suas experiências, como modelos a serem inspirados pelos demais Pontos de Cultura, em várias cidades brasileiras. (BARZANO, 2008, p. 158)

Ainda sobre os Pontos de Cultura, Barzano entende, a partir de uma leitura de Foucault, como esse programa se constitui como um deslocamento da estatização da sociedade para um processo de governamentalização do Estado: “percebo que as políticas públicas que se referem aos Pontos de Cultura são manifestações da governamentalização do MinC” (BARZANO, 2008, p. 179). Através de um viés pós-estruturalista, em uma leitura fundada principalmente em Foucault, a tese de Barzano se apresenta como uma ferramenta importante de análise das tensões próprias do jogo de poder em um Ponto de Cultura tão significativo para o Cultura Viva como o Grãos de Luz e Griô.

Alessandra Cabral Nogueira (2007), do mestrado do Programa de Pós Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco, elabora em sua pesquisa os graus de burocratização e bases de racionalidade de sua lógica de ação de dois diferentes Pontos de Cultura em Pernambuco, a saber, o Centro Cultural Coco de Umbiaga e A GRAÚNA - Juventude, Gênero, Arte e Desenvolvimento. Apesar de a pesquisa ter o limitador, como a própria autora aponta, de estudar somente dois Pontos, a pesquisa se constitui em uma importante discussão sobre a gestão do programa Cultura Viva. Se por um lado o programa se baseia em uma Gestão Compartilhada e transformadora, enfatizando o lado

dinâmico da cultura apoiada em Autonomia, Protagonismo e Empoderamento, a pesquisa de Nogueira aponta que a burocratização ainda se apresenta como um fator predominante, ao menos nos Pontos estudados. O primeiro Ponto, segundo a autora, teve a partir de seu vínculo com o programa o início do processo de burocratização, enquanto que na segunda experiência relatada, o vínculo com o MinC somente reforçou esse processo já em andamento. A pesquisa de Nogueira se apresenta como uma importante linha dessa malha de pesquisas sobre o programa Cultura Viva, exatamente por ser original ao focar em uma questão de extrema tensão no programa. A distância entre sua proposta de gestão transformadora e a prática, por ser vinculada aos aparelhos do Estado, o que contribui para o aumento dos níveis de burocratização dos Pontos de Cultura.

Estér Marçal Fér (2009) abordou o tema do audiovisual na rede dos Pontos de Cultura de São Paulo em sua dissertação de mestrado em comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Fazendo um recorte nos Pontos de Cultura que possuem em sua descrição projetos em audiovisual, a autora pesquisou oito organizações da grande São Paulo, investigando a formação, produção, distribuição e exibição de conteúdo audiovisual dessas instituições. Dentre suas conclusões, a autora destaca como o audiovisual, apesar de seu potencial na formação cultural, ainda necessita de desenvolvimento nos Pontos de Cultura, visto que, nos casos estudados, o trabalho nessa área ainda é recente. Mas a aposta é justamente que, ao se disponibilizar os meios de produção audiovisual através dos Kits Multimídia, seja possível desencadear processos de empoderamento dos sujeitos envolvidos, e a apropriação dessa linguagem em seus processos. Destaca-se ainda a necessidade de uma maior implementação dos softwares livres nos Pontos investigados. Apesar de todos considerarem a utilização de Softwares livres um fator importante, somente um dos Pontos estudados efetivamente os utilizava em todos os processos de produção audiovisual.

No artigo “O Impacto da Sociedade Civil (des)Organizada: Cultura Digital, os Articuladores e Software Livre no Projeto dos Pontos de Cultura do MinC” (FREIRE; FOINA; FONSECA, 2006), os autores expõem a relação do movimento de Cultura Digital com o programa Cultura Viva, traçando desde a constituição do programa até tempos atuais a influência dos paradigmas da Cultura Digital no programa. O artigo relata como através de reuniões, articulações em rede por meio de fóruns e outros tipos de dispositivo na internet, ativistas, artistas e hackers militantes da

cultura digital participaram ativamente dos diferentes processos que culminaram na construção do Cultura Viva. Como a ideia de metareciclagem (reciclagem de hardware de computador), a apropriação de softwares livres, reivindicações pelo fim da propriedade privada influenciada pelo movimento de Copyleft, e toda uma ampla discussão sobre funcionamento de rede influenciaram nos conceitos e nas ações que estruturam o programa. Pensar no Cultura Viva sob a perspectiva da Cultura Digital se mostra de grande importância para entender de forma mais ampla a constituição e atuação do programa.

Ainda existem algumas outras dissertações e artigos que, ao analisar Pontos de Cultura específicos, acabam também passando por uma discussão sobre o Cultura Viva, como os artigos e dissertações do programa de Pós Graduação em Extensão Rural e desenvolvimento local da Universidade Federal de Pernambuco (PEREIRA, 2008; REIS; SANTANA, 2010; LOUREIRO; CALLOU, 2007), o artigo sobre o Ponto de Cultura na Rocinha (SARTOR, 2006), a tese de Liliane Souza e Silva, sobre o Prêmio Cultura Viva e indicadores culturais (SILVA, 2007), a dissertação em Comunicação da UFBA sobre o histórico das Políticas Culturais no país e as inovações do Cultura Viva (REIS, 2008), e o artigo sobre democracia cultural e os Pontos de Cultura (LACERDA, 2009). Todas essas variedades de abordagens, de perspectivas teóricas e de áreas científicas diferentes contribuem para uma melhor aproximação do tema. Destaca-se a forte discussão sobre políticas públicas, sobre processos de formação pedagógica dos Pontos e a relação do programa com o audiovisual e a cultura digital. Em todas as pesquisas citadas até aqui há a predominância de um discurso otimista a respeito do Cultura Viva, seja por ser um contraponto importante à política cultural vigente no país desde final dos anos 80, ou mesmo pelo relato de experiências nos Pontos de Cultura que têm proporcionado processos de autonomia e empoderamento. Porém, em uma dissertação em particular há uma forte crítica ao programa.

A dissertação de Aline Silveira de Assis (2007), do Programa de Pós-graduação em Serviço Social da UERJ, desenvolve uma forte crítica ao Cultura Viva. A dissertação é fruto de uma ampla pesquisa realizada pelo Laboratório de Políticas Públicas (LPP) da UERJ, com o objetivo de avaliar e monitorar o programa Cultura Viva, no período de 2005 a 2007. A pesquisa foi dividida em três etapas. Primeiro o envio de um questionário elaborado pelo LPP para ser respondido pelos coordenadores de todos os Pontos de Cultura que foram contemplados no primeiro

edital. Ao todo, 100 Pontos responderam essa primeira etapa. Em seguida foram selecionados 20 Pontos de sete estados segundo critérios estabelecidos pelo LLP, como diversidade, representatividade, público alvo, conteúdo do projeto do Ponto e tipo de organização. E nesses Pontos selecionados foram feitas visitas técnicas. Em uma terceira etapa, o questionário foi reelaborado e respondido por 200 Pontos. A dissertação de Assis analisa os dados obtidos por essa pesquisa sob a perspectiva teórica de Gramsci, e destaca, entre suas conclusões, o Cultura Viva como parte de uma estratégia hegemônica de refilantropização da questão social. O trabalho parte da hipótese de que a cultura, na forma central como é gerida na política social do Governo Lula, contribui para o consenso e manutenção da hegemonia dominante, além de ser uma forma de controle da pobreza, constituindo-se, assim, com contornos de assistencialismo, impossibilitando mudanças efetivas na configuração social.

A pesquisa destaca algumas questões já apontadas nos outros trabalhos, como a manutenção de um relacionamento burocratizado entre os Pontos e o MinC e o atraso contínuo de bolsas dos agentes Cultura Viva e da entrega dos Kits de multimídia. Porém, a pesquisa aponta também a incapacidade do programa na geração de renda entre seus participantes, levando a conclusão de que o impacto dos Pontos de Cultura fica restrito ao campo da subjetividade. Nas entrevistas, os participantes do programa apontaram que o resultado mais comum do programa Cultura Viva foi a elevação da autoestima dos jovens, o afastamento desse público das drogas e criminalidade, o despertar da criatividade, melhora de comportamento, valorização comunitária e um novo espaço de socialização dos jovens. Em relação à geração de renda, Assis (2007) ressalta que o discurso oficial do programa se distancia da realidade dos Pontos. A geração de renda acaba, como ressaltado pela autora, se restringindo ao empreendedorismo, ênfase essa reforçada pelos conceitos de autonomia e protagonismo, presentes na pedagogia dos Pontos. A substituição da ênfase no emprego assalariado pela noção de empreendedorismo acaba por reforçar a ideia de cultura como mercadoria, esvaziando os objetivos do programa.

Desse modo, estão alinhados com a concepção de cultura do governo, segundo a qual a dimensão econômica se reduz ao estímulo ao empreendedorismo e à geração de renda, que, na prática, fica restrito ao discurso dos Pontos de Cultura... Ao enfatizar o empreendedorismo na política cultural, o governo acaba por reafirmar a substituição das iniciativas neste âmbito à geração de emprego assalariado, ao

mesmo tempo em que reafirma a concepção dominante de política social no governo. Além disso, reifica a cultura como mercadoria, onde até mesmo a cultura popular ao ser valorizada nos projetos do Pontos de Cultura, são voltadas à venda de sua imagem. Estes aspectos têm como consequência a destituição de seu potencial contra-hegemonico e, conseqüentemente, a política cultural acaba servindo como instrumento de apassivamento das classes subalternas. (ASSIS, 2007, p. 207).

A crítica ao programa também se estende a uma crítica à institucionalização das ações das ONGS no âmbito social, isentando o Estado de sua função e difundindo o conceito de sociedade civil atrelada ao terceiro setor. Em suma, a dissertação afirma que esse modelo de Política Cultural não se apresenta como uma contraproposta ao modelo hegemônico de cultura, sua relação de exclusão e de organização social do trabalho. Ao se atrelar prioritariamente a atuação de ONGs, e a um discurso de empreendedorismo, os Pontos de Cultura, segundo a autora, acabam sendo moldados pelos mesmos valores da indústria cultural.

A dissertação de Assis (2007) se apresenta como uma ferramenta de grande importância, principalmente por se basear na pesquisa mais ampla de todos os trabalhos encontrados no levantamento de bibliografia sobre o tema. Porém, como será desenvolvido no próximo capítulo, existem algumas considerações teóricas dissonantes com a perspectiva adotada neste trabalho, o que acaba por gerar considerações diferentes sobre o programa. De fato, a justificativa dessa dissertação é justamente compor com esses outros trabalhos uma visão sobre o programa Cultura Viva, porém, a partir de uma perspectiva teórica ainda não contemplada nesse campo. Para finalizar esse capítulo de apresentação do campo e fazer uma ligação com as discussões que serão desenvolvidas no próximo capítulo, destacaremos mais dois artigos sobre o tema que possuem uma perspectiva mais próxima da adota nessa dissertação.

Giuseppe Cocco, no artigo “As Políticas Culturais e o Bolsa Família: Sobre uma (breve) conversa com o Ministro Juca Ferreira, introduz uma discussão sobre o Programa Cultura Viva por um viés teórico diferente. Primeiramente, afirma como a cultura se encontra em um terreno de lutas fundamental do capitalismo contemporâneo. Na configuração atual do mundo, a cultura não se restringe mais a um setor da atividade produtiva, como a denominada indústria cultural, nem a esfera de reprodução de uma cultura por lazer ou ferramenta de educação. Mas a cultura está inscrita no capitalismo contemporâneo por um investimento de forma de vida, de produção de significação. Um investimento nas faculdades subjetivas, no trabalho

imaterial do qual o capitalismo extrai seus ganhos de produtividade. A mobilização do trabalho se faz diretamente na sociedade, distanciando a relação de trabalho salarial (o emprego) e a atividade produtiva. O emprego sendo substituído pela empregabilidade. O trabalhador sendo colocado em uma posição cada vez mais desprotegida e informal, e precisando estar constantemente se qualificando para manter-se atualizado em relação ao mercado. Com isso, Cocco afirma que o próprio capitalismo vem sofrendo um processo de perda das bases objetivas da mensuração de valor, uma vez que a produção ocorre fora da relação de emprego:

o capitalismo – precarizando e investindo um trabalho que coincide com as próprias redes sociais e técnicas – passa a explorar diretamente a vida inteira da população, ao mesmo tempo em que perde aquela base objetiva que lhe permitia legitimar-se (social e economicamente), por ser a condição necessária à produção de riqueza. A vida social é a nova fonte da riqueza e terreno de aposta do venture capital, capital de risco, risco paradoxal de uma vida que se torna potente e precária ao mesmo tempo (COCCO, 2011a)

No cerne dessa relação em que o tempo de vida se mistura com o tempo de trabalho, a cultura se inscreve duplamente, sendo o terreno de acumulação, mas também de lutas. É no campo cultural que ocorre a construção de uma nova métrica de valor, assim como também nele é possível verificar os processos mais intensos de precarização e perda de sentido. Cocco afirma que, assim como o trabalho de uma abelha é passível de mensuração somente por sua produção de mel, e não seu trabalho de polinização, o trabalhador atual tem sua maior produção, os excedentes de vida, capturado pelo capitalismo. Nessa perspectiva, Cocco afirma que os Pontos de Cultura são um contraponto nessa lógica, exatamente por ser um lugar onde essa produção de vida, comumente capturada pelo capital, tem sua legitimação. Isto é, o trabalho criativo dos Pontos de Cultura (que pode ser entendido como um paralelo ao trabalho de polinização das abelhas) deve ser reconhecido por uma *Renda Universal*, quase como um direito de propriedade autoral, pela produção de vida que anima o capitalismo. Sendo assim, os Pontos não como mais um lugar de capacitação e qualificação de um trabalhador para se tornar empregável, mas espaço onde se reconhece os excedentes de vida como parte integrante da produção social. Renda Universal essa que, segundo Cocco, é inicialmente atrelada a mobilização dos mais pobres, mas que deve ser entendida a todo campo social.

Em um outro artigo, Cocco (2011b) destaca alguns elementos da política dos Pontos de Cultura que entende como dimensões potentes e inovadoras.

Primeiramente a dimensão de radicalização democrática, por ser uma política que não visa fomentar/produzir cultura, mas reconhecer a produção já existente e criar mecanismos para que a própria rede possa dar continuidade e estabilidade as suas ações. Em segundo por ser uma política que segue a dinâmica dos movimentos culturais, evitando a reprodução de uma cultura elitista e de massa. E em terceiro por ser uma política com potencial de se tornar referência para as “políticas de mobilização produtiva de territórios, incluindo a luta pelo reconhecimento e a proteção dos trabalhadores informais das grandes metrópoles brasileiras” (COCCO, 2011b). No atual momento existem algumas tensões para a consolidação do problema, e Cocco afirma que, se por um lado há a necessidade de consolidação do programa por meio de Lei para se tornar uma política de Estado, por outro lado esse movimento pode corromper justamente o caráter democrático dos Pontos de Cultura. Logo, como o autor afirma, o desafio que se configura é justamente o de democratização do Estado, e a qualificação política e social da política dos Pontos pode contribuir para a capacidade dos movimentos culturais de ampliar sua dinâmica constituinte, transformando-se em parte do governo. Em suma, o que o autor destaca em seus dois artigos a respeito dos Pontos de Cultura é que se “trata de uma política do comum voltada ao reconhecimento da potência produtiva constituída pela multidão dos pobres, uma potência que tem como motor o amor: ou seja, a própria dinâmica da produção cultural como produção de sentido e alegria” (COCCO, 2011b). A dinâmica favorecida por essa política se inscreve na dinâmica atual de lutas biopolíticas. E no próximo capítulo exploraremos um pouco mais essa dimensão de lutas, tentando desenvolver conceitos que atravessam os Pontos de Cultura, como biopolítica, luta pelo comum, multidão, lutas em redes e produção de subjetividade. Já é possível perceber como os Pontos de Cultura se inscrevem em um tipo de luta que não se delimita à luta de classes e a um recorte exclusivamente financeiro, mas muito mais amplo e atravessado por diferentes dimensões. Apreender essas dimensões é justamente tentar reconhecer os pontos de fissura proporcionados por essa política no seio do capitalismo contemporâneo.

4 PISTAS CONCEITUAIS PARA UMA ANÁLISE DO PROGRAMA CULTURA VIVA

Ao longo desse capítulo faremos um exercício de leitura da dinâmica dos Pontos de Cultura a partir de conceitos elaborados por Negri e por Deleuze/Guattari. Primeiramente desenvolveremos a ideia de lutas em rede, procurando demonstrar como uma rede funciona e quais são suas peculiaridades que potencializam as propostas da política dos Pontos de Cultura. Em um segundo momento iremos abordar o conceito do *comum*, de Negri, passando por temáticas como propriedade intelectual, lei de direitos autorais e produção biopolítica. E por fim, discutiremos os Pontos de Cultura sob a perspectiva das Políticas Públicas, atualizando a discussão de Deleuze/Guattari sobre Máquina de Guerra e Aparelho do Estado. Todas essas aproximações teóricas com esse campo têm como objetivo analisar as possíveis linhas de fuga que essa política proporciona ao Capitalismo Mundial Integrado (CMI), e mais especificamente, ao modelo de cultura instrumentalizado para fins mercadológicos.

4.1 Pontos de Cultura e as lutas em rede

Hoje, em contrapartida, vemos redes por toda parte- organizações militares, movimentos sociais, formações empresariais, modelos de migração, sistemas de comunicação, estruturas fisiológicas, relações linguísticas, transmissores neurológicos e até mesmo relações pessoais. Não é que não existissem redes anteriormente ou que a estrutura do cérebro tenha mudado. É que a rede tornou-se uma forma comum que tende a definir nossas maneiras de entender o mundo e de agir nele. E sobretudo, da nossa perspectiva, as redes são a forma de organizações das relações cooperativas e comunicativas determinadas pelo paradigma imaterial de produção. A tendência dessa forma comum para se manifestar e exercer sua hegemonia é o que define o período (HARDT; NEGRI, 2005, p. 191)

A citação acima enfatiza bem o modo de funcionamento e organização do capitalismo atual. Uma vasta bibliografia corrobora essa percepção de que estamos inseridos no paradigma das redes (CASTELLS, 1996; BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009). E, conforme já foi exposto, a Política dos Pontos de Cultura se baseia claramente nesse modelo. Conforme afirmou Turino, as diferentes organizações que compõem o Cultura Viva só são efetivamente Pontos se estiverem articuladas em

rede (TURINO, 2008). Porém, antes de entender um pouco mais a composição e o funcionamento da rede dos Pontos, é necessário desenvolver melhor a ideia de rede no mundo contemporâneo, de que forma ela se constitui e principalmente o que ela coloca para funcionar.

A discussão sobre rede ganhou consistência principalmente a partir do surgimento da internet: um parece ser o sinônimo do outro. A internet foi concebida como um projeto da DARPA (Agência de pesquisas de projetos avançados do Departamento de Defesa dos Estados Unidos), com o principal objetivo de resistir a ataques militares. A estratégia estabelecida, e que fundamentou a internet que conhecemos hoje, é não existir nenhum centro de comando, a rede inteira funciona como um todo autônomo e, por isso, a rede pode continuar a existir mesmo que um grande pedaço dela esteja destruído. Esse mesmo desenho que possibilita a segurança do todo, faz com que a internet seja impossível de se controlar. Como nenhum nó da rede é necessário para que outros pontos se comuniquem, é muito difícil estabelecer um controle de comunicação entre os milhares de diferentes pontos. Essa estrutura não hierárquica e não centralizada é um exemplo do funcionamento de um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2007a) . Em um rizoma, qualquer ponto pode ser conectado com qualquer outro ponto, sem que haja a necessidade de intermediação, e é composto por uma multiplicidade de elementos que não se deixam sobrecodificar, ocupando todas as dimensões, em um plano de consistência. Em suma, o rizoma é contra os sistemas centrados, policentrados, hierárquicos, de ligações preestabelecidas, e funciona por uma circulação contínua sem autômato central.

Hardt e Negri (2006) apontam que as redes não se constituem somente de modelos rizomáticos, como a internet, mas também modelos oligopolistas, que caracterizam os sistemas de difusão. O rádio, a televisão, e mesmo os sistemas de comunicação telefônica são exemplos disso. Em uma rede oligopolista existem infinitos pontos de recepção em uma infinidade de territórios indefinidos. A tecnologia de satélites potencializou essa característica de desterritorialização dos pontos de recepção. Porém, essa rede é definida por uma produção centralizada, e distribuída em massa. Toda a indústria cultural opera tradicionalmente por esse modelo. Poucos podem dominar o funcionamento dessa rede. Isso caracteriza um tipo de rede arborescente, no qual é possível identificar um ponto central do qual todas as possíveis ramificações partem.

Esses dois modelos de rede, a democrática e oligopolista, representam bem os modelos de rede de sistema de comunicação, porém também têm seu correlato com outras formas de organização social. De fato, os dois modelos se conjugam no paradigma das redes, que ordena o modo de produção capitalista como um todo. A crescente importância do trabalho imaterial e suas características de colaboração, inteligência e comunicação potencializaram esse processo de desterritorialização da produção capitalista. Sob o paradigma atual, o manuseio de conhecimento e informação é feito de forma ágil e descentralizada. A linha de montagem das indústrias tradicionais e pesadas é substituída pela rede, distribuindo tarefas ao redor do mundo. É importante destacar que nesse tecido biopolítico atual, a rede não é somente uma forma de distribuição e acesso de informações e conhecimento, ou um espaço de circulação, mas se configura também como um espaço de produção. “A novidade da infraestrutura de informação é o fato de que ela está embutida nos novos processos de produção e lhes é totalmente imanente”. (HARDT; NEGRI, 2006, p.319) A produção não está mais localizada somente em um ponto da rede, podendo circular nela rapidamente, mas está também *entre* esses diversos pontos. A produção fruto desse *entre* é fundamental para o capitalismo contemporâneo. É sua matéria prima passível das maiores explorações, mas também de maior resistência ao modelo dominante. Essa produção do *entre* é apontada por economistas, segundo Hardt e Negri (2005), como externalidade. São riquezas sociais criadas fora do processo produtivo direto das quais o capital não precisa pagar nem tampouco pode controlá-las inteiramente. Hardt e Negri irão desenvolver um outro conceito em cima dessa temática; a ideia do Comum, que será mais explorada na próxima seção. Mas vale ressaltar que a construção de uma rede cada vez mais complexa está intimamente ligada à produção cada vez maior do Comum.

Para pensar o potencial de uma sociedade organizada por essas redes, Hardt e Negri forjam a ideia da *inteligência de enxame* (HARDT; NEGRI, 2005). Um enxame de abelha possui uma inteligência baseada no seu coletivo, e na sua forma de organização, e não na capacidade de cada componente. Isto é, apesar de cada elemento de um enxame ter uma capacidade limitada de inteligência, o enxame, ou mesmo agrupamentos de outros tipos de insetos como formigas e cupins, possuem uma inteligência fundamentalmente social, complexa, e descentrada. Os autores apontam que atualmente cientistas de inteligência artificial tem pensado nesse modo

de funcionamento para desenvolver tecnologias descentralizadas, computadores mais potentes que não mais tenham um ponto principal de processamento e armazenamento de informação, mas sim milhares de pontos desterritorializados. Esse tipo de rede, comum no reino animal, é composto por milhares de componentes com pouca capacidade criativa e inteligência em si, mas que organizados em rede produzem obras complexas. Negri e Hardt questionam, a partir dessa constatação, que tipo de inteligência coletiva surge a partir da comunicação e cooperação de uma rede de multiplicidades cada vez mais abrangente na nossa sociedade. Essa *inteligência social* é justamente a vitalidade social que Pelbart denomina *caldo biopolítico* (PELBART, 2009). Segundo o autor, a própria teoria econômica percebe que o verdadeiro lugar de criação do valor é a sociedade em seu conjunto, em suas formas de cooperação, na aprendizagem, nas formas de organização que “hibridizam o mercado, a empresa, a sociedade” (PELBART, 2009, p. 100).

Essa nova configuração de um mundo em rede não é uma novidade criada pelas novas estruturas de poder, ao contrário, é a resposta jurídica e política do Império à nomadização generalizada. Pelbart (2009) aponta que o capitalismo incorporou diversas das críticas formuladas a ele nos anos 60-70, quando tanto artistas como o proletariado reivindicavam uma maior autonomia, autenticidade, criatividade, liberdade, refutando a rigidez das hierarquias, burocracias e alienação nas relações e no trabalho. Essas críticas foram incorporadas ao novo modelo de capitalismo e os manuais de management que executivos seguem hoje se baseiam em empresas enxutas, flexíveis, compostas de equipes multidisciplinares, com grande autonomia e uma estrutura hierárquica mais difusa, organizada em rede e em conexão inclusive com outras equipes e empresas. A comunicação, inspiração, criatividade, implicação, são adjetivos recorrentes ao mundo empresarial atual, que evoca uma percepção mais humanista do trabalhador. Pelbart ainda destaca que tanto as empresas, como as cidades e os próprios sujeitos, em última instância, se organizam atualmente por uma sucessiva produção de projetos, que tem como característica serem transitórios e infinitos. É a constituição da cidade por projetos, ideia elaborada por Boltanski e Chiapello (2009), retomada por Pelbart (2009). Na cidade por projetos, há, mais do que trabalho, atividades que têm como objetivo gerar projetos, e a inserção em uma rede conexionista é a maneira de engendrar tais projetos. “Um projeto é um dispositivo transitório, e a vida é concebida como

uma sucessão de projetos, tanto mais válido quanto mais diferentes uns dos outros” (PELBART, 2009, p. 99). Os projetos estão intimamente ligados à capacidade do sujeito de se conectar, de entrar em ligação, de antecipar, pressentir as conexões necessárias que precisam ser feitas. Pelbart destaca que um projeto já é uma aglutinação de uma matéria social preexistente, a capitalização de afetos, ideias e relações já em circulação, o caldo biopolítico já citado acima. Sendo assim, a ideia de projeto dá forma a toda a discussão feita até aqui, de uma vitalidade social que é produzida no *entre* das redes conexionistas, e que anima o capitalismo atual. Uma nova riqueza que é a produção do conhecimento vivo por meio do conhecimento vivo, um infinito de externalidades da cooperação humana. Mas, o grande destaque que deve ser feito é que essa forma de organização social é tão intensamente inclusiva como o é exclusiva. O processo de inclusão de sujeitos e grupos sociais nessa forma de se relacionar e se apresentar como qualificados para o mercado inscreve em si o diferencial de mobilidade. A mobilidade de uns depende intrinsecamente da imobilidade de outros. É na natureza impessoal da conexão que recaí todo o peso da inclusão do sujeito na sociedade capitalista, e por isso é o paradigma do sujeito empreendedor que molda a subjetividade dominante. O sujeito empreendedor deve ter a capacidade de se manter constantemente qualificado, por meio de cursos e acúmulo de experiências de vida, acesso contínuo à informação, ao conhecimento, em um processo de formação não mais restrito às escolas, cursos técnicos e universidade. E conseguir cultivar um network, uma rede de contatos úteis para sua inserção em diferentes tipos de projetos. Por essa característica que Pelbart aponta que há a necessidade de reivindicação por uma igualdade nas oportunidades de mobilidade e de conexão, isto é, inscrever a cidade dos projetos em um mundo também de direitos (PELBART, 2009). Logo, a construção de uma cidade democrática passa impreterivelmente pela democratização dos meios de acesso e de mobilidade de todos os sujeitos.

A luz dessas constatações, Hardt e Negri (2005) afirmam que as diferentes formas de resistência aos processos de exploração e exclusão do capitalismo devem ser orientadas por três princípios. Primeiro, uma simples medida de eficácia. Cada organização deve conseguir se apropriar das oportunidades de seu momento histórico para maximizar sua capacidade de resistir. Em segundo, o princípio da necessidade de que a forma de organização de resistência deve corresponder às formas atuais de produção econômica e social. E em terceiro, o princípio de

democracia e liberdade, que devem ser princípios permanentes, não só de seus objetivos, mas também na forma de sua organização. A democracia não deve ser somente um alvo, mas uma lógica de funcionamento. A partir desses três princípios, é possível discutir sobre os Pontos de Cultura à luz do que foi desenvolvido nos parágrafos anteriores. Nossa constatação é de que sob esse viés teórico, os Pontos de Cultura se inscrevem em um movimento de resistência que demonstra um grande potencial de fissura na ordem social vigente. Primeiramente por tentarem agarrar as oportunidades de nossa época, através da apropriação das tecnologias atuais a favor de seus diferentes projetos. Em segundo, por buscarem se inscrever nas formas atuais de produção econômica e social, que como vimos anteriormente, são fundamentadas pela organização em rede. E por último, por lutarem por processos democráticos através de uma gestão também democrática. Em poucas palavras, a apropriação da tecnologia (oportunidade histórica) para a formação de redes (correspondência com as formas de produção) com meios e fins democráticos (princípio ordenador permanente).

A apropriação da tecnologia pelos Pontos de Cultura foi uma ideia fomentada desde o início da construção do programa Cultura Viva. No momento que Célio Turino estava desenvolvendo esse programa, o movimento de Cultura Digital já havia iniciado um intercâmbio com o MinC. E por isso Turino decidiu encontrar-se com um grupo de ativistas da Cultura Digital para trocar ideias sobre o Cultura Viva. Ao apresentar o programa, citando a proposta de articulação em rede, esse grupo apresentou os conceitos que têm norteado esse movimento, como colaboração e cooperação como forma de gerar um conhecimento livre, não mais delimitado por uma reserva de mercado. Além disso, discutiram sobre as novas possibilidades de produção independente a partir de uma tecnologia acessível, estúdios de garagem e câmeras digitais. Por meio dessa conversa, surgiu a ideia do Kit Multimídia. Esse Kit é a única exigência do programa Cultura Viva aos Pontos de Cultura, isto é, a primeira parcela de financiamento, na quantia de R\$20 mil, deve ser gasta para a compra do Kit, que contém câmera de vídeo, microfone, mesa de som e três computadores. A proposta é que os próprios agentes culturais pudessem registrar as diferentes expressões culturais de suas localidades. Não mais um registro de alguém de fora, mas em primeira pessoa.

Com diferentes intensidades, cada Ponto de Cultura têm se apropriado dessa ferramenta, que além de registrar suas memórias, dá a possibilidade de difusão de

inúmeras experiências pela rede, inscrevendo, assim, diferentes movimentos sociais em novas linguagens estéticas. É fato que o audiovisual exerce uma influência preponderante na subjetividade capitalística atual, e a infraestrutura básica de produção audiovisual dos Pontos de Cultura favorece a apropriação, e não somente o consumo, desse tipo de linguagem. É o fortalecimento de um novo paradigma de comunicação, uma comunicação em redes democráticas (onde todos os pontos da rede são produtores), em contraposição às redes tradicionais de comunicação, que são oligopolistas. Não se pode ignorar o potencial desse pequeno investimento em uma nova forma de comunicação, uma vez que atualmente oito milhões de pessoas se relacionam diretamente com os quase quatro mil Pontos de Cultura no Brasil. O contínuo processo de apropriação dessas tecnologias apresenta uma grande possibilidade de transformação do que é difundido pelos meios de comunicação.

O movimento de Cultura Digital é uma das grandes influências para a constituição da rede dos Pontos de Cultura. Não somente por ter possibilitado a ideia dos Kit multimídia, mas também no fortalecimento de outras estruturas. Na preocupação com o que vem sendo descartado pelos avanços contínuos da tecnologia e pela falsa obsolescência incentivada pela indústria, a ideia de MetaReciclagem também faz parte dos projetos da Cultura Digital que adentraram nos Pontos de Cultura. Utilizar o lixo digital (computadores antigos, por exemplo), reciclando-os para a utilização principalmente comunitária. Além de possibilitar uma maior infraestrutura tecnológica, a MetaReciclagem também possibilita a apropriação da tecnologia, um entendimento dos processos tecnológicos e a sustentabilidade dos centros de MetaReciclagem. Isso contribui para o fortalecimento da infraestrutura dos Pontos.

O papel da Cultura Digital não é só o de gerar uma infraestrutura tecnológica, mas também capacitar os Pontos de Cultura nessa nova linguagem. Por isso foram constituídos os Pontos de Cultura Digital. São Pontos que têm como linguagem o digital e fazem, dentre outras ações, a capacitação dos outros Pontos de Cultura, ensinando sobre softwares livres, hardwares, dando assistência técnica, enfim, capacitando os usuários no domínio dessas tecnologias. Não basta criar uma infraestrutura de equipamentos, mas também de conhecimento. É através desse duplo movimento, de constituição de equipamento e de conhecimento, que os Pontos de Cultura puderam construir uma infraestrutura básica para sua inserção em uma rede tecnológica, que hoje traz inúmeras possibilidades de conexão.

Em suma, os Pontos de Cultura multiplicaram sua possibilidade de atuação e militância exatamente por agarrarem sua oportunidade histórica. Isto é, a apropriação da tecnologia para potencializar sua ação. E com isso têm adentrado na forma de organização dominante hoje em dia, a rede. Mas como já foi apontado anteriormente, a constituição de uma rede não está somente associada a uma infraestrutura de comunicação. Por isso, na política dos Pontos, além dos equipamentos, do conhecimento, da apropriação da produção de uma linguagem dominante (o audiovisual) e de formas de sustentabilidade (por meio da MetaReciclagem, por exemplo), ainda existem outros fatores necessários para a constituição efetiva de uma rede. O primeiro grande avanço da política dos Pontos é justamente fomentar uma radicalização democrática dos meios de acesso a rede, de capacitação e produção por meio dessas tecnologias. Essas medidas foram (e continuam sendo) fundamentais para a constituição de um plano comum a todos os Pontos de Cultura, um espaço liso a partir do qual é possível ocupar, e assim, construir uma rede.

Utilizando-se da linguagem digital, para se constituir uma rede é necessário estabelecer um protocolo. Conforme destacam Freire, Foina e Fonseca, “conexões entre pontos só são possíveis quando se estabelece um protocolo de comunicação entre eles” (FREIRE; FOINA; FONSECA, 2009). Protocolo, segundo os autores, são meios escolhidos para se comunicar e atuar, a sua metodologia. Hardt e Negri (2006) apontam que estabelecer esse tipo de rede entre as diferentes lutas atuais tem se mostrado uma das tarefas mais importantes, e ao mesmo tempo, mais difíceis. No estágio atual da comunicação, as lutas têm sido hiperexpostas por diferentes tipos de mídia, porém, ainda assim não parecem ter desenvolvido a capacidade de se comunicar. Os autores denominam essa característica como o *paradoxo da incomunicabilidade* (HARDT; NEGRI, 2006, p.75). Para os autores, isso ocorre porque as diferentes lutas não reconhecem um inimigo em comum, uma vez que estão inscritas em conflitos locais. E por isso, não existe uma linguagem comum capaz de traduzir essas lutas. O estabelecimento dessa linguagem em comum, ou, como poderíamos afirmar, esse protocolo, é um ponto chave para a configuração de uma luta em redes.

Há duas pistas que nos ajudam a entender de que forma esse protocolo pode ser estabelecido. Primeiro em uma entrevista de Deleuze concedida a Negri,

intitulado “Controle e Devir” (2007). Indagado por Negri sobre o comunismo na sociedade de comunicação, Deleuze responde o seguinte:

Você pergunta se as sociedades de controle, ou de comunicação, não suscitarão formas de resistência capazes de dar novas oportunidades a um comunismo concebido como ‘organização transversal de indivíduos livre’. Não sei, talvez. Mas isso não dependeria das minorias retomarem as palavras. Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro; não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle (DELEUZE, 2007, p.217).

Pode-se perceber que mesmo antes das transformações na comunicação proporcionadas pelo advento da internet, Deleuze já tinha a compreensão de como a comunicação tende a ser capturada pela axiomática do capital. De fato, as lutas atuais, ao serem hiperexpostas por diferentes formas de comunicação, são rapidamente reorganizadas pelo capitalismo, sendo marginalizadas ou transformadas em mercadorias e em subjetividades consumíveis, ou mesmo banalizadas. Cabe pensar de que forma essa criação, esse vacúolo de não comunicação mencionado por Deleuze pode ser atualizado nas lutas em rede. Se a fala, as ideias, não são mais capazes de mobilizar as batalhas, como acontecia em épocas anteriores com o “idioma do internacionalismo anti-imperialista e proletário” (HARDT; NEGRI, 2006, p. 76), de que forma o afeto pode circular e dar a liga, o protocolo, das redes de lutas atuais? Para Hardt e Negri (2006), como uma segunda pista, talvez seja necessário estabelecer outro tipo de comunicação, não mais baseada em uma linguagem semelhante e unificadora, mas sim na diferença, uma comunicação de singularidades.

Freire, Foina e Fonseca (2009) apontam que para uma rede dos Pontos de Cultura funcionar ela deve possibilitar que os sujeitos possam definir suas próprias identidades culturais locais através de um processo de diálogo entre o contexto local e nacional, compartilhando entre si essas diferenças. Os Pontos de Cultura, ao se articularem em rede, devem reforçar as suas experiências locais, ao contrário de se subjugarem a outras experiências e modelos de cultura *mais bem sucedidos*, ou mais visíveis. É baseado nessa afirmação da diferença que a rede se articula, se comunica, e gera transformações. Esse tipo de abordagem encontra ressonância justamente com o conceito de comunicação de singularidades de Hardt e Negri. Não mais um modelo de cultura a ser seguido, mas um conjunto de múltiplas e singulares experiências de fazer cultura. Ao se articular em rede, um Ponto de Cultura

descobre outro Ponto, e vê naquela experiência uma maneira singular de fazer cultura que foge dos ditames da cultura midiática. Ao ver essa diferença, legitima a sua própria maneira de fazer cultura. É essa multiplicidade que afirma cada expressão cultural, por mais diferente e singular que seja, como legitima.

Turino é enfático ao afirmar que a $PC = (a + p)^r$ rede é uma questão central da política dos Pontos. Para o autor, um Ponto só se realiza ao se articular em rede (TURINO, 2008). E é essa articulação que favorece um desenvolvimento de mentalidades, comportamentos, da economia, de cultura e de valores. Esse desenvolvimento ocorre por meio de zonas de aproximação, termo abrigado por Turino do conceito de Vigorético de Zona de Desenvolvimento Proximal. A aproximação de diferentes Pontos por meio da rede possibilita um desenvolvimento mútuo. E esse desenvolvimento ocorre justamente por suas diferenças. Pontos que trabalham questões como gênero, por exemplo, influenciam o movimento hip-hop (tradicionalmente machista), diferentes formas de expressão, como o rap e os repentistas, se mesclam na formação de novas estéticas. Pontos que ensinam sobre cultura indígena utilizando o audiovisual, experiências bem sucedidas de economia solidária circulam por outros Pontos, enfim, aglutinamentos de apelo ético, estético e até econômico. Segundo Turino, se fosse possível colocar em uma fórmula matemática a política dos Pontos de Cultura seria a seguinte: Pontos de Cultura = (autonomia + protagonismo) potencializados pela articulação em rede.

O que também faz com que a rede dos Pontos se articule efetivamente são os conceitos do Programa, de autonomia e protagonismo social. A identificação desses conceitos ocorre em todos os Pontos, o que favorece sua aproximação. A identificação com o Programa Cultura Viva como um todo tem favorecido essa articulação. Os trabalhadores dos quase quatro mil Pontos de Cultura se apresentam como Ponteiros, em um processo de identificação com essa rede. Reconhecem a importância do trabalho local, mas ao mesmo tempo se veem dentro de uma rede muito mais ampla. Isso demonstra como a rede dos Pontos de Cultura tem conseguido um amadurecimento, a partir da constatação de seus agentes de um contexto maior e, principalmente, da percepção de pertencimento a esse contexto.

Além de uma infraestrutura tecnológica básica, existem algumas outras ações que constroem a rede dos Pontos, e que se mostram fundamentais para a articulação e troca de experiências. Como já foi destacado no capítulo anterior,

existem diversos editais do programa Cultura Viva que possibilitam a interação entre os Pontos, e também com outras esferas do meio cultural. Como exemplo podemos destacar o prêmio Interações Estéticas, um edital realizado em parceria com a Fundação Nacional das Artes (FUNART) que disponibiliza valores de R\$15 mil a R\$90 mil para que artistas profissionais tenham trocas de experiências e criações em comum com os Pontos de Cultura. Essa troca ocorre a partir da residência artística desses profissionais nos Pontos. Além desse edital, também existe o edital do Intercâmbio Ponto a Ponto, no qual quatro bolsistas de dois diferentes Pontos de cidades diferentes realizam um intercâmbio com o objetivo de troca de experiências e fortalecimento da rede. Somados a essas experiências, existem os editais de temáticas e públicos variados, como saúde, onde os Pontos se inscrevem em editais e ganham uma premiação para realizar reuniões de troca de experiências em saúde, ou os Pontinhos de Cultura, que possibilitam a relação entre Pontos que lidam com crianças. Mas provavelmente o dispositivo mais importante de troca de experiências e, com isso, desenvolvimento por aproximação, é a Teia, que possibilita mostras artísticas, reflexões com seminários e dispositivos de gestão, como os Fóruns. Acontecem regionalmente, e nacionalmente. A partir do incentivo à constituição de rede, gerado por meio dessas premiações, dos encontros da Teia, e da articulação pela internet, cada região e grupo temático tem desenvolvido sua própria maneira de se conectar uns com os outros, dando assim o caráter vivo que uma rede efetiva possui. De maneira geral, pode-se afirmar que, pelo menos no que diz respeito à rede dos Pontos de Cultura, já foi estabelecido um protocolo, uma linguagem inteligível baseada na diferença, e que cria seus vacúolos de não comunicação capazes de afetar os diferentes pontos da rede. Não é somente cada Ponto isolado que tem produzido cultura, mas a própria rede, o *entre* os Pontos tem produzido um caldo biopolítico.

Até o momento já destacamos algumas maneiras como os Pontos de Cultura se inscrevem de uma maneira potente no campo das lutas. Retomando as ideias de Hardt e Negri (2006), apontamos como os Pontos de Cultura aproveitam sua oportunidade histórica, ao se apropriar das tecnologias possíveis, se inscrevem no modelo de organização social, ao estabelecer uma rede, e de certa forma procuram criar alternativas no paradoxo da incomunicabilidade das lutas atuais, ao estabelecer uma comunicação baseada nas diferenças, e não nas semelhanças. Além disso, associamos a ideia de vacúolos de não comunicação, citados por Deleuze, com

diferentes formas de conexão em rede dos Pontos. Formas essas que não passam necessariamente pela fala, mas pela troca de experiências, de vivências, de visibilidade, em suma, de afetos dos mais diversos. Tudo isso como forma de estabelecer um protocolo para a rede dos Pontos, transversalizando os conceitos de autonomia e protagonismo, propostos por Turino, para além dos sujeitos envolvidos, atravessando o coletivo, os diferentes Pontos, dando sentido ao conceito de desenvolvimento por aproximação. Enfim, gostaríamos de destacar de que maneira a política dos Pontos de Cultura se relaciona com a ideia de Hardt e Negri de que cada nova forma de resistência deve atacar as qualidades antidemocráticas das formas anteriores de organização. Isto é, como se conjugam a democracia e gestão na rede dos Pontos de Cultura?

Mais à frente serão discutidas mais profundamente as tensões que estão presentes entre a organização dos Pontos de Cultura e o Estado, atualizando a discussão de Deleuze e Guattari sobre as Máquinas de Guerra, e o Aparelho do Estado. Vale destacar que não é sem inúmeras disputas que os Pontos de Cultura tentam se consolidar como um dispositivo democrático, de participação aberta, em contraposição à estrutura rígida e hierárquica do Estado. Sem dúvida, toda a rede, destacada até o momento, forneceu ferramentas concretas para que os Pontos de Cultura pudessem desenvolver uma gestão compartilhada. A luta pela constituição de uma rede (com sua infraestrutura física e conhecimento para tal) vem acontecendo juntamente com a tentativa de criar dispositivos de gestão horizontal. A primeira ação que merece destaque é a constituição dos Pontões de Cultura. Essa ação começou com algumas experiências locais, onde foi identificado o potencial de alguns Pontos em capacitar, articular e integrar outros Pontos da região. Devido a essas experiências, em 2007 foi lançado um edital para Pontões, com o objetivo de criar outra forma de gestão e acompanhamento, por um processo intra rede, que reconheceu nos próprios Pontos a capacidade e competência de alimentar a rede de novas ideias, iniciativas e ações. Um desses exemplos é o Ponto Grão de Luz Griô, que devido a sua experiência com a pedagogia Griô passou a ser um parceiro do MinC na gestão da Ação Griô, proposta pelo Ponto. Como Turino destaca, os Pontões são os nós da rede, que ajudam a sustentar todo o conjunto com mais força (TURINO, 2008). Auxiliam em relação à tecnologia (Pontões de Cultura Digital), a diferentes linguagens artísticas (Teatro do Oprimido, Audiovisual), na articulação de diferentes públicos (crianças, juventude, mulheres) e áreas de interesse (Cultura da

Paz, reforma agrária). Eles também têm um papel preponderante na gestão, auxiliando em prestação de contas, por exemplo. De certa forma os Pontões foram uma resposta à incapacidade do MinC em atender todas as demandas da rede.

Conforme a rede foi amadurecendo, diferentes dispositivos foram surgindo, gerando uma maior horizontalidade dos processos de gestão. Primeiramente os Pontos de uma mesma região criaram os Fóruns Regionais dos Pontos de Cultura. Cada Ponto elege um representante para comparecer aos Fóruns e discutir suas ações em conjunto, necessidades de cada Ponto e demandas em relação ao Programa. Com isso a rede reconheceu a necessidade de se articular a nível nacional, e foram constituídos primeiro os Fóruns Estaduais, e por fim, o Conselho Nacional dos Pontos de Cultura. Conforme cada um desses dispositivos era criado, outros artifícios foram sendo desenvolvidos para gerar uma maior transparência e participação. Atualmente, inúmeros Fóruns regionais e estaduais transmitem suas reuniões em tempo real por diferentes canais da internet, possibilitando assim uma ampla participação de outros ponteiros. E em última instância, foi criado na Teia Nacional o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, espaço onde são discutidas e criadas diversas ações e proposições do Cultura Viva. Vale ressaltar que todos esses artifícios são constituídos como forma de criar uma rede de gestão democrática, e não oligopolista. Isto é, a participação pretende-se efetiva, uma democracia participativa, e não representativa, pois todos os ponteiros são convidados a discutir e dialogar. Não é uma rede de divulgação daquilo que foi decidido em altas instâncias, mas sim uma rede de comunicação multilateral. A exemplo disso, em 2010 foi criado o site dos Pontos de Cultura, uma plataforma onde são propostas diferentes agendas, colocadas em votação para que todos os representantes decidam as ações. Uma ferramenta, possibilitada pela internet, de participação ativa. De certa forma, esse dispositivo é uma espécie de assembleia permanente, onde todos os participantes são convidados a opinar e votar sobre diferentes assuntos. Além das assembleias regionais, estaduais, e nacionais, uma assembleia virtual permanente.

Hardt e Negri dedicam um capítulo de seu livro *Multidão* (2005) para discutir a democracia nos tempos atuais. A aposta dos autores é de que a ideia de um governo Uno, que seja soberano, representativo, está a cada dia se tornando mais obsoleta, e que a democracia só será efetiva em um modo de governo múltiplo, descentrado. Diversos atores da sociedade em uma gestão colaborativa. A questão

central desse modelo é como uma multiplicidade, e não um uno, pode chegar a uma decisão. Como resposta, os autores laçam mão de algumas analogias, e uma delas parece pertinente para nossa discussão sobre o modo de gestão dos Pontos de Cultura; Segundo Hardt e Negri (2005), a capacidade decisória de um coletivo heterogêneo encontra ressonâncias no desenvolvimento colaborativo dos desenvolvedores de software livre. Os softwares tradicionais são protegidos por direitos autorais que impedem que os usuários possam ver seu código-fonte, que mostra de que maneira o software funciona. O movimento pelo código-fonte aberto, que inclui os desenvolvedores de software livre, acredita que ao abrir o código-fonte de um programa, seu desenvolvimento será muito maior. Quanto mais colaboradores, maior a possibilidade de se perceber e solucionar os problemas do programa, resultando em um software melhor. É o paradigma da produção colaborativa e da generosidade intelectual.

O Programa Cultura Viva teve, desde seus primórdios, um tipo de organização por código-fonte aberto. Conforme relatam Freire, Foina e Fonseca (2009) e Lima e Santini (2007), diversos colaboradores da Cultura Digital tiveram grande influência na elaboração do programa. Antes mesmo de se tornar Cultura Viva, quando o projeto ainda eram os BACs (Bases de Apoio a Cultura), um grupo heterogêneo de ativistas, hackers e artistas começaram a discutir essa proposta. Após uma primeira reunião, decidiram construir uma lista de discussão, criando um ambiente de *brainstorm* constante que envolvia diversas pessoas, de diferentes regiões do país. Em pouco tempo foi criado um Wiki, uma página da internet onde usuários podem logar e mudar o conteúdo do site. Através dessas ferramentas, esse coletivo pode transformar bastante o projeto. Inicialmente os BACs eram uma proposta de difusão de cultura para setores marginalizados. Esse grupo (que foi crescendo conforme outras pessoas ouviam da proposta e acrescentavam suas ideias pela lista e pelo Wiki) apontou como os BACs deveriam ser espaços não só de consumo, mas de produção de cultura. Com isso as bases do Programa Cultura Viva estavam traçadas. Como já foi descrito, mais à frente Turino elaborou uma outra proposta, mas que incorporou as ideias desse grupo. A maioria das pessoas que participaram desses espaços de discussão ficou satisfeita com o Cultura Viva, como relatam os autores:

Uma das mais importantes características desse novo projeto e, talvez, um dos motivos que fez com que muitas pessoas mantivessem seu apoio à ideia, mesmo em períodos de cortes orçamentários, quando não havia quaisquer perspectivas factíveis de remuneração ou benefícios, foi uma espécie de fé no fato de que uma vez iniciado todo o processo, a rede construída entre os Pontos, com participantes espalhados por todo o Brasil, seria autossuficiente, não mais demandando apoio governamental para sua manutenção. (FREIRE; FOINA; FONSECA, 2009, p. 5)

Conforme as palavras dos autores, houve a percepção de que foi possível *hackear* um projeto do governo com ideias baseadas em colaboração, autonomia e sustentabilidade. Pode-se perceber, então, como desde o início, até os dias atuais, a proposta do Cultura Viva tem lutado para se manter aberta. As ações, projetos, iniciativas e caminhos estão abertos e disponíveis não só para serem vistos, mas para serem modificados, transformados, melhorados, e como um código-fonte de um programa, serem identificados os problemas a fim de corrigi-los.

Esse é um modo de gestão completamente inovador. Não que venha a ser a única experiência de participação ativa da sociedade civil, mas é inovador por ser potencializada por dispositivos os mais diversos. E a tendência é a constante criação de novos dispositivos de radicalização democrática. Uma democracia participativa, e não representativa. Esse paradigma encontra ressonância com a nova concepção de militante. Segundo Hardt e Negri (2006) militância como uma atividade constituinte, e não representativa. Uma resistência criativa e inovadora, imediatamente ligada à formação de aparatos cooperativos de produção e comunidade.

Com o lançamento de uma base de estrutura tecnológica e capacitação pessoal do seu uso, o estabelecimento de uma comunicação por diferenças e uma gestão compartilhada, os Pontos de Cultura se inscrevem no modelo de organização em rede. E com isso, o início da inserção de muito dos seus participantes em um mundo baseado em conexão. Em um mundo que dita seus valores a partir do nível de conexão e mobilidade dos seus sujeitos, um programa sob esse modo de funcionamento e tão abrangente como o Cultura Viva intensifica as rachaduras nas formas de exclusão do capitalismo conexcionista. Torna-se impossível pensar em uma iniciativa de democratização radical sem a inserção de grupos e sujeitos em uma rede de contatos, desterritorializada, participativa, e que possibilite aos seus participantes um maior leque de experiências em diferentes territórios e linguagens. Como afirma Pelbart, “a resistência se dá como a difusão de comportamentos resistentes e singulares: se ela se acumula, ela o faz de maneira extensiva, isto é, pela circulação, a mobilidade, a fuga, o êxodo, a deserção” (PELBART, 2009, p.

142). Uma forma de resistência ao modo de exclusão a partir do desligamento efetivo da rede capitalista, uma vez que o acesso a essa rede é cada vez mais mediado por pedágios comerciais.

Atualmente, alguns desafios se configuram para a manutenção dessa rede. O primeiro é básico: O acesso à internet. Ainda há uma grande carência de infraestrutura que consiga alcançar o Brasil por inteiro, mas ao menos há o projeto do Plano Nacional de Banda Larga no qual se propõem alcançar todo o país. A respeito da manutenção de equipamentos, a proposta de MetaReciclagem tem se mostrado uma maneira interessante de superar obstáculos. Por isso, provavelmente o maior desafio é justamente na relação entre os Pontos e o governo, com atraso no repasse de verbas, na entrega dos Kits Multimídia, além de uma relação burocratizada no trato com a variedade de organizações que compõem o programa. Mais à frente esses desafios serão mais bem desenvolvidos, mas é importante ressaltar que todos esses entraves acabam sendo cortes de fluxos, deixando a rede enfraquecida. A própria demora do Governo em responder algumas dessas demandas tende a reforçar a descrença dos ponteiros com o governo, e com isso, com o próprio programa. O objetivo expresso da rede dos Pontos é justamente ser sustentável, não depender de subsídio do governo, porém, ainda há muito a ser desenvolvido em parceria com o governo para fortalecer os Pontos a fim de se tornarem autônomos.

4.2 Pontos de Cultura e a produção do Comum.

O programa Cultura Viva se inscreve na luta sobre que paradigma de fomento à cultura será adotado no Brasil. Ao longo de seus seis anos, o Cultura Viva vem se fortalecendo e ampliando seu alcance, e demonstrando de que forma se diferencia das políticas anteriores. Algumas características do programa demonstram bem as diferenças desse paradigma de fomentação de cultura em comparação aos paradigmas anteriores. Destacamos três características que nos parecem fundamentais e, à luz da perspectiva teórica adotada nesse trabalho, vão nos esclarecer de que forma a tensão entre esses diferentes modelos se atualiza. São elas; o modo de funcionamento e organização da produção cultural, os tipos de

relações econômicas predominantes e as leis que regem seu funcionamento, e por fim, o coeficiente de transversalidade de cada paradigma.

Na seção anterior já desenvolvemos a discussão a respeito do modo de funcionamento e organização que o programa Cultura Viva almeja. As redes democráticas, descentralizadas, regidas por uma comunicação baseada nas diferenças. Tradicionalmente, a cultura forjada pelo Estado brasileiro opera por um tipo de rede que denominamos anteriormente de oligopolistas, por meio de duas abordagens diferentes ao longo de sua história, conforme destaca Chauí (2010). Primeiramente, capturando a criação social e transformando-a em uma cultura oficial. Nessa perspectiva, o Estado entendido como produtor e difusor oficial de cultura. Mais recentemente, desenvolveu-se uma concepção mais moderna de cultura, onde o modelo das indústrias culturais passou a ser responsável pelo fomento de cultura. Conforme Chauí, o Estado, “no primeiro caso, oferecia-se como produtor e irradiador de uma cultura oficial. No segundo caso oferece-se como um balcão para atendimento de demandas; e adota os padrões do consumo e do mass media, particularmente o padrão da consagração do consagrado” (CHAUÍ, 2010, p. 135). Em ambos os casos, há um modelo dominante de cultura, forjado (ou capturado) de forma destacada e transcendente em relação à sociedade, e distribuído maciçamente por redes arborescentes.

A proposta do Cultura Viva não é simplesmente fazer com que as ofertas culturais cheguem a todas as regiões brasileiras ou ampliar a rede de recepção e consumo de uma cultura dominante, mas incentivar a produção e a distribuição das múltiplas culturas produzidas no país. Uma rede sem um centro produtor. Um rizoma cultural. De fato, nossa percepção é de que dentre os modelos citados, o Cultura Viva parece ser o mais coerente com uma concepção ampla do conceito de cultura, conforme desenvolvido no capítulo dois. A cultura como a invenção da relação com o Outro, seja ela outra pessoa, a natureza, classes, etc. A cultura como relação só é coerente com um modo de fomentação de cultura pelo Estado que priorize as relações, e não o consumo da cultura-mercadoria. E as redes democráticas descentralizadas, como já destacamos, constituem-se como um modo de organização social que proporciona essa descentralização, e principalmente, a produção do *entre*.

Quando falamos de um modelo de cultura que é organizada de forma arborescente, com um centro produtor e difusor, na verdade estamos afirmando

muito mais uma forma de organização da produção cultural pelo capitalismo do que a própria produção de cultura. De fato, a cultura é fomentada nas relações imanentes da sociedade, na criatividade que circula no social, no corpo biopolítico da Multidão que as forças capitalísticas tendem a capturar e colocar para funcionar a sua maneira. Conforme afirma Pelbart, “é a Multidão, e não o Império, em última instância, que cria, gera e produz novas fontes de energia e de valor que o Império tenta modular, controlar, capitalizar. O poder do Império é apenas organizativo, não constituinte...” (PELBART, 2009, p. 84). O capital, na sua atual forma organizativa de Império, encontra nessa capacidade criadora da Multidão uma fonte inesgotável de riqueza. Por isso, quando falamos de outra forma de fomento à cultura não se propõe uma outra forma de se fazer cultura, mas sim de organizá-la, de maneira a romper com os processos de exclusão inerentes ao modelo capitalista.

Nesse momento, cabe pensar um pouco sobre essa dinâmica social, esse caldo biopolítico da Multidão. Essa nova característica da sociedade foi possibilitada a partir das transformações do trabalho, concebidas a partir da ideia de trabalho imaterial, conjugado com as novas estruturas de rede. A possibilidade de circulação, em velocidades cada vez mais rápidas, de bens imateriais, tais como informação, conhecimento, mesmo as novas maneiras de se relacionar proporcionadas pelas redes tecnológicas, criam uma dinâmica social totalmente permeada pela criatividade e inventividade. Uma vez que esse tipo de bem imaterial tem a peculiaridade de circular rapidamente, são justamente eles que possuem a capacidade de influenciar as diversas esferas da sociedade. Por isso hoje surgem conceitos como Economia Cultural (YÚDICE, 2006), Capitalismo Cultural (ZIZEK, 2009), Capitalismo Conexionalista (BOTANSKI; CHIAPELLO, 2009). Os bens imateriais, aqui associados à ideia de cultura, tem tido uma inserção em todas as esferas da vida.

Hart e Negri afirmam que a produção imaterial é baseada no Comum (HARDT; NEGRI, 2005). A dinâmica de circulação desse bem é regida pela apropriação, roubo, modificação, transformação, hibridização dos bens imateriais a tal ponto que é impossível identificar um sujeito produtor. Enfim, uma rede que não só coloca para circular, como produz. A apropriação de uma ideia, de uma informação, o acoplamento com outros conhecimentos, gera leves modificações, que somada ao total da rede, traz a possibilidade da criação do novo a todo instante. Um funcionamento por contágio, onde o conteúdo é modificado no mesmo instante

que se coloca para circular. É possível fazer um pequeno exercício para pensar em como isso funciona. Imagine um sujeito que tira uma fotografia de sua festa de aniversário e compartilha pela internet em um site de relacionamento. A partir desse ponto, inúmeras conexões são possíveis. Vale ressaltar que esse não é o começo do rizoma, mas seu meio. Muito conteúdo imaterial já circulou para o sujeito compartilhar a foto, como o conhecimento de fotografia, a maneira de se relacionar pela internet, um tipo de subjetividade que traz a necessidade de expor sua imagem etc. Mas pegando esse rizoma pelo meio, é possível fazer um caminho imaginário. A imagem é roubada por outro amigo, e modificada, transformada segundo padrões estéticos do segundo sujeito. A imagem é novamente exposta em um portfólio virtual. Em seguida é novamente roubada por um videomaker que está coletando fotos pela internet para construir uma experimentação de uma nova estética em vídeo. Novamente o vídeo é exposto, agora em uma comunidade virtual de vídeos experimentais. Em seguida o vídeo é exibido em uma oficina de produção de vídeos em uma favela carioca. E um grupo de estudantes decide imitar a estética do vídeo para criar um pequeno filme sobre seu cotidiano na favela. Depois de pronto, o filme passa a ser exibido em um cineclube que tem a temática de produção de vídeos em comunidade. Nesse cineclube, um cineasta recém-formado se inspira nos vídeos expostos e decide fazer um filme sobre a produção audiovisual de comunidades carentes. No exemplo que acabamos de relatar, seguimos só uma linha possível desse rizoma, que se ramifica inúmeras vezes durante o processo. Mas o que fica claro é como não só a informação, o conteúdo, mas também a técnica, um tipo de subjetividade, uma maneira de se relacionar, e tantos outros bens imateriais circulam de forma a contagiar uns aos outros, formando o caldo biopolítico da sociedade que Pelbart destaca (PELBART, 2009). A produção de conhecimento por meio de conhecimento. O Comum não só como produto final, mas também como matéria prima da produção. O desejo de criar, compartilhar, se relacionar faz com que essa virtualidade Comum já existente possibilite a constante criação de algo novo. Somente por meio da circulação livre que essa produção é possibilitada.

Guattari faz uma construção teórica que cruza em muitos aspectos com essa discussão. Em seu livro *Caosmose* (GUATTARI, 2006), ele afirma que na atualidade há traços de manifestações de um novo tipo específico de agenciamento. Em nossa análise, decorridos 20 anos dos escritos de Guattari, esses traços estão ainda mais marcantes. O autor afirma que atualmente nos organizamos sob um Agenciamento

de Universos Transcendentes, onde se erigem pólos de referência que sobrecodificam a sociedade, tal como o Bem, a Verdade, a Moral, e principalmente o Capital. Universos de valores transcendentais que organizam a sociedade de forma arborescente, hierarquizada. Na mesma medida, ocorrem processos de individuação da subjetividade, encarcerando no sujeito toda a subjetividade. E, por fim, separa-se a vida em diversas esferas, a econômica, política, amorosa, social, subjetiva, etc. Mas ultimamente têm surgido sintomas de um novo tipo de agenciamento, denominado por Guattari de Agenciamento Processual, e que confere ao Paradigma Estético uma posição de transversalidade em relação aos outros Universos de Valor. Por Paradigma Estético, Guattari entende não a arte institucionalizada, mas a “dimensão criativa em estado nascente” (GUATTARI, 2006, p.131) Segundo Guattari, o que parece estar surgindo é um constante atravessamento da estética em todas as esferas, seja contaminando de forma direta esses outros campos, ou mesmo realçando as dimensões criativas que os atravessam.

Seja quais forem as viradas da história, parece que a criatividade social está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular os que serviam de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem o mercado capitalístico uma verdadeira religião (GUATTARI, 2006, p. 135)

As mudanças do Agenciamento Processual ocorrem por meio de uma transversalidade maquínica abstrata, articulando uma infinidade de entidades finitas em um mesmo plano de consistência. Segundo Guattari, essa dinâmica faz coexistir a potência do Caos e da Complexidade. As múltiplas entidades se movem em velocidades infinitas, e em um contínuo vai-e-vem de mergulhar em uma zona caótica, perdendo seus referenciais e coordenadas, para em seguida emergir investidas de novas cargas de complexidade. Em outras palavras, Guattari parece falar do mesmo caldo biopolítico de Pelbart, e do Comum, de Hardt e Negri. Um plano de virtualidade no qual emerge constantemente um novo, nunca igual, sempre modificado, transformado, reinvestido de nova complexidade, e que ao circular em redes rizomáticas a velocidades infinitas, novamente se insere nesse plano caótico, no caldo biopolítico comum. Dessa forma, o Paradigma Estético, o Comum imaterial, atravessa todas as esferas da vida, modificando, contagiando a dinâmica social.

A aposta desses autores é justamente a de que por meio desse processo de transversalidade de um Paradigma Estético será possível romper com os Universos de Valores Transcendentais, com a separação da vida em esferas autônomas, com

a individuação da subjetividade e com todos os processos de exclusão e exploração inerentes desse modo de organização da vida. Possivelmente o ponto de ruptura seja intensificar essa velocidade ao infinito. Fazer brotar redes, rizomas, por toda parte. Porém, o processo inverso também ocorre constantemente. Nesse grande rizoma, que é a produção biopolítica, existem diversos processos de captura, vários nós que são constituídos, territórios que são sedimentados, enfim, brotam diversas árvores no meio do rizoma, com o objetivo de canalizar, catalisar, organizar essa produção social para uma finalidade. E é nesses pontos de sedimentação que ocorrem as lutas na sociedade atual.

Hardt e Negri (2005) procuram fazer uma releitura de Marx segundo os contornos da realidade social contemporânea, procurando entender como se constitui atualmente a exploração pelo Capital em um mundo regido pelo trabalho imaterial, estruturado em rede e fundamentado no comum. Segundo os autores, a exploração ainda ocorre, mas não pode mais ser mensurada pelo tempo de trabalho excedente, mas sim pela expropriação do Comum. Marx afirmava que a concepção de exploração deve ser baseada em uma teoria de valor, que em sua época era definida em termos de quantidade de tempo trabalhado. Mas atualmente, segundo Hardt e Negri, a produção de valor é entendida em termos do comum, assim como a exploração. “O comum tornou-se lócus da mais-valia. A exploração é a apropriação privada de parte do valor produzido como comum, ou de todo ele” (HART; NEGRI, 2005, p.199). Com uma nova forma de produção e circulação nomadizada, o Capitalismo elabora novas respostas político-jurídicas para a continuidade dos processos de exploração, desta vez na produção do comum.

No Brasil essa tensão fica clara. Há diversos recursos político-jurídicos instaurados, ou em processo de consolidação, que dão margem para esse tipo de exploração. Na mesma medida ocorrem diversos movimentos que procuram lutar contra esse tipo de exploração. Primeiramente podemos destacar como o Brasil tem se constituído como país de referencia no incentivo de novas formas de livre circulação de conhecimento, com o incentivo do governo no uso e desenvolvimento de softwares livres e adoção, por parte de instituições governamentais e fundações públicas culturais, de modelos de licença de propriedade intelectual aberta (HELFRICH, 2011). Ao mesmo tempo, é reconhecido internacionalmente como um país com as leis de direito autoral mais rígidas e retrógradas, tornando ilegal a prática de exibição de filmes para fins acadêmicos, cópia de obras já esgotadas, e até

mesmo manipulação de mídias compradas legalmente, isto é, a ilegalidade de se passar uma música comprada em CD para um aparelho tocador de MP3. Devido à atual Lei de Direitos Autorais, o Brasil foi considerado o 3º pior país no que se refere a leis de propriedade intelectual pela perspectiva do consumidor (COMSUMERS INTERNATIONAL, 2011). O país vem se tornando referência também na constituição de um programa de cultura (Cultura Viva) baseada na livre produção e circulação de material cultural, sendo reconhecido como uma proposta pioneira para a implementação de políticas culturais inovadoras e adaptadas ao século 21 (HELFRICH, 2011; CODOGNOTTO, 2009). Porém, também tem se apresentado como um país que tem investido grandes esforços em um modelo de cultura baseada no lucro gerado por direitos autorais privados, inspirado na Economia Criativa, inclusive criando em 2011 uma secretária exclusiva para tratar dessa política.

Pode-se perceber como o direito autoral, dependendo da maneira como é entendido e explorado, é um grande ponto de sedimentarização no campo da produção biopolítica. A capacidade de poucos de gerar lucros por meio desse instrumento jurídico produz novas formas de exploração e também gera cortes nos fluxos da produção rizomática da rede. Os bens imateriais circulam livremente pela rede até o momento que são privatizados e se transformam em meios para gerar lucros para poucos que tem a capacidade de utilizar-se desse instrumento jurídico. A título de exemplificação, podemos pensar em uma música de um artista consagrado que tem o Copyright como proteção de seus direitos autorais. É necessário todo um amplo campo de bens imateriais comuns para dar forma a essa música. Começando pela inspiração para tal, passando por técnicas para tocar um instrumento, as técnicas de gravação, de mixagem, de edição da música, o conhecimento comum que possibilitou a criação de softwares de gravação, uma estética musical que compõe as características da música (samba, bossa-nova, rock, reggae), até chegar ao conhecimento para se divulgar o produto final, capacidade de utilizar sites de relacionamento como forma de marketing, enfim, uma gama infinita de conhecimento, informação, formas de se relacionar, de estéticas audiovisuais e de linguagens que foram forjadas em um campo de produção coletiva, rearranjadas e canalizadas em um produto com uma patente de bem privado. Foi extraída dessa rede de produção coletiva toda matéria-prima para a confecção de um produto final que não reconhecerá em nenhum outro ponto dessa mesma rede a coparticipação

em sua produção. Sendo assim, todo o lucro financeiro se direciona exclusivamente àqueles que agruparam esses bens imateriais e imprimiram no produto final seu nome de proprietário. Além de explorar toda uma rede de trabalhadores (desde os técnicos de gravação e edição, passando pelos músicos, se expandindo até os diversos atores sociais que também criam e inspiram direta e indiretamente os mecanismos e as linguagens que compõem o produto), a expropriação de bens comuns também rompe com a livre circulação de produtos imateriais. Ao criar qualquer produto patenteado, impede-se que ele retorne a livre circulação, não sendo possível mais ser reapropriado por outros pontos da rede, ser modificado, rearranjado, isto é, fazer parte de novo dessa rede de produção comum. É um corte no rizoma, produzindo assim um fim artificial nessa rede de conexões infinitas. Só é possível utilizar esse produto final de maneira limitada e por pagamento de pedágios, além de ter que remeter continuamente a um ponto com o produtor original do produto. Perde-se assim a percepção de que foi necessário todo um conhecimento em comum para a confecção daquela obra.

A mídia continuamente trabalha sob esse paradigma, construindo figuras transcendentais ao plano processual. Os artistas consagrados são tratados como os gênios produtores de toda originalidade, destacados do campo social, e por isso remunerados como tal. A constituição de uma classe artística destacada do processo imanente de produção cultural. Mas propostas como o da Economia Criativa aparecem justamente como forma de multiplicar essa *oportunidade*, incentivando outros a também explorar o bem comum. Através de ideias, conhecimento e informação patenteadas, outras pessoas, além dos artistas consagrados, podem gerar lucros para si. Com isso, constitui-se uma política de incentivo à multiplicação de pessoas, instituições e empresas que podem tirar o lucro a partir da exploração de bens imateriais comuns produzidas no campo social.

Para não ficar circunscrito a uma crítica abstrata a esse modelo de geração de lucros por meio de propriedade intelectual, é importante pensar em outras formas de organização e geração de renda dos bens imateriais. E o programa Cultura Viva traz incentivos que contribuem para uma prática mais justa e colaborativa que facilitam a produção de comum, em contraposição a sua expropriação, sem necessariamente perder sua capacidade de sustentabilidade. Em primeiro lugar há o incentivo a um modelo de Economia Solidária, em contraposição a Economia Criativa. Esse incentivo ocorre por meio de editais (denominados Economia Viva)

que premiam modelos de produção cultural que são economicamente sustentáveis e que tem o modelo de Economia Solidária como suporte. Isto é, são economicamente viáveis e trabalham sob a premissa da Economia Solidária, como articulação em rede, colaboração e comércio justo (BARBOSA, 2007). Esse é um primeiro passo importante para um modelo de cultura que reconhece a contribuição do campo social. Através de um comércio justo, se reconhece toda uma linha de produtores diretos. Isto é, até o produto cultural chegar a seu estágio final diversos atores contribuíram diretamente, e um modelo de Economia Solidária reconhece isso através de uma remuneração justa de todos os seus componentes. Em oposição, se um Ponto de Cultura se baseasse na Economia Criativa, todos os bens culturais produzidos por tal Ponto seriam carimbados como propriedade privada dessa organização, e os lucros seriam prioritariamente divididos entre os detentores dessa patente, e toda a linha de produção direta seria remunerada (ou não) de forma secundária. Estabelecer um centro produtor de cultura baseado no modelo da Economia Solidária é justamente reconhecer a parte de cada um no processo de criação de um produto cultural. Em outras palavras, equilibra melhor a balança do mercado cultural. Afinal, o mercado é dividido em três: os criadores (incluindo tanto os artistas como os profissionais que trabalham no processo de produção, como técnicos de som, câmeras, iluminadores, maquiadores, sonoplastas, etc), os intermediários (produtores culturais, instituições que dão suporte técnico-jurídico-financeiro e que normalmente tem os direitos autorais da obra) e os consumidores. No modo tradicional do mercado cultural, a balança tende a priorizar os intermediários. Em uma economia solidária, há um maior reconhecimento da classe criadora do produto cultural.

Pensando em bens imateriais, como são majoritariamente os produtos culturais, reconhecer os produtores diretos de toda a linha de produção de um bem cultural não é suficiente para reconhecer que esse produto final é fruto de um bem comum. Se um produto final (uma música, um filme, fotografia, pintura) estiver sob registro de direitos autorais tradicionais, ele fica impedido de livre circulação e de apropriação por parte de outros. Isto é, um centro produtor de bem cultural sob o modelo da Economia Solidária e com direitos autorais tradicionais sob seu produto final simplesmente reparte os lucros de forma mais justa entre seus componentes, porém não dá continuidade ao ciclo de produção de bens comuns, mantendo os consumidores em uma situação fragilizada. O desafio é construir um instrumento

capaz de proteger o direito de gerar renda a partir de um produto cultural, mas ao mesmo tempo incentivar o ciclo produtivo da livre circulação do comum. Com isso reconhece-se o esforço de trabalho de um grupo, mas ao mesmo tempo reconhece-se que esse mesmo produto é fruto de uma interação social maior.

A lei de direito autoral brasileira se mostra um instrumento ineficaz para a garantia desses dois objetivos concomitantemente. Percebendo esse vácuo na legislação, não só brasileira, mas de diversos países, foi criado em 2001, por um grupo de pesquisadores e estudantes norte-americanos, um conjunto de licenças mais flexível, intitulado Creative Commons. Nela, o autor de uma obra decide que tipo de licença terá, variando da proibição total de usos- todos os direitos reservados, até o domínio público- nenhum direito reservado. O movimento de Cultura Digital tem sido um incentivador do uso da licença Creative Commons em contraposição ao direito autoral brasileiro. Isso se dá pelo entendimento do movimento de que a partir desse tipo de licenciamento é possível ter uma ferramenta mais justa na produção de bens imateriais. Dentre as variações entre todos direitos reservados e nenhum direito reservado, existem algumas licenças que regulam questões fundamentais. Por exemplo, a licença de *Atribuição*, onde é permitida a cópia, distribuição, execução e manipulação de uma obra, porém sempre deve ser indicada de maneira clara a autoria da obra original. Existe a licença *Não-Comercial*, onde são permitidas todas as ações anteriores, com restrição a um uso comercial da obra. Licença de *Não a Obras Derivadas*, onde se restringe à manipulação da obra. E por fim, o *Compartilhamento pela mesma licença*. Isto é, são permitidos manipulações da obra original, mas somente se a obra derivada da primeira estiver regida sob a mesma licença (CREATIVE COMMONS, 2011). Com isso, é possível construir um instrumento jurídico, através da escolha de diferentes licenças, que permita a um produto final voltar à circulação livre, inclusive ser manipulado, transformado, roubado para criar outros novos produtos, sem que haja futuramente uma apropriação privada de uma futura obra derivada da original. Isto é, a criação de mecanismos que incentivem a circulação de bens imateriais e restrinjam sua exploração.

Os Pontos de Cultura, por influência do movimento de Cultura Digital, são incentivados a usarem licenças do Creative Commons em seus produtos culturais. A licença do Creative Commons em si não institui uma livre circulação, mas, dependendo da escolha de que licenças são utilizadas sob seu produto, é possível

criar mecanismos jurídicos que garantam não mais um direito privado, mas justamente o direito da produção comum. A garantia de circulação de um conhecimento e de todo conhecimento gerado a partir dele. A confecção de um instrumento assim é fundamental para a produção do comum, uma vez que anteriormente só existiam instrumentos jurídicos que garantiam o direito ao privado, e a produção do comum ficava a mercê da expropriação. Se pensarmos em um Ponto de Cultura sem uma licença desse nível, seria impossível a garantia de circulação livre de qualquer bem imaterial. Era necessário a introdução de um outro tipo de legislação para reger a produção cultural dos Pontos, um conjunto de leis que não funcionasse exclusivamente para se proteger os detentores de patente, mas também os consumidores e a livre circulação desse material produzido. Assim como o capitalismo desenvolveu seus instrumentos jurídicos para a manutenção do bem privado, a potência criativa da sociedade produziu outros mecanismos, inclusive jurídicos, para a garantia da produção e circulação do comum.

A lei de direito autoral tradicional só funciona efetivamente para um modelo de produção cultural já consagrada. Afinal, somente através de uma estrutura bem estabelecida é possível extrair lucros de um produto cultural. Uma música, por exemplo, é rentável somente por meio de um intermediário bem estabelecido, se distribuída por uma grande gravadora, tocada nas rádios, enfim, quando uma grande engrenagem de mercado trabalha a seu favor. Fora das grandes maquinarias da indústria cultural, um produto cultural não tem visibilidade suficiente para render lucros a partir de seus direitos autorais. Em outras palavras, os direitos autorais só funcionam em uma rede arborescente, não em uma rede rizomática. Somente em uma hierarquia bem estabelecida, constituída de aparatos técnicos, jurídicos e na figura de um ícone consagrado pela mídia. Somente nesses pontos sedimentados da rede que os direitos autorais *protegem* um produto cultural, destacando-o do campo de produção social, e vendem-no na sua forma final e definitiva. Isto é, os direitos autorais são parte fundamental de uma grande engrenagem de produção de modelos de cultura a serem consumidos por toda a rede. Sendo assim, esse modelo jurídico não encontra nenhum espaço em uma política como os Pontos de Cultura, afinal, o tipo de cultura produzida nesses espaços não encontra na grande mídia um ponto de apoio. E, ao mesmo tempo que essa marginalidade se configura como um desafio, ela também se constitui como uma grande potência. Ao se encontrar de fora dessas engrenagens de mercado, os Pontos de Cultura precisam procurar

alternativas de funcionamento que podem se apresentar como focos de resistência a imposição de modelos de cultura, e, com isso, resistência aos modelos de subjetividade dominante.

Atualmente, o modelo de produção das indústrias culturais já se encontra em tensão com a forma de organização da sociedade. Vide o crescimento exponencial da pirataria. A internet possibilitou um aumento gigantesco de possibilidades de se contrabandear um produto cultural, sejam eles músicas, filmes ou livros. Mas é importante destacar que as transformações não ficam restritas ao campo do consumo. Isto é, uma vez que a pirataria digital possibilita o acesso a bens culturais sem a necessidade de passar pelo *pedágio*, ela possibilitou também a reinserção de um produto cultural em uma rede produtiva. A pirataria possibilitou novamente a livre circulação (mesmo que ilegal) de todo tipo de conteúdo cultural em uma rede que não só consome, mas também produz a partir daquilo que é disponibilizado. A princípio, a ideia da propriedade intelectual, conjunto do qual os direitos autorais fazem parte, foi concebida não só como um mecanismo para proteger a propriedade privada de bens imateriais, mas também de “promover a criatividade e a atividade inventiva de modo a acelerar o desenvolvimento econômico, social e cultural” (PARANAGUÁ, 2008, p. 124). Porém, como afirma Paranaguá, ao se vincular ao comércio, por meio da Organização Mundial de Comércio, a propriedade intelectual passou a servir a grandes empresas e a uma reserva de mercado, ao invés de promover a inovação (PARANAGUÁ, 2008). Logo, a livre circulação de bens imateriais, que incluem conhecimento, informação e produtos culturais, ficou restrita por aparatos jurídicos que favorecem exclusivamente fatias do comércio. A possibilidade criada pela pirataria se configura então não só como uma forma de subverter o comércio, mas também de colocar para funcionar a livre circulação a favor da inovação, da criatividade, e do desenvolvimento social e cultural. Pensar em produção cultural nos dias atuais deve passar impreterivelmente pela reflexão sobre um novo modelo que contemple o paradigma de livre circulação potencializado pela internet.

Ao final desse longo passeio por diferentes temáticas, voltamos à questão inicial. De que forma a política dos Pontos de Cultura se constituiu como um contraponto aos paradigmas de fomentação de cultura adotados no Brasil até hoje? Acreditamos que se diferencia do modelo de cultura oficial forjado pelo Estado, e do modelo de cultura-mercadoria gerido pelo mercado pelas seguintes características:

Se estrutura em redes democráticas, difusas por todo país e sem centros de comando, com base na diferença, e não na homogeneidade e na imposição de modelos. Além disso, por entenderem a cultura não como um produto do mercado, estabelecendo relações econômicas mais justas (economia solidária), e se associando a instrumentos legais que garantam a circulação de bens culturais (Creative Commons). Com isso, entendemos que a política dos Pontos se inscreve em um novo tipo de luta. Não mais uma luta de classe, ou então uma política exclusiva de geração de renda, mas a luta pelo comum. Como vimos, os bens imateriais são a fonte de riqueza e exploração do capitalismo atual, e as diferentes lutas ao redor do mundo estão envolvidas com a garantia de que o comum não seja expropriado, privatizado, arrancado do campo social com o objetivo de dar lucros a poucos.

Quando falamos dos Pontos de Cultura, é impossível não nos remetermos a diversos outros movimentos que influenciam diretamente essa política. Podemos destacar o movimento de Cultura Digital, citado diversas vezes ao longo do trabalho, e também a Economia Solidária. Com isso percebemos que a política dos Pontos de Cultura procura se inscrever em uma cultura realmente viva, aberta a diferentes movimentos que tem subvertido a lógica do mercado, criando novos mecanismos de produção cultural. Por isso destacamos que o Cultura Viva se contrapõe ao modelo dominante de produção cultural também por seu coeficiente de transversalidade. A transversalidade, conceito forjado por Guattari, remete à capacidade de elementos de atravessarem diversos campos, ou mesmo a abertura de um campo em relação a diversos elementos. Conforme expomos até aqui, a cultura se constitui um campo atravessado por diversos elementos, e que também atravessa infinitos universos. Por isso, uma política cultural deve ser compreendida também por sua capacidade de transitar por diferentes setores, e ser aberta a influência de diversos movimentos. Nossa percepção é que os Pontos de Cultural procuram esse movimento de atravessar outras áreas, como a saúde, a educação, o saber popular, a dinâmica comunitária, a geração de renda, e também é completamente porosa ao incorporar em suas ações práticas oriundas da Economia Solidária e da Cultura Digital. Percebe-se aqui um funcionamento mutante, completamente diferente das indústrias culturais tradicionais. Tendo o lucro como o maior imperativo, as indústrias culturais tendem a um ciclo de produção e reprodução daquilo que já é consagrado, exatamente pela sua garantia de gerar lucros. Os intermediários da indústria cultural,

as gravadoras e produtores que tanto captam como disponibilizam recursos para a produção cultural, exigem da classe criadora repetição de padrões e esquemas para reduzir os riscos de investimento. Além disso, procuram sempre aqueles artistas que já encontram uma grande inserção no mercado cultural. Dessa forma, há um predomínio da lógica do capital sobre a autonomia estética e da criação do campo social. E um constante enrijecimento do mercado em relação às novas formas de organização da sociedade, através da luta contra a pirataria, e a criminalização de consumidores que se baseiam na livre circulação de bens imateriais. Em outras palavras, a indústria cultural tradicional constrói diversos dispositivos para se manter hegemônica e monopolizadora frente às novas configurações da sociedade. Dessa forma se caracteriza como um modelo de produção cultural fechado às inovações tecnológicas e aos movimentos constituintes. Uma tentativa desesperada de se manter hegemônica nos dias atuais. Por isso é fundamental inserir na discussão sobre os Pontos de Cultura a sua capacidade de se abrir aos movimentos dinâmicos, e cada vez mais velozes, que têm moldado o funcionamento da sociedade. Ao invés de lutar contra as novas formas de circulação de bens imateriais, pensar de que forma se pode potencializar as possibilidades de criação dos novos dispositivos. E se manter sempre aberto às experiências que têm rompido com as formas de exploração e exclusão do capitalismo contemporâneo.

4.3 Máquina de Guerra e o aparelho do Estado

A decisão de fazer uma análise mais ampla da política dos Pontos de Cultura foi influenciada, principalmente, pela aproximação, ao longo do mestrado, da perspectiva teórica de Hardt e Negri. Ao invés de seguir as linhas de fuga e os pontos de ruptura em uma análise mais microsocial, focando possivelmente em um recorte desse campo, em um Ponto de Cultura específico, o que caracterizaria uma metodologia de pesquisa intervenção, o objeto principal dessa pesquisa foi se formando em torno de alguns conceitos elaborados principalmente por Negri, como Multidão, lutas em rede e o Comum. Não desprezamos, de maneira alguma, a potência de cada um dos Pontos de Cultura em singularizar sua prática, construir dispositivos eficazes na produção de subjetividade resistente ao domínio capitalista,

enfim, de traçar linhas de fuga para constituir territórios existenciais alternativos a marginalização do capitalismo. Porém, a maior curiosidade foi surgindo a partir da constatação de que diversas características do programa Cultura Viva como um todo introduzem na discussão sobre políticas públicas elementos novos, próprios das lutas de nossa época. A organização em rede, o uso de tecnologias e de linguagem audiovisuais, a produção imaterial, a luta pelo comum, tudo isso conjugado em um campo de tensões crescentes, que é o campo da cultura. De que forma todos esses conceitos tomam forma, na medida em que o próprio programa também vai tomando forma.

Essa seção da dissertação espelha justamente a tensão entre as duas perspectivas teóricas adotadas nesse trabalho. Qual o limite, ou melhor, quais os desafios de uma política pública tão abrangente quanto a dos Pontos de Cultura? Que jogo de forças se desenrola na tentativa de manter a autonomia de cada Ponto da rede, e ao mesmo tempo fazê-la funcionar como um todo, dando sentido e uma forma a um paradigma de produção cultural? Afirmamos que essas questões espelham um pouco a tensão das duas teorias adotadas justamente por que é nessa intercessão entre um modo de resistir local e uma organização de resistência abrangente que Negri posiciona sua crítica em relação aos escritos principalmente de Deleuze. E iremos desenvolver essa discussão teórica na medida em que apresentaremos as tensões existentes atualmente na consolidação do programa Cultura Viva.

Quando se referem ao modo de resistir, vemos a tendência de Deleuze e Guattari de discorrer sobre experiências localizáveis, pontuais, desestabilizações locais. Conforme afirma Guattari, “é trabalhando em pequenas tentativas como estas que se contribui para o desencadeamento de grandes fraturas..”. (GUATTARI, 1987c, p. 85), ou então Deleuze: “acreditar no mundo é o que nos mais falta... significa suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem do controle” (DELEUZE, 2007, p. 218). De fato, o que parece ocupar prioritariamente as análises de Deleuze e Guattari são as possibilidades concretas de um coletivo, de um grupo, ou mesmo sujeito, de reinventar seu entorno. Já Negri faz um movimento diferente. Apesar de se basear em um conjunto teórico que tem em Deleuze e Guattari grandes interlocutores, Negri procura buscar um sentido, uma ligação entre todos os movimentos de resistência na contemporaneidade, construindo conceitos que possam dar forma a uma resistência global contra a atual forma de capitalismo, que

denomina Império. Esse exercício fica claro na série de conferências que originou o livro “Porcelain Workshop: For a new Grammar of Politics” (NEGRI, 2008). Negri afirma essa série de conferências como uma tentativa de se construir uma nova linguagem, um novo vocabulário político capaz de entender as tendências e movimentos do mundo contemporâneo. Por isso, na sua trajetória intelectual, elabora conceitos abrangentes como Multidão e Comum. Devido justamente a essa abordagem, Negri formula algumas críticas a Deleuze e Guattari, afirmando que esses autores apresentam uma construção teórica potente, mas que parece articular-se somente nas margens, de maneira superficial, em um horizonte indeterminado. (HARDT; NEGRI, 2006; NEGRI, 2009). Ao contrário, propõem pensar em um tipo de resistência que quebre o horizonte de dominação não pelas margens, mas pelo centro, “ou melhor, que reconstrua um centro, um ponto no qual possa usar uma alavanca para transformar a realidade no coração do sistema” (NEGRI, 2009, p. 20).

Nossa primeira percepção é a de que as duas linhas teóricas apresentam chaves conceituais que abordam um campo de maneira distinta, porém, complementares. Não é nosso objetivo esgotar essa discussão, mas simplesmente usá-la como um disparador de uma tensão que é sempre presente quando pensamos em modos de resistir na contemporaneidade. Para dar forma a essa tensão, vamos discutir de que maneira os Pontos de Cultura se relacionam com o Estado sob a forma de uma política pública. Entendemos que as políticas públicas se encontram na interseção de um Estado que deve governar, organizar, ditar regras e medidas abrangentes e gerais, com o espaço público coletivo, que é justamente um espaço heterogêneo, composto por uma multiplicidade de singularidades que sempre estará em conflito com a forma de organização do Estado.

A fim de delimitar o que seriam as políticas públicas, ou melhor, de que maneira elas funcionam, é necessário ressaltar a função do Estado no diagrama de poder contemporâneo. Conforme afirmam Benevides e Passos (2005), a tese tradicional de poder é a de que o Estado figura no centro da organização política, e dele emanam os projetos de governo e as políticas públicas, construindo assim uma hierarquia de Estado-governo-política pública. Porém, a partir de uma leitura de Foucault, através do conceito de governamentalidade, essa tese tradicional não se sustenta, afinal, o Estado não se constitui como centro detentor de poder, pois o governo passa a ter uma ação ampliada e se desdobrar em uma arquitetura

complexa, composta por um governo político, econômico e moral. “O Estado não tem mais a primazia de foco ou de centro de poder, no entanto ele permanece como um dos pontos de referência na constituição da governamentalidade” (BENEVIDES; PASSOS, 2005, p. 565). Nessa configuração de uma arquitetura complexa de governo, o Estado passa a ser somente um referencial, e a hierarquia do governo político passa a ser Governo-Estado-Política Pública. Logo, o Estado passa a ser uma referência central no governo político, e na sua relação com políticas públicas, mas compondo, juntamente com outras formas de governo, uma estrutura multivetorializada de organização social.

No primeiro capítulo vimos que Hardt e Negri têm uma leitura próxima, ao afirmar que o Império não é composto mais pela figura central do Estado (HARDT; NEGRI, 2006). E não sendo mais o centro, o Estado acaba tendo um recorte na sua atuação: “é no espaço dos que estão na borda e dos que dela espirraram que ‘funcionam’ os serviços que executam as políticas públicas formuladas pelos gestores atrelados ao Estado” (MONTEIRO; COIMBRA; MENDONÇA FILHO, 2006, pg9). A rede pública brasileira atende justamente um público que se encontra nas margens, ou mesmo fora, do consumo capitalista. Percebe-se, assim, um Estado que atua para o bom funcionamento do capitalismo de mercado, inclusive oferecendo serviços precários como forma de administração e gerenciamento da pobreza, ou então, das classes perigosas. Pensando especificamente no nosso campo, o da cultura, é possível perceber essa tendência. Conforme relata Yúdice (2006), a pressão dos grandes Bancos de Desenvolvimento Multilateral é de que os estados nacionais atuem na área da cultura somente nos espaços e com públicos que não sejam atendidos pelo mercado cultural. Isto é, deixar o mercado controlar livremente as políticas culturais, e intervir nos pontos esquecidos pelo mercado. No que se refere à cultura de mercado, o Estado simplesmente sendo um facilitador, disponibilizando verbas para serem gerenciadas por Empresas segundo seus critérios. E ao Estado cabendo o papel de suprir os enormes buracos deixados pela lógica do mercado. Em outras palavras, o Estado novamente atuando em áreas carentes com grupos excluídos dos processos de consumo. Uma medida de simples gerenciamento da pobreza, uma vez que os processos de exclusão inerentes à lógica do mercado não devem ser alvos da atuação ou regulamentação do Estado.

Outro ponto importante a ser destacado nessa discussão é sobre o mito do Estado democrático de direito. Conforme vimos com Guattari (2006), a organização

social atual é regida pela construção de referenciais transcendentais, tendo o significativo capitalístico um referencial que sobrecodifica todos os outros universos de valor. E o Estado representativo acaba sendo mais uma maneira de se constituir um referencial transcendente. Conforme apontam Benevides e Passos, o Estado representativo se constitui a partir de um contrato social entre indivíduos acordando que a força e a vontade desses sejam “desenvolvidos e sublimados para a construção de uma vontade geral e que esta vontade geral provinda da alienação das vontades isoladas garanta a soberania do Estado” (BENEVIDES; PASSOS, 2005, 567). Ao invés do poder transcendental de um soberano, um poder transcendental que se estabelece pela alienação das massas à autoridade do Estado. Devido a essa configuração, Monteiro, Coimbra e Mendonça Filho (2006) afirmam o mito do Estado democrático de direito. Tanto os movimentos sociais dos anos 70, na sua luta contra a ditadura, como muito dos movimentos atuais, ainda tem como paradigma a conquista de um lugar de poder localizado no Estado, para usá-lo de outra maneira. Mas conforme apontam os autores, “ocupá-lo é, na maior parte das vezes, servi-lo na condição de operador de seus dispositivos e, nesta condição, o operador não muda a máquina, ele a faz funcionar” (MONTEIRO; COIMBRA; MENDONÇA FILHO, 2006, p. 11) Isto é, o Estado já é um aparelho transcendental, e as mudanças não passam pelo seu interior, mas por seu exterior. As políticas públicas do Estado se inserem nessa tensão. De um lado, o aparelho transcendental do Estado tende a fazer dobras de poder para seu interior, utilizando-se assim de políticas que reforçam esse caráter transcendente, mas ao mesmo tempo ocorrem dobras para o seu exterior, onde as políticas podem adquirir um caráter efetivamente público. Em sua dobra para dentro, as políticas públicas se inscrevem em um jogo de assujeitamento tanto de indivíduos como de populações. Isso ocorre a partir de uma construção de modelos de direitos baseado em uma ideia transcendente de Homem. Conforme Guattari, a ênfase sobre o “Ser como equivalente ontológico geral.. envolve, delimita e dessingulariza o processo” (GUATTARI, 2006, p. 139). Sendo assim,

Este ideal transcendente, portanto, opera formatando a realidade a partir de um padrão nunca efetivado, mas que se impõe como promessa ou ideal a ser alcançado. Neste sentido, o direito é menos uma efetividade do que um porvir ou uma finalidade. (BENEVIDES; PASSOS, 2005, p. 569).

No campo da cultura, percebe-se um ideal transcendente através da imposição de modelos de cultura, baseados em uma subjetividade dominante vendida pela mídia e pelo mercado cultural. E a atuação do Estado se restringe a grupos marginalizados, que tem suas expressões culturais tratadas como menores. A cultura popular, associada ao folclore, a uma cultura iletrada, enfim, expressões que, por não serem reconhecidas pelos modelos dominantes, são relegadas à ingenuidade, carência, falta. Isto é, ainda são reproduzidas as divisões de sujeitos cultos e incultos, e fica como papel do Estado em sua faceta transcendente mediar as expressões de grupos marginalizados para desenvolverem melhor sua cultura. Guattari aponta como dessa forma o Estado é um mecanismo do capitalismo para processos de infantilização, onde grupos e sujeitos têm suas vidas, em diversos níveis, mediadas pelos aparelhos do Estado. Isto é, cabe ao Estado regulamentar e mediar as diversas expressões de vida que escapam dos modelos dominantes ditados pelo mercado (GUATTARI, 2005).

Porém, o Estado também tem sua dobra para fora, uma externalidade na qual as políticas podem adquirir um caráter efetivamente público. Nesse sentido, o público não é mais associado ao Estado, mas sim ao campo coletivo, ou como Hardt e Negri afirmam, ao Comum. O Comum não é uma terceira via, mas sim um campo processual que atravessa a transcendentalização do Estado e do Mercado, do público e do privado.

Em contraste com esta idealização do Homem, o desafio no contemporâneo é o de pensar o direito num plano comum, isto é, o direito construído no num plano comum, isto é, o direito construído na experiência concreta dos homens ou de um homem qualquer. Falamos, então, de um direito não idealizado, porque construído na jurisprudência ou na experiência concreta das lutas pelo direito. (BENEVIDES; PASSOS, 2005, p.569).

Cabe, agora, pensar de que forma essa discussão se atualiza no campo da política pública cultural brasileira, especificamente no programa Cultura Viva. Nossa percepção, conforme já foi exposta ao longo do trabalho, é que desde sua constituição o Cultura Viva teve uma permeabilidade de diversos atores sociais, constituindo-se, assim, uma política que encontra nesse plano público comum o seu território de constituição. A premissa do Programa parece ser uma tentativa de construir esse plano de imanência, uma vez que convida diferentes organizações da sociedade que já vivem experiências concretas na produção cultural para serem cogestores com o Estado na política cultural no Brasil. Mas é importante destacar

que uma política pública constituída dessa forma estabelece uma relação paradoxal com o Estado, afinal, uma política construída por meio da experiência pública se encontra, ao mesmo tempo, na máquina Estatal e contra ela. Deleuze e Guattari (2007c) inventam o conceito de Máquina de Guerra e Aparelho do Estado justamente a fim de discutir essa tensão entre um campo imanente de experiências e de produção coletiva e os mecanismos de captura e transcendentalização do Estado. O modo de funcionamento de ambos é completamente antagônico, mas ao mesmo tempo um se infiltra no outro, causando uma tensão constante. Manter o caráter processual da Máquina de Guerra é ficar atento aos constantes mecanismos de captura do Estado. E é possível destacar alguns desafios para a política dos Pontos de Cultura que remetem justamente a essa tensão.

Primeiramente podemos destacar um nível molar dessa tensão. Quais os desafios que se apresentam na relação entre a rede dos Pontos de Cultura e a organização do Estado? Conforme afirma Turino (2008), o Estado não é neutro, pois age com agilidade para certos tipos de relação, mas com uma enorme burocracia e lentidão em outras relações. Porém, essa rapidez parece sempre se restringir a uma relação do Estado com organizações expressivas no campo político e econômico. As instituições consolidadas têm facilidade em estabelecer convênios com o Governo e ter canais abertos de diálogo, enquanto que grupos menores esbarram em uma burocracia paralisante, seja por sua própria precariedade jurídico-administrativa, seja pela desconfiança do Governo. No programa Cultura Viva essa disparidade é constante, uma vez que na rede dos Pontos de Cultura estão inseridas organizações com experiência em firmar convênios com o Estado, e outros tipos de organização que antes de se tornarem Pontos de Cultura não se constituíam nem como pessoa jurídica. Por isso, conforme relata Turino (2008), houve uma preocupação no primeiro edital do programa em selecionar organizações primeiramente por critérios artísticos e de público atendido, para somente depois avaliar os critérios jurídicos, a fim de não excluir grupos com experiências potentes somente por ainda serem imaturos na sua constituição legal. Atualmente, esse caráter restritivo do Estado se expressa na prestação de contas e no repasse das parcelas do convênio. Os Pontos de Cultura que ainda estão aprendendo a ter uma leitura jurídica e trabalhar segundo os padrões do governo encontram imensas dificuldades em fazer uma prestação de contas que seja aceita pelo MinC, e por isso tem seu pagamento atrasado em meses. E com isso ocorrem atrasos na prestação,

muitas vezes perdendo os prazos estipulados, chegando até ao cancelamento do convênio. Uma bola de neve causada pelo emaranhado de burocracia que muitas vezes se inicia por questões mínimas.

Ainda no campo de tensão molar, percebemos também uma instabilidade na relação entre a rede dos Pontos de Cultura e o MinC. Essa instabilidade ocorre devido ao modelo de Estado representativo, onde a manutenção de políticas está intimamente relacionada a quem ocupa as posições de representatividade. E por isso a manutenção e continuidade da política dos Pontos ainda está atrelada a quem ocupa o MinC. Nas eleições para presidência de 2010 havia uma grande preocupação com a continuidade do programa Cultura Viva se o PT não continuasse no governo. Mas, mesmo após Dilma Roussef ter sido eleita, e com isso a manutenção do PT no governo, essa insegurança ainda permaneceu devido à troca do ministro e de toda sua secretaria do MinC. Passados cinco meses desde sua posse, a atual ministra da Cultura Ana de Hollanda já tem demonstrado que os Pontos de Cultura, ao contrário dos oito anos anteriores de governo do PT, não são prioridade no ministério. De fato, as prioridades parecem ter mudado, não só em relação ao programa Cultura Viva, mas em relação ao modelo de fomentação de cultura por parte do MinC. Diversos indícios mostram que o MinC voltou sua atenção para o fortalecimento das indústrias culturais, e com isso uma cultura fomentada pelo mercado. Em março, a ministra afastou o diretor de Direitos Intelectuais Marcos Souza, um dos principais defensores da reforma da Lei de Direitos Autorais, e convidou a advogada Márcia Barbosa, ligada a representantes do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). E no mesmo momento anunciou que vai retomar toda a discussão da reforma da Lei de Direito Autoral brasileira. Durante o governo Lula ocorreram 80 encontros nacionais, sete seminários, e uma consulta pública pela internet que colheu mais de 8.000 sugestões. E o projeto de reforma já estava em vias de consolidação, quando o novo ministério decidiu recomeçar o processo, afirmando, conforme escrito no próprio site do MinC, que dessa forma vai inaugurar um novo momento do ministério ao fazer o processo de reforma mais transparente e acessível para a sociedade, induzindo que a gestão anterior não havia realizado a reforma de maneira transparente e participativa. A nova consulta, diferentemente da anterior, só aceita sugestões baseadas em argumentos jurídicos, restringindo assim a participação ampla da sociedade. Além disso, ao tomar posse, uma de suas primeiras ações foi retirar do site do MinC a licença do Creative

Commons, que regulamentava o conteúdo do site desde 2003, de maneira arbitrária e sem conseguir elaborar uma justificativa. E, por último, criou a secretaria de Economia Criativa, demonstrando que essa é a política que o MinC deve priorizar na atual gestão. De maneira geral, pode-se perceber a tendência de fortalecimento das Leis de Direito Autoral, ignorando toda a movimentação dos anos anteriores de formular licenças mais flexíveis, fortalecendo assim uma política cultural baseada no lucro de grandes corporações, de uma pequena parcela de artistas consagrados, e de um modelo de mercado cultural baseado na Economia Criativa e sua ênfase na privatização de bens imateriais. É uma mudança de ênfases considerável em relação as duas últimas gestões do MinC.

De fato, conforme aponta a mídia, a atual ministra faz parte de um grupo de petistas do Rio de Janeiro que sempre fizeram oposição às gestões anteriores, formado por um grupo de petistas de São Paulo e ligados ao movimento de Cultura Digital (ESTADO DE SÃO PAULO, 2011). E o grupo carioca está associado fortemente ao ECAD e a uma classe de artistas consagrados no cenário cultural carioca. Por isso a tendência a incentivar um tipo de cultura mercantilizada, e regida pela indústria cultural. De fato, em 07 de fevereiro desse ano, o site do MinC publicou um artigo escrito pelo cantor e compositor Caetano Veloso que criticava o movimento de reforma autoral, o Creative Commons e, principalmente, criticava não só a gestão anterior do MinC como o próprio governo Lula. Porém, passados poucos dias, o MinC editou o artigo, retirando trechos em que o cantor criticava abertamente o governo Lula, mas manteve o texto demonstrando a tendência do ministério atual. Um dos discursos que têm sido constantemente evocados para justificar essa nova tendência do MinC é o discurso técnico de profissionalismo. A ênfase dada no modelo de cultura baseada nas indústrias culturais e nas indústrias criativas é justificado pelo discurso de eficiência e otimização, remetendo nas entrelinhas que a produção cultural fora do circuito comercial é desorganizada e precária. E nessa linha, os Pontos de Cultura acabam sendo associados a uma maneira assistencialista e informal de produção cultural. Todo movimento cultural que não está circunscrito no bem delimitado círculo comercial, acaba sendo deslegitimado

Sendo assim, destacamos dois grandes entraves atuais no programa Cultura Viva. Primeiro, uma relação burocratizada e lenta, de poucos canais de diálogo entre o Governo e os Pontos de Cultura, principalmente no que se refere à prestação de contas. E em segundo, uma instabilidade política a partir da nova gestão do MinC,

que traz um momento de incerteza com relação à continuidade do programa. Na tentativa de resolver esses dois problemas, está em processo de consulta pública o projeto de lei número 757/2011, da deputada Jandira Feghali, que institui o programa Cultura Viva como uma política de Estado, estabelecendo, dentre outras questões, normas para seu funcionamento. Se aprovado, há, primeiramente a garantia de continuidade do programa, independentemente de quem ocupe o MinC. E a lei também está sendo desenvolvida como forma de criar uma relação mais rápida e simplificada de convênio entre os Pontos e o MinC. Atualmente, o Cultura Viva é regido sob a lei 8666, que estabelece normas para licitações e contrato de serviços por parte do Governo. A proposta do projeto de lei 757 é criar outro mecanismo de regulamentação, uma vez que a lei 8666 tem impossibilitado uma maior flexibilidade e, por isso, se mostra ineficiente em reger um programa tão heterogêneo como é o Cultura Viva. Através das audiências públicas e da consulta pública através da internet, os Pontos de Cultura atualmente estão debatendo sobre a melhor maneira de constituição dessa lei. A lei só foi possível de ser criada decorridos seis anos de programa, afinal, era necessário esse tempo de experimentação concreta para constituir uma proposta que refletisse a necessidade da sociedade. Uma proposta de lei baseada na experimentação coletiva, no público, e não elaborada por um grupo restrito de pensadores destacados do campo coletivo. Foi necessário construir uma rede de troca de experiências, dar voz aos diferentes movimentos ao redor do Brasil, para construir uma lei que tenha mecanismos que correspondam com as demandas e desejos dos diferentes grupos culturais do Brasil.

Conforme destacam os professores Ivana Bentes (2011) e Giuseppe Cocco (2011a), nesse momento de tensão entre os Pontos de Cultura e o Estado é papel dos Pontos, através de sua dinâmica, sua experiências em gestão democrática e em produção cultural rica e polifônica, qualificar o Ministério da Cultura, e não o contrário. A maneira como a rede dos Pontos se constituiu durante esses seis anos demonstrou que o Estado precisa se adequar para ter um relacionamento produtivo com a sociedade. Mas nossa percepção é de que essa análise não deve ficar restrita ao campo molar. Isto é, não são somente os embates entre as grandes estruturas do Estado e dos Pontos de Cultura que expressam a tensão entre um aparelho do Estado e a Máquina de Guerra. Para Deleuze e Guattari a Máquina de Guerra constantemente é atravessa pelos aparelhos de captura do Estado. Em uma dinâmica molecular, o Estado imprime na Máquina de Guerra seus traços, e esta

passa a reproduzir o funcionamento da primeira. Associamos os Pontos de Cultura a uma Máquina de Guerra inspirados em Deleuze, que afirma que os movimentos artísticos têm essa vocação, por terem uma maneira particular de ocupar, preencher, e inventar novos espaços-tempo (DELEUZE, 2007). Mas, mesmo se deslocando em um espaço liso, por meio de linhas de fuga, desterritorializadas, os Pontos de Cultura correm sempre o risco de se estratificarem e reproduzirem o funcionamento do Estado.

Destacamos duas características que apontam para esse movimento. Primeiro a penetração do funcionamento burocrático nos Pontos de Cultura. Conforme destaca Nogueira (2007), devido a sua relação com o governo, os Pontos de Cultura tendem a fortalecer sua burocracia interna. Ao ter que dedicar grande tempo e energia para se relacionar com o Estado, os Pontos de Cultura deslocam seus esforços da produção inventiva de experiências artísticas e estéticas para um funcionamento administrativo. Com isso não estamos afirmando que deixam de ser produtores culturais para serem órgãos administrativos do Estado, mas passam a reproduzir internamente a normativa do Estado de se posicionar com receio frente à novidade, frente à invenção de novos projetos e experimentações. Uma vez sendo conveniados com o governo através de um projeto específico, e tendo que responder com prestação de contas relacionado a este projeto, os Pontos de Cultura dirigem seus esforços para atender as demandas do governo, e de certa forma paralisam o potencial de criação contínua. Na sua pesquisa, Barzano (2008) aponta para a mesma tendência, afirmando que a partir da constituição da ONG Grãos de Luz Griô em Ponto de Cultura, progressivamente a organização foi adquirindo um caráter mais pragmático e focalizando seus esforços não mais na criação de dispositivos de experimentação local, mas em tarefas administrativas destacadas. Isso configura um grande risco das políticas públicas. Mesmo tendo sua força constituinte, a partir de sua criação no campo coletivo, há sempre forças do Estado que não só entram em combate aberto com a organização da sociedade, como têm a capacidade de infiltrar em seu modo de funcionamento e criar mecanismos para paralisar o movimento processual do coletivo. É de suma importância para os Pontos de Cultura analisar constantemente seu funcionamento para criar linhas de fuga que rompam com esses processos de sedimentação de seu campo produtivo.

Outro desafio que se apresenta aos Pontos frente ao aparelho do Estado é a construção de modelos. A proposta do Cultura Viva é a diversidade e diferença,

porém há o constante risco de se erigir modelos de cultura a ser consumidos e reproduzidos por outros grupos. Isto é, a experimentação local se esvazia frente à imposição de formas de se produzir cultura de outras localidades. Pontos de Cultura que possuam uma maior experiência, melhor estrutura, ou mesmo maior inserção na rede podem criar uma ampla visibilidade e possivelmente ser tomados como modelos de Ponto pelo governo e pela rede. Com isso cria-se a falsa noção de que esses Pontos são mais bem sucedidos e que possuem os mecanismos necessários para o crescimento, consolidação, ou mesmo sustentabilidade. É necessário questionar constantemente a construção de escala de valores, a fim de não se erigir modelos a serem seguidos.

Podemos perceber que os desafios dos Pontos de Cultura não se inscrevem somente na garantia de sua continuidade e em uma qualificação de sua relação com o Estado. Há diversas forças moleculares que podem descaracterizar o potencial constituinte do movimento, e tornarem-no infértil, imóvel, esvaziando sua potencia criativa. Os desafios devem ser analisados não somente por uma lente macro, mas também por um véis micromolecular, questionando constantemente seu cotidiano, as possíveis capturas e processo de enrijecimento de suas práticas. Por isso Deleuze aponta que o importante é o Devir revolucionário, e não a revolução em si (DELEUZE, 2007). A revolução tende a se organizar, se estabelecer, e possivelmente perder seu caráter constituinte. Guattari (2006) também aponta que os fascismos não estão somente nas estruturas molares, mas nos atravessam constantemente, reproduzindo em nossas relações mais particulares traços de uma hierarquia rígida e centralizadora. E nesse ponto voltamos à discussão inicial sobre as diferenças metodológicas de Negri e Deleuze/Guattari. Se por um lado reconhecemos nos escritos de Negri conceitos que dão condições para repensar a contemporaneidade, a partir da ideia de produção biopolítica da multidão, e da constituição do comum por redes colaborativas, também enxergamos em Deleuze/Guattari instrumentos conceituais fundamentais para se pensar na resistência. Conforme destaca Zourabichvili (2002), em um artigo que analisa as aproximações e discordâncias do pensamento de Negri e de Deleuze/Guattari,

aos olhos de Deleuze e Guattari é preciso não confundir as condições da criação e a criação efetiva: que existam por todo lado linhas de fuga não implica que se saiba vê-las, ou confiar nelas, com a potência da multidão estando, muitas vezes, separada do que ela pode. (ZOURABICHVILI, 2002, p.3).

Os Pontos de Cultura reúnem, na sua forma de organização, gestão e nos pressupostos que animam seu programa, ideias fundamentais para se pensar na resistência à imposição de modos de vida contemporâneo. Estabelecer uma luta de rede, lutar pela produção e circulação livre dos bens culturais, do Comum, construir um tipo de produção cultural colaborativa e generosa. Sob a luz desses conceitos negrianos, temos um indício de um movimento capaz de transformar o cenário não só de produção cultural brasileiro, mas de produção de vida. Mas conforme o texto destacado acima, a condição da criação é diferente da criação efetiva. Enquanto os Pontos conseguirem cultivar um devir revolucionário, uma prática inscrita no concreto, nas experimentações inventivas, isto é, uma revolução molecular, sua organização em rede e sua luta pelo comum se constituirão efetivamente em um modo de resistir potente. É aqui que encontramos a potência dos conceitos de Deleuze e Guattari. De colocar em análise os movimentos moleculares que darão ou não condições para processos de singularização, sejam eles em um pequeno grupo, ou mesmo no campo biopolítico da multidão. Em suma, se Negri nos dá ferramentas para pensar em um outro modo de organização social, Deleuze e Guattari nos dão outros instrumentos para pensar o resistir no cotidiano, nas experimentações locais que possibilitaram a construção de um plano processual no qual esse outro modo de organização social poderá ser construído.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse trabalho, algumas considerações são necessárias. Primeiramente é de grande importância destacar os limites dessa pesquisa. Uma vez que este trabalho teve como objetivo problematizar de forma ampla o funcionamento do programa Cultura Viva, intrinsicamente a essa escolha assumimos que nosso esforço metodológico não passaria por uma inserção em um campo concreto, a ver, algum Ponto de Cultura específico. Sendo assim, nossa pesquisa foi baseada em uma aproximação do campo por meio de leitura de diferentes artigos e trabalhos sobre o programa Cultura Viva, participação de alguns eventos da rede (como encontros regionais e a audiência pública para a projeto de lei Cultura Viva) e algumas conversas com gestores da rede dos Pontos. Sendo assim, assumimos nossas limitações por não possuir um conhecimento mais detalhado do funcionamento de um Ponto de Cultura, e também de algumas ações do Cultura Viva. Conforme destacamos no terceiro capítulo, existe um grande número de trabalhos que focam suas análises em experiências pontuais, e foram justamente esses trabalhos que corroboraram nossa percepção de que cada Ponto de Cultura possui o potencial de criar espaços de experimentações criativos capazes de possibilitar a seus usuários uma inserção no meio de produção cultural.

Nosso enfoque foi outro. Entendemos sim que são essas inúmeras experiências concretas que dão sentido a essa política cultural, mas procuramos observar de que forma os Pontos de Cultura possuem a capacidade de extrapolar seus limites locais para se constituírem, por meio de uma rede, um tecido consistente o suficiente para se apresentarem como uma política cultural alternativa ao modelo das indústrias culturais. Ao que tudo indica, os Pontos de Cultura desenvolveram um funcionamento autônomo, com razoável independência do Estado, baseados em experimentações concretas de gestão e organização democráticas, consolidando assim um espaço público para discussões sobre políticas culturais que atendam a realidade do Brasil de maneira mais ampla. Se o grande desafio dos primeiros anos do programa foi justamente a consolidação dessa rede, atualmente o grande desafio que se apresenta ao programa é a transformação da relação entre essa rede e o governo. Mais especificamente, a consolidação de uma gestão do Ministério da Cultura que tenha a capacidade de dialogar

abertamente com essa rede, e também de construir dispositivos que atendam as demandas da sociedade. Os Pontos de Cultura têm conseguido construir um diálogo entre si e com isso elaborar demandas e projetos específicos para atender suas necessidades. Cabe então, ao Estado, incorporar essas demandas, a fim de potencializar ainda mais a ação dos diferentes Pontos.

Em meados de 2011, com a atual gestão do MinC, esse diálogo parece estar mais distante do que nos anos anteriores do programa. Sendo assim, é de grande importância que os Pontos de Cultura criem estratégias para dar visibilidade ao seu movimento, suas reivindicações e suas propostas. A nossa percepção é de que o Cultura Viva cresceu de tal maneira que não comporta mais somente as reivindicações que dizem respeito somente ao seu funcionamento. Isto é, suas demandas não passam mais somente por questões internas, mas também por discussões que atravessam diversos outros campos, como a reforma da lei de direito autoral e o Plano Nacional de Banda Larga, demonstrando como o programa efetivamente se constitui como uma proposta oposta ao modelo de fomento à cultura por meio de incentivos fiscais (Lei Rouanet) e também da proposta de exploração de lucros por meio de propriedade intelectual (Economia Criativa). Logo, futuramente será impossível a coexistência do Cultura Viva com esses outros programas do MinC. E a luta que se constitui hoje, ainda que de maneira silenciosa, é justamente pelo modelo de fomento à cultura que será adotado no Brasil.

Ao final desse trabalho reafirmamos nossa posição de que o Cultura Viva apresenta uma configuração que possui uma enorme contribuição para nossa sociedade. Destacamos, ao longo da dissertação, como a organização dos Pontos de Cultura apresenta características de uma rede democrática, rizomática, orquestrada por uma afirmação da diferença. E seu funcionamento potencializa a produção dos bens imateriais comum a todos, com isso resistindo aos processos de expropriação do *comum*. A partir de uma grande abertura a diferentes movimentos sociais e experiências produtivas da sociedade, o Cultura Viva pode desenvolver diversas ações que não faziam parte de seu programa originalmente, mas que potencializaram seus objetivos. Dessa forma, por sua capacidade de abertura, os Pontos de Cultura se apresentam como um exemplo de uma política forjada pelo e para o público, trazendo, assim, uma grande possibilidade de transformação e qualificação do relação entre o Estado e a sociedade brasileira. Acreditamos sim que existem muitas questões a serem modificadas, melhoradas e amadurecidas, mas

essas melhorias só ocorrerão a partir de experimentações dos próprios Pontos e da rede, e não por uma imposição de gestores e críticos destacados desse campo de experimentação.

Por fim, entendemos que o Cultura Viva desenvolveu uma abrangência tão grande, a partir de seus quatro mil Pontos de Cultura e mais de oito milhões de usuários, e também de sua imensa variedade de ações, linguagens artísticas e estéticas, que são infinitas as possibilidades de estudos sobre o programa. Sendo assim, o Cultura Viva se constitui como um riquíssimo campo de análise para diversas aproximações teóricas dos mais variados campos de saber. Entendemos que essa aproximação entre o Cultura Viva e a área acadêmica pode resultar em uma qualificação mútua, e com isso contribuir para o crescimento de políticas públicas que favorecem a desenvolvimento de nossa democracia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ASSIS, A. S. *Programa nacional de cultura, educação e cidadania – Cultura Viva: expressões do rumo da política social da contemporaneidade*. 2007. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

BARBOSA, R. N. C. *A economia solidária como política pública. Uma tendência de geração de renda e ressignificação do trabalho no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2007.

BAREMBLITT, G. *Compêndio de Análise Institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.

BARROS, R; PASSOS, E. A humanização como dimensão pública das políticas de saúde. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 561-571, jul./set. 2005.

BARZANO, M. A. L. *Grãos de Luz e Griô: dobras e avessos de uma ONG- Pedagogia-Ponto de Cultura*. Tese (Doutorado)- Faculdade de Educação , Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

BENDASSOLLI, P.F; WOOD JR, T; KIRSCHBAUM, C; CUNHA, M. P. Indústrias Criativas: definição, limites e possibilidades. *Rev. Administração de Empresas*. São Paulo. v.49, n.1 Jan./Mar. 2009.

BENTES, I. *Expandir ou qualificar?* Disponível em: <<http://www.trezentos.blog.br/?p=5531>>. Acesso em: 30 abr. 2011.

BOLTANSKI, L; CHIAPELLO, E. *O novo espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, N. G. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: UNESCO. [Cartilha]. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

CARVALHO, C; GAMEIRO, R; GOULART, S. As políticas públicas de cultura e a participação de novo tipo no Brasil. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 6., 2008, Lisboa. *Anais*. Lisboa: APS, 2008.

CASTELLS, M. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura. A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CHAUÍ, M. *Cidadania Cultural: o direito á cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

COCCO, G. *As políticas culturais e o Bolsa Família: sobre uma (breve) conversa com o Ministro Juca Ferreira*. Disponível em: <<http://leituraglobal.com/2010/06/25/as-politicas-culturais-e-o-bolsa-familia-sobre-uma-breve-conversa-com-o-ministro-juca-ferreira/>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

COCCO, G. *Os Pontos de Cultura: Um novo léxico para uma política dos pobres e do amor*. Disponível em: < <http://leituraglobal.com/929/>> acesso em: 18 jan. 2011.

COCCO, G. e VILARIM.G.O. Trabalho imaterial e produção de software no capitalismo cognitivo. In: *Liinc em revista*, v. 5, n. 2, p. 173-190, 2009.

CONSUMERS INTERNATIONAL. *Consumers Internacional IP Watchlist 2011*. London, Consumers International, 2011.

CORREIO DO BRASIL. *Unctad: ' a economia criativa do Brasil pode crescer ainda mais*. Disponível em: <<http://correiodobrasil.com.br/unctad-economia-criativa-do-brasil-pode-crescer-ainda-mais/224506/>> acesso em: 09 nov. 2010.

CREATIVE COMMONS. Disponível em: < <http://www.creativecommons.org.br/>> acesso em: 29 abr. 2011 .

CULTURA DIGITAL. Disponível em: <www.culturadigital.br> Acesso em: 25 nov. 2010.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. Post-scriptum: Sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, p. 216-226, 2007.

_____. What is the Creative Act? In: LAPOUJADE, David (Org.). *Two Regimes of Madness*. New York: Semiotext(e), 2007.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs I*. São Paulo: Editora 34, 2007a.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs II*. São Paulo: Editora 34, 2007b.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs III*. São Paulo: Editora 34, 2007c.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs IV*. São Paulo: Editora 34, 2007d

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs V*. São Paulo: Editora 34, 2007e

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo* 2010. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2009.

DOMENECH, E. El banco mundial en el país de la desigualdad. Políticas y discursos neoliberales sobre diversidad cultural y educación en América Latina. In: GRIMSON, A.(Org.) *Cultura y Neoliberalismo*. BUENOS AIRES: CLACSO, Jul. 2007.

DOMINGUES, J. L. F. *Programa Cultura Viva: políticas culturais para emancipação das classes populares*. 2008. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

DÒRIA, C. A. *Algumas teses (equivocadas ou não) sobre a Economia da Cultura*. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/ascom/economia/algumas%20teses.pdf>> acesso em: 10 abr. 2010.

ESTADO DE SÃO PAULO. *Fritura é fruto de rivalidade entre grupos do Rio e de SP*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110512/not_imp718149,0.php> acesso em: 20 maio 2011.

FÉR, E. M. O Audiovisual na rede dos Pontos de Cultura da grande São Paulo. Dissertação (Mestrado em comunicação). Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2009.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FREIRE, A; FOINA, A. G; FONSECA, F. *O impacto da sociedade civil (Des)organizada*. Cultura Digital, os articuladores e Software Livre no Projeto dos Pontos de Cultura do MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2006/02/22/o-impacto-da-sociedade-civil-desorganizada-cultura-digital-os-articuladores-e-software-livre-no-projeto-dos-pontos-de-cultura-do-minc/>> acesso em: 15 out. 2010.

GIL, G. *Discurso de posse*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>> acesso em: 21 out. 2010.

GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. O Capital como integral das formações de Poder. In: *Revolução Molecular: Pulações Políticas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, p. 191-210, 1987a.

_____. O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular. In: *Revolução Molecular: Pulações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, p. 211-226, 1987b.

GUATTARI, F. O fim dos feitichismos. In: *Revolução Molecular: Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, p. 77-87, 1987c.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. 7. ed. Revisitada. Petrópolis: Vozes, 2005.

HARDT, M; NEGRI, A. *Império*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARDT, M; NEGRI, A. *Multidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University, 2009.

HELFRICH, S. et al. *Open Letter to President Dilma Rousseff Inclusive Policies for Cultura*. Disponível em: < <http://www.petitiononline.com/CSGFeb11/petition.html> > acesso em: 12 fev. 2011.

IBGE. *Sistema de Informação e Indicadores Culturais: 2003-2005*. IBGE, Brasil, 2007.

KOHAN, N. O Império de Hardt & Negri: para além de modas, 'ondas' e furores. In: BORON, A. A. (Org.). *Filosofia Política Contemporânea: controvérsias sobre civilização, império e cidadania*. São Paulo: CLACSO/USP, p. 347 – 368, 2006.

LACERDA, A. P. . Políticas culturais para a democracia cultural: análise do Programa Cultura Viva. In: Seminário Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura: novos objetos de estudos. 2009, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

LAZZARATO, M; NEGRI, A. Trabalho Imaterial. formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, C. R. M; ROMAN, D. J; REGIS, F. B; DITTRICH, M. A cultura de colaboração e inovação dos desenvolvedores de software livre. *Liinc em Revista*, v. 6, p. 101-114, 2010.

LIMA, C. R. M; SANTINI, R. M. Código aberto e produção colaborativa dos pontos de cultura. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, v. 5, p. 1-17, 2007.

LOUREIRO, C; CALLOU, A. B. F. *Extensão Rural e desenvolvimento com sustentabilidade cultural: O Ponto de Cultura no sertão pernambucano* (Brasil). *Revista Internacional de Desenvolvimento Local*. v. 8, n. 2, p. 213-221, Set. 2007.

LOURAU, R. *Pequeno Manual de Análise Institucional*. In: Altoé, S. (Org). *René Lourau: Analista institucional em tempo integral*. São Paulo: Hucitec, p. 122-127, 2004.

LUZ, A. *Paulo Arantes e Peter Pál Pelbart discutem "Império", de Negri e Hardt*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1668,1.shl>> Acesso em: 25 Abr. 2010.

MACHADO, R. *Prefácio: Por uma genealogia do poder*. In: Michel Foucault. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, p. VII-XXIII, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária*. 3. ed. Brasília. MINC, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <www.ministeriodacultura.gov.br> Acesso em: 18 nov. 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2. ed. Brasília. MINC, 2010b.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. Cultura Viva: Autonomia, Protagonismo e Fortalecimento Sociocultural para o Brasil*. Brasília, MINC, 2010c.

MONTEIRO, A; COIMBRA, C; MENDONÇA FILHO, M. Estado democrático de direito e políticas públicas: Estatal é necessariamente público? In: *Psicologia & Sociedade*, v. 18, n. 2, Porto Alegre, p. 7-12, maio/ago. 2006.

NEGRI, A. *The Porcelain workshop: for a new grammar of politics*. Los Angeles: SEMIOTEXT(E), 2008.

NOGUEIRA, A. C. *Pontos de Cultura, particularidades na gestão? um estudo na primeira capital brasileira da cultura*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Administração, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, PE, 2007.

PARANAGUÁ, P. Direitos Autorais, novas tecnologias e acesso ao conhecimento. In: SOUZA, A. C.; VIEIRA, S. C. *Além das redes de colaboração*. Internet, diversidade cultural e tecnologias de poder. Salvador: EDUFBA, p. 123-132, 2008.

PASSOS, E; BARROS, R. B. Clínica, política e as modulações do capitalismo. In: MOURÃO, J. C. *Clínica e Política*, 2. Rio de Janeiro: Abaquar, 2009.

PELBART, P.P. Poder sobre a vida, potência da vida. In: *Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. v. 17, p. 33-43, 2002.

PELBART, P. P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PEREIRA, C. M. *Política Pública Cultural e Desenvolvimento Local: Análise do Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança – Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em extensão Rural e desenvolvimento), Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, PE, 2008.

PITOMBO, M. *Uma agenda cultural para o desenvolvimento humano*. o papel das agências multilaterais na formulação das políticas culturais. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaumaagenda.pdf>> acesso em: 27 jul. 2010.

REIS, A. C. F.(Org.) *Economia Criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

REIS, M. F; SANTANA, R. M . Pontos de Cultura de Pernambuco: fragilidades, parcerias e oportunidades. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais: teoria e práxis. *Anais do Seminário Internacional de Políticas Culturais: teoria e práxis*, 2010.

REIS, P. F. D. *Políticas Culturais do Governo Lula: Análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura*. Dissertação (Mestrado). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2008.

RUSH, A. A teoria pós-moderna do Império (Hardt & Negri) e seus críticos. In: ATILIO, A. *Filosofia Política Contemporânea: Controvérsias sobre Civilização, Império e Cidadania*, Buenos Aires: CLACSO, 2006.

SANSON, C. A produção biopolítica é constitutiva ao capitalismo cognitivo. In: *Liinc em revista*, Vol. 5, n. 2, p. 206-214, 2009.

SANTOS, E. G. *Formulação de Políticas Culturais: Leis de incentivo e as inovações do programa Cultura Viva*. Dissertação (Mestrado). Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2008.

SARTOR, C. D. . El Punto de Cultura da Rocinha en el ámbito das políticas públicas. In: Conferência da Rede Latinoamericana e do Caribe Childwatch Internacional, 3, 2006, Cidade do México. *Anais*. Cidade do México, Universidade Autónoma do México, 2006. Cd rom.

SIBILIA, P. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, L. S. *Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso Prêmio Cultura Viva*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

TURINO, C. *Ponto de Cultura: O Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garisbaldi, 2008.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais*. UNESCO: Brasil, 2007.

VENTURA, T. *Notas sobre política cultural contemporânea*. Revista Rio de Janeiro, n. 15, p. 77-90, jan./abr 2005.

VILUTIS, L. *Cultura e Juventude: A formação dos jovens no Ponto de Cultura*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

WOLFENSOHN, J. D. *Culture and Sustainable Development: Investing in the Promise of Societies*. Disponível em: <<http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/EXTABOUTUS/ORGANIZATION/EXTPRESIDENT2007/EXTPASTPRESIDENTS/PRESIDENTEXTERNAL/0,contentMDK:20023739~menuPK:232083~pagePK:159837~piPK:159808~theSitePK:227585,00.html>>. acesso em: 17 set. 2010.

YÚDICE G. *A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZIZEK, S. *First as tragedy, then as farce*. New York: Verso, 2009.

ZOURABICHVILI, F. Les deux pensées de Deleuze et de Negri : une richesse et une chance. In: *Multitudes*, Paris, n. 9, jun./maio 2002.