

Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas*

Marcelo de Souza Marques**

Data do recibo: 01 de outubro de 2014 · Data de aceitação: 20 de março de 2015 · Data modificada: 15 de maio de 2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/res53.2015.03>

RESUMO | O presente artigo tem por objetivo apresentar uma leitura crítica ao Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC), o qual, a partir de noções a-históricas de cultura, e enraizado num processo de distinção essencialista e elitista do juízo de gosto, subdivide e hierarquiza a cultura em Cultura Erudita, Cultura de Massas e Cultura Popular. Ao destacar a pluralidade cultural e os processos de interação cultural inerentes às sociedades contemporâneas, o artigo buscará reflexões teóricas que sugerem políticas culturais públicas a partir de um projeto de Democracia Cultural, tendo como objetivo a radicalização democrática. As considerações finais destacam que um projeto de Democracia Cultural para as políticas culturais públicas deve considerar o contexto de interação cultural, os diferentes públicos envolvidos, as relações de poder que se fazem presentes na própria ideia de políticas culturais públicas e buscar a maximização da participação pública nos espaços de decisão política.

PALAVRAS-CHAVE | Democracia cultural, democratização cultural, dinâmica cultural, políticas culturais públicas.

Críticas al modelo jerarquizado de cultura: por un proyecto de democracia cultural para las políticas culturales públicas

RESUMEN | El objetivo de este trabajo es presentar una lectura crítica del modelo jerárquico de la Cultura (MJC), que, a partir de las nociones no-históricas de cultura, y arraigado en una distinción esencialista y elitista del juicio de gusto, subdivide y jerarquiza la cultura en cultura clásica, cultura de masas y cultura popular. Al resaltar la diversidad cultural y los procesos de interacción cultural inherente a las sociedades contemporâneas, este trabajo busca reflexiones teóricas que sugieren políticas culturales públicas desde un proyecto de la Democracia Cultural, con el objetivo de radicalización democrática. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que un proyecto de Democracia Cultural para las políticas culturales públicas debe considerar el contexto de interacción cultural, los diferentes actores implicados, las relaciones de poder presentes en la idea misma de las políticas culturales públicas y también debe buscar maximizar la participación del público en los espacios de decisiones políticas.

PALABRAS CLAVE | Democracia cultural, democratización cultural, dinámicas culturales, política cultural pública.

* O presente artigo resulta de discussões teóricas iniciadas durante período de estudos no curso de Sociologia na Universidade do Porto, Portugal, e concluída no mestrado. Uma versão prévia deste artigo foi apresentada no GT Diversidade Cultural e Políticas Públicas, do III Seminário Políticas para Diversidade Cultural, evento organizado em parceria entre o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-cultura/UFBA), o Observatório da Diversidade Cultural (ODC) e o Rede U40 Brasil; evento realizado em Salvador, Brasil, 2014. Agradeço aos comentários dos participantes do referido GT e ao professor Dr. João Teixeira Lopes, presidente do Departamento de Sociologia da Universidade do Porto e vice-presidente da Associação Portuguesa de Sociologia, por suas ricas contribuições para a versão final deste artigo.

** Mestrando em Ciência Política da Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Bolsista de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Integra o Grupo de Pesquisa Ideologia e Análise de Discurso, coordenado pelo Professor Dr. Daniel de Mendonça. Autor dos artigos: *Panelas de Goiabeiras e a dinâmica da Cultura do Barro. Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* XXVI (2013): 163-185, e *Tensionamento entre sociedade civil e Estado: algumas reflexões sobre o Espírito Santo. Revista Pensamento Plural* 15, n° 8 (2014). E-mail: marcelo.marques.cso@gmail.com

Criticisms of the Hierarchical Model of Culture: For a Project of Cultural Democracy for Public Cultural Policies

ABSTRACT | This article aims to present a critical reading of the Hierarchical Model of Culture (HMC) which, based on non-historical notions of culture and rooted in an essentialist and elitist distinction of the judgment of taste, subdivides culture in a hierarchical ranking of classical culture, mass culture and popular culture. By highlighting cultural diversity and the processes of cultural interaction inherent in contemporary societies, it seeks theoretical reflections that suggest public cultural policies from the standpoint of a project of Cultural Democracy for the purpose of democratic radicalization. We have therefore concluded that a Cultural Democracy project for public cultural policies should consider the context of cultural interaction, the different actors involved, the power relations present in the very idea of public cultural policies, and also seek to maximize public participation in political decision-making spaces.

KEYWORDS | Cultural democracy, cultural democratization, cultural dynamics, public cultural policy.

Apresentação

Gostaria de iniciar este trabalho com a seguinte assertiva de Antônio Teixeira Fernandes (1999), sociólogo português:

A cultura não é, de facto, algo que se junte à vida social como lhe sendo externo e supérfluo. Aparece, antes como a condição da própria existência humana, no que ela tem de mais característico, pois é pela cultura que aquela existência adquire a sua verdadeira significação e o sentido do seu próprio destino. (Fernandes 1999, 13)

Nas sociedades contemporâneas, sobretudo ocidentais, como destacam os estudos de Canclini (2000; 2010), Hall (2011), Hannerz (1997) e Lopes (2007), presenciemos diferentes movimentos de deslocamento, de fluxos, de processos de hibridização que marcam a crescente complexificação social. Esses movimentos, inevitavelmente, marcam os processos de interações culturais cada vez mais presentes nas formas de atribuição de significados e sentidos à existência em nossas sociedades, evidenciando novas configurações culturais num contexto marcado pela pluralidade, o que envolve uma diversidade de (re)significações presentes no espaço social, compondo, conseqüentemente, relações conflitivas.

Ao desconsiderar as interações culturais, leituras a-históricas e elitistas de cultura acabam hierarquizando os gostos culturais. Embora criticadas, essas visões essencialistas e elitistas do juízo de gosto ainda estão presentes em formulações de políticas culturais públicas.

Tendo em vista essa inquietação, e apoiando-se nas contribuições de Lopes (2007) e Botelho (2007), o presente artigo tem por objetivo apresentar uma leitura crítica ao Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC), o qual, a partir de noções a-históricas de cultura,

e enraizado num processo de distinção essencialista e elitista do juízo de gosto, subdivide e hierarquiza a cultura em Cultura Erudita, Cultura de Massas e Cultura Popular, desconsiderando as circularidades e interações culturais que marcam o fenômeno cultural. A crítica ao MHC apresentará como alternativa a proposta de Democracia Cultural para se pensar em políticas culturais públicas.

Para melhor exposição das reflexões, o artigo será apresentado em duas seções. Na primeira seção, apresentarei uma análise crítica do MHC. Já na segunda seção, à medida que retomar as críticas ao MHC, dissertarei sobre o conceito de Democracia Cultural apresentando algumas reflexões teóricas iniciais para se pensar em políticas culturais públicas a partir de um projeto de Democracia Cultural, tendo como objetivo a radicalização democrática.

O Modelo Hierarquizado de Cultura: críticas à hierarquização cultural

O MHC apresenta três níveis de classificação cultural: Cultura Erudita; Cultura de Massas e Cultura Popular. Cada nível cultural corresponde arbitrariamente a um gosto cultural baseado em *habitus* de classes. Trata-se, portanto, de uma tríade que concebe as culturas como elementos coesos, estanques, separados entre si para além do tempo (Santos 1988), quando, na realidade, o que se percebe é um movimento constante de interconexões culturais, trocas de elementos entre diferentes expressões da cultura humana presentes na música, na dança, na pintura, no artesanato (Hannerz 1997; Canclini 2000; Ginzburg 2006; Lopes 2007).

Partindo desse ponto de análise, entendo a hierarquização cultural como uma ação política conservadora, baseada no conceito de Democratização Cultural

e operada a partir de noções e usos a-históricos e arbitrários de cultura, enraizada num processo de distinção essencialista e elitista do juízo de gosto¹ e assumida por convenções que enunciam discursivamente posições político-ideológicas dos campos artístico-cultural e político.

A base do MHC, portanto, é o conceito de Democratização Cultural. Trata-se de um conceito ainda dominante no processo de formulação de políticas culturais públicas (Lopes 2007; Botelho 2007), o qual tende a “tomar a cultura erudita como o paradigma que ilumina a reiterada preocupação em avaliar as desigualdades de acesso à Cultura” (Botelho 2007, 172). Como consequência, criam-se (Estado ou iniciativa privada) políticas culturais públicas de cariz conservador, elitista e paternalista de democratização do acesso aos espaços e aos *modus* culturais hegemonicamente estabelecidos, definindo que a “cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida [...] e que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado” (Botelho 2007, 172).

Destarte, como destaca Botelho (2007, 172), Democratização Cultural pode ser concebida como um “movimento de cima para baixo” —hierarquizado, vale destacar— “capaz de disseminar, a um número cada vez maior de indivíduos, essa herança feita de práticas e representações que, pela sua universalidade, compõem um valor maior em nome do qual se formulam as políticas públicas na área cultural”.

1 Como afirma Bourdieu (2010, 57), o juízo de gosto é a manifestação suprema do discernimento do que é ou não é algo e sua valoração. Sua análise deve considerar as diferentes relações (e os antagonismos) com a cultura —Capital Cultural distinto—, bem como o “jogo no seu todo”, isto é, “a apreensão do ponto de vista a partir do qual se anuncia”. O autor refere-se às posições assumidas pelo enunciante do discernimento, seu capital escolar e sua origem social, ou seja, o juízo de gosto. Partindo de níveis escolares e classes sociais, Bourdieu apresenta três universos de gosto, a saber: “o gosto *legítimo*, ou seja, o gosto pelas obras legítimas [...], [que] aumenta com o nível escolar, alcançando a sua frequência mais elevada nas frações da classe dominante mais rica em capital escolar; o gosto *médio*, que reúne as obras menores das artes maiores [...] e as obras maiores das artes menores [...], é mais frequente nas classes médias do que nas classes populares ou nas frações intelectuais da classe dominante; por último, o gosto *popular* [...] encontra a sua frequência máxima nas classes populares e varia em razão inversa do capital escolar” (Bourdieu 2010, 61-62). Essa distinção quanto aos “gostos”, serve como indicador de “posições dos enunciadores” dos juízos de gosto, pois, como afirma o autor, “o gosto classifica e classifica quem classifica: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que operam, entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar, e onde se exprime ou se traduz a posição deles nas classificações objetivas” (Bourdieu 2010, 50), e não concebida como “gostos estabelecidos”, estáticos. Uma educação cultural plural, por meio de políticas culturais públicas, pode contribuir no sentido de causar fraturas nesse modelo de “gostos culturais”, possibilitando maior transitividade, mobilidade, usos e vivências com diferentes manifestações culturais.

Nesse mesmo sentido, Lopes (2007) apresenta seis dimensões fundamentais que ajudam a caracterizar as políticas culturais baseadas na noção de Democratização Cultural, quais sejam: I) difusão cultural a partir de uma concepção descendente de transmissão cultural, formada por uma minoria de “especialistas”; II) política cultural paternalista, cujo objetivo é uma pretensa elevação do nível cultural das massas; III) política cultural hierarquizada em níveis culturais; IV) concepção arbitrária do que é ou não cultura, “subtraindo a sua delimitação à configuração conflitual que lhe está subjacente [...] negando, por conseguinte, qualquer abertura à diversidade” (Lopes 2007, 81); V) desconsidera a existência de diferentes públicos da cultura, parte de uma concepção essencialista de “cultura nacional”, ou “cultura local”; VI) e, por fim, uma política cultural que força o indivíduo, múltiplo em si mesmo, a “optar pela dissidência em vez da convergência” (Lopes 2007, 81).

Como destaca Lopes (2007), embora o MHC ainda seja o norteador de políticas culturais públicas, trata-se de um modelo em processo de ruína, pois, mesmo como construção normativa ideal, já não resiste às análises culturais diante da complexificação das sociedades contemporâneas. Sociedades que vivenciam processos de formação cultural marcados por diferentes relações de interculturalidades (Hannerz 1997; Canclini 2000).

Voltando para sua origem, pode-se afirmar que as bases políticas, sociais e históricas do MHC encontram-se no Antigo Regime europeu. Surgiu da distinção conservadora entre “grande/alta” e “pequena/baixa” tradição, sendo a primeira associada com a cultura cultivada pela nobreza e pela corte e a segunda associada com as tradições populares (Lopes 2007).

Posteriormente, já com o movimento iluminista, ganha novo reforço. Surge a perspectiva de uma evolução linear da humanidade, baseada numa Razão Universal que reforçou a hierarquização cultural, tendo como sinônimo de Cultura, os costumes da “grande/alta” cultura. Nesses termos, aquilo que não fosse considerado “Culto” era visto como um estágio inferior da evolução social; o culto tornou-se sinônimo de civilizado (Crespi 1997; Chauí 2008).

Como resultado do período revolucionário de finais do século XVIII, surge uma nova organização societal, dividida basicamente em burguesia, classes médias² e classe popular/operária. Como destaca Lopes (2007, 21),

2 Como destaca Yves Lequin (1982), *classe média*, ou *classes médias* são expressões marcadas por dissensos, sobretudo em finais do século XVIII. Nesse período em especial, as classes médias representavam uma amálgama social, sem contornos determinados, heterogênea, ambígua, abrangendo também o que Lopes (2007) denomina “pequena burguesia”. Mesmo muito distante de possuir uma “consciência coletiva”, pode-se argumentar que era “um grupo bem vivo, e talvez central, da sociedade industrial” (Lequin 1982, 314).

a tríade do MHC teve nessa nova configuração social “um alcance analítico extremamente confortável e, de certa maneira, conforme à própria observação empírica”. Os três níveis culturais passaram a corresponder a essa nova organização societal. Assim, criou-se arbitrariamente “três públicos, três visões de mundo, três formas de organização societal, estanques e incomunicáveis” (Lopes 2007, 21).

Como destaca Lopes (2007), trata-se, hoje, de uma análise sócio-histórica não muito sólida para as sociedades contemporâneas. Sociedades, segundo Hall (2011), marcadas por processos de fragmentação cultural, de classe, de gênero, sexualidade, etnias, cujo efeito é a “perda de um sentido de si”. Novos contextos em que as identidades, antes percebidas como estáveis, passaram a ser analisadas no interior de um processo de deslocamento e fragmentação. No contexto contemporâneo, os indivíduos passaram a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias.

Nesse mesmo sentido, autores como Hannerz (1997) e Canclini (2000) evidenciam as novas formas de configuração cultural num contexto marcado por crescente globalização e movimentos simbólicos transnacionais. Contexto que, ao evidenciar movimentos de fluxos, transposição de fronteiras e hibridizações culturais, coloca em questão noções conservadoras de formações culturais. Os elementos elencados por autores como Hannerz (1997) e Canclini (2000) permitem perceber a dinâmica própria do fenômeno cultural, evidenciando movimentos de deslocamentos, de importação-exportação, de assimilação e (re)significação de sentidos —que não representa uma perda de supostos significados natos, pois é o próprio caráter dinâmico do fenômeno cultural que possibilita os processos de (re)significação e (re)criação interna de fluxos externos (Marques e Caloti 2013).

É nesse sentido que Lopes (2007) argumenta que o MHC é um modelo em processo de ruína diante da crescente complexificação social contemporânea e da dinâmica própria do fenômeno cultural, o que absolutamente não significa dizer que não seja uma força ideológica presente no interior das relações políticas contemporâneas na luta pela direção hegemônica. Feitas essas colocações conceituais iniciais e apresentada uma breve nota sobre as origens do MHC, concentrar-me-ei em algumas considerações críticas à tríade desse modelo, com o objetivo de problematizá-lo à luz de uma análise sócio-histórica.

Cultura Erudita

A noção de *cultura erudita* não é uma construção das elites contemporâneas. Tal noção, como demonstrado, surge nos Antigos Regimes europeus, como forma de distinguir a “Baixa Cultura” da “Alta Cultura”. Como destaca Lopes (2007), essa distinção tende a valorizar os critérios

autônomo³ de produção cultural a partir da construção sobrevalorizada da “autonomia”, da “magia da criação”, do “gênio incriado”. Autonomia essa que Bourdieu (2003a) considera ser “relativa”, pois o artista está sujeito às ações estruturantes e estruturadas do campo artístico-cultural. Nesse sentido, o sujeito da obra de arte,

[...] não é nem um artista singular, causa aparente, nem um grupo social (a grande burguesia bancária e comercial que, na Florença do *Quattrocento*, chega ao poder, segundo Antal, ou a nobreza de toga, segundo Goldmann), mas o campo de produção artística no seu conjunto. (Bourdieu 2003a, 221-222)

O sujeito da produção artística, portanto, não é o artista propriamente dito, mas, outrossim, os indivíduos, como conjunto, que estão ligados à arte, “que estão interessados pela arte, que têm interesse na arte e na existência da arte, que vivem da arte e pela arte, produtores de obras consideradas artísticas, críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, historiadores da arte etc.” (Bourdieu 2003a, 230-231).

Nesse mesmo sentido, porém a partir de uma abordagem que analisa a arte na qualidade de “mundo do trabalho” da produção cultural, Howard Becker (2010, 21) considera-a como resultado de um processo, uma atividade coletiva, de dependência do artista com outros profissionais envolvidos no processo produtivo. Assim, analisa a arte como um trabalho como outros e “os indivíduos a quem chamamos artistas como trabalhadores não muito diferentes dos outros, em especial daqueles que participam na realização de obras de arte”.

Os trabalhos desses autores fornecem importantes elementos teóricos acerca da sobrevalorização da utópica “autonomia”, da “magia da criação” e do “gênio incriado”, comumente difundidos pelo discurso elitista sobre a produção cultural. Essa sobrevalorização tende a conceber a criação como vazão da genialidade do criador singular, solitário, garantindo a ela poder simbólico tal que a envolve numa,

[...] aura ou “furor divino”, assente no dom, na vocação, na excepcionalidade do seu percurso heróico, na fuga aos ditames da sociedade (o mito do “artista maldito”), na retórica subalternização da aprendizagem e da técnica em favor do ato encantado e irrepetível da criação, na identificação entre a vida e a obra (fazer da vida uma obra de arte) e, é claro, na culpabilização do público quando não reconhece o talento do artista e da sua obra. (Lopes 2007, 23)

3 Os critérios autônomos referem-se à “lógica da produção restrita; consideração dos lucros materiais como uma heresia; ressalva da total independência da produção artística face aos outros campos, em particular o econômico e político; afirmação das ‘obras que fazem o seu público’” (Lopes 2007, 23-24).

Concebida nesses termos, a produção artística é carregada de sentidos unilaterais impartilháveis. Parte dos artistas —o que também envolve as convenções dos campos artístico, cultural e político— para os públicos espectadores, numa clara lógica embrutecedora.⁴

Nesse processo, a produção limita-se em dois momentos. Primeiramente, limita-se a certos públicos, numa clara distinção do juízo de gosto entre o “refinado” face ao “vulgar”.⁵ Consequentemente, e aí se encontra sua segunda limitação, a produção parte de uma concepção de distanciamento radical entre o que é legitimado como arte e os públicos espectadores, tornando-se um objeto contemplativo.

Cultura de Massas

A noção de *cultura de massas* surge nas sociedades “industriais-materiais-midiáticas”, no auge da produção fordista, notadamente nas sociedades capitalistas ocidentais, em que a produção em larga escala encontrou (e corroborou o surgimento das) sociedades de consumo, permeadas por inúmeras indústrias culturais e, como apontam as correntes frankfurtianas, por uma ação, mais ou menos clara, de consenso/padronização dos gostos e interações culturais, com vistas à maximização da produção e comercialização de produtos culturais. Surge, portanto, a partir de uma crítica em que busca destacar uma:

[...] forte ligação à emergência massiva do lazer e dos tempos livres apagando, **numa aparência que não resiste à análise empírica**, sinais de classe, de regionalidade, de gênero ou de idade numa espécie de nivelamento assente no mito do mínimo denominador comum dos gostos e das visões do mundo. Mito, enfim, de uma *cultura de todos para todos*, através do fortíssimo e paradoxal movimento de “reforço da vida privada e da difusão da economia na vida privada” assente na crença de um homem universal médio —“anthtopos” universal, medíocre e médio, passivo e voyeur, criado pelo seu próprio mercado. (Lopes 2007, 26. Grifo nosso)

4 A “lógica embrutecedora” é apresentada por Rancière (2012) na problematização do processo de transmissão de conhecimento/informação entre o mestre e o aluno —problematização da obra “O mestre Ignorante”. Rancière critica e contrapõe a transmissão direta e fiel de conhecimentos/informação do mestre ao aluno à lógica da emancipação. A crítica do autor dirige-se à perspectiva conservadora que percebe o aluno como apenas um receptáculo de conhecimento transmitido diretamente do mestre (alógica do pedagogo embrutecedor). Em sua crítica, o autor destaca que essa transmissão não é feita diretamente, evidenciando a capacidade de ação do aluno, do espectador, a partir de interpretações e (re)significações.

5 Para uma análise aprofundada sobre o tema, ver Bourdieu (1992; 2010; 2003b, 217-231).

Criticada pelo “gosto legítimo” da Cultura Erudita, como “produção cultural industrial”, e pela corrente frankfurtiana, como uma espécie de “prostituição da aura das obras culturais”, os produtos artístico-culturais no contexto contemporâneo, híbridos e plurais, são incorporados pelo mercado como bens culturais, mas adequados às necessidades, mesmo às necessidades de consumo como fator de inclusão (Canclini 2010).

Própria de um contexto marcado pelo capitalismo globalizado e pelo avanço das comunicações e das mediações simbólicas, a Cultura de Massas é criticada, portanto, por supostamente produzir e reproduzir necessidades, o que eliminaria a distinção dos produtos artístico-culturais, massificando-os, criando, consequentemente, uma ideia de “cultura de todos para todos” (Lopes 2007, 26).

Levada às últimas consequências, a Cultura de Massas seria responsável pela eliminação das diferenças, da pluralidade inerente às sociedades contemporâneas. No entanto, como critica Martin-Barbero (2009), essa leitura acerca da Cultura de Massas não informa sobre as possibilidades da produção e difusão das diferenças nas sociedades contemporâneas:

[...] essa afirmação da “unidade” se torna teoricamente abusiva e politicamente perigosa quando dela se conclui a totalização da qual se infere que do filme mais vulgar aos de Chaplin ou Welles “todos os filmes dizem o mesmo”, pois aquilo de que falam “não é mais que o triunfo do capitalismo invertido”. (Martin-Barbero 2009, 73-74)

As críticas de Lopes (2007) e Martin-Barbero (2009), ao contrário do que as críticas à Cultura de Massa buscam apontar, evidenciam um contexto social, político e econômico que deve ser levado em consideração e, sobretudo, os processos de (re)significação de sentidos às coisas e à realidade por parte dos sujeitos sociais.

Nesse sentido, pensando em termos de produção artística, a distância entre o artista e os diferentes públicos espectadores ganha novos contornos, pois passa a considerar-se tanto a ideia do artista quanto a sensação ou a compreensão dos diferentes espectadores à arte e aos significados impressos pelo artista. Não se trata, portanto, de uma transmissão direta, fiel, da ideia do artista impressa na arte, aos espectadores (Rancière 2012).

Esses argumentos apontam para as possibilidades da (re)significação do distanciamento radical entre o artista e os públicos espectadores, operada pela lógica rancièreana de emancipação, isto é, pela crítica do espectador na qualidade de elemento passivo, como receptáculo de informação a ser recebida e aceita de forma unilateral. Como destaca Rancière:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto. (Rancière 2012, 17)

Nesses termos, abrem-se as possibilidades de concepção dos públicos receptores/espectadores como espectadores emancipados,⁶ capazes de atribuírem distintos significados aos bens culturais, recodificando-os, evidenciando os diferentes modos de relação social com os bens culturais e não como meros agentes passivos, receptores. Na qualidade de intérpretes — aqui diria uma atribuição de sentidos que não é de todo individual, visto que os sentidos discursivos atribuídos à realidade carecem de uma sustentação compartilhada para serem sedimentados socialmente, bem como pelos *habitus* sociais que imprimem uma série de códigos aos indivíduos—, os espectadores atribuem sentidos à realidade; uma atribuição discursiva que é, por si só, uma ação política. Considerando os diferentes públicos e a pluralidade inerente às sociedades contemporâneas, pode-se argumentar no sentido de uma crítica à ideia de uma suposta eliminação das diferenças, da pluralidade cultural, pela “Indústria Cultural”.

Cultura Popular

A noção de Cultura Popular, por sua vez, também surge da distinção entre “Alta Cultura” e “Baixa Cultura” nos Antigos Regimes europeus. Vinculada à segunda, remetia aos costumes populares, ao modo de vida, ao cotidiano de um “povo” rural e bucólico.

No entanto, como argumenta Lopes (2007), com a Revolução Francesa, por exemplo, a leitura do que seria esse “povo” rural e bucólico ganhou novos contornos.

6 Por espectador emancipado podemos entender um contraponto à ideia de um espectador contemplador, passivo, como apontado por Debord (1997). A emancipação em Rancière questiona a oposição entre a contemplação (simples olhar) do agir (atribuição de sentidos ao que se vê). O espectador, ao olhar, também age, “ele observa, seleciona, compara, interpreta” (Rancière 2012, 17). Como afirma Rancière (2009, s. p.), “toda posição de espectador já é uma posição de intérprete, com um olhar que desvia o sentido do espetáculo”. Nesse sentido, o espectador também atribui seus sentidos à produção cultural: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador [...]. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal” (Rancière 2012, 21).

O “povo” passou a ser visto pela burguesia emergente e pelas velhas ordens feudais como uma grande massa com potencial insurgente; tornou-se uma “classe perigosa”.

As artes e os costumes do cotidiano popular passaram a significar riscos às classes terratenentes. O olhar conservador das classes dominantes logo percebeu a necessidade de docilizar os costumes, as histórias, as leituras de mundo das classes populares, levando a um processo discursivo de “apropriação erudita da cultura das massas populares, eliminando qualquer sinal ou função de inovação e reificando uma construção social de tradições e costumes” (Lopes 2007, 29).

Um estudo exemplar acerca dessa questão é o de Robert Darnton (1986). A partir da Etnografia Histórica, o autor apresenta algumas histórias populares de camponeses do Antigo Regime, que se tornaram mundialmente conhecidas, como a de “Chapeuzinho Vermelho” (*Little Red Riding Hood*). Na versão original desse conto é manifesto o caráter violento e a conotação sexual, elementos que, nas versões modernas, são imperceptíveis numa leitura menos atenta aos detalhes.

Posso argumentar, como acertadamente faz Darnton (1986), que se trata de relatos históricos, que surgiram noutras épocas e sofreram diferentes transformações ao longo do tempo por diferentes tradições culturais, evidenciando os processos de mudança das mentalidades. Outra possibilidade seria o argumento de Martin-Barbero (2009) —muito próximo da ideia de circularidade cultural em Ginzburg (2006).⁷ Para Martin-Barbero (2009), a partir do conflito entre a cultura hegemônica e as culturas populares, num determinado período, surgiram também o intercâmbio, os diálogos entre ambas as leituras de mundo.

Sem discordar de ambas as perspectivas apresentadas, chamo a atenção para uma leitura que possibilita avançar um pouco mais no sentido de identificar as complexas relações de poder no espaço social, evidenciando, como faz Mouffe (1996; 2012), as relações antagônicas constituintes das relações sociais: refiro-me às distintas atribuições discursivas presentes nas lutas por hegemonia no processo de (re)significação cultural.

Ao proceder dessa maneira, parto da radicalização das perspectivas apresentadas por Darnton (1986) e Martin-Barbero (2009) e entendo que o resultado da leitura de mundo —provisório, vale destacar— resulta

7 A partir dos estudos do campo da História da Cultura e com base no dialogismo bakhtiniano, Carlo Ginzburg (2006, 10), ao destacar o período e o contexto europeu do século XVI, compreende a circularidade cultural como “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Analisando essas “influências recíprocas”, como espaços abertos às relações de poder, o conceito torna-se rico e enriquece a discussão sobre a dinâmica cultural na contemporaneidade.

das lutas por significação discursiva hegemônica, o que perpassa, inevitavelmente, processos de (re)significação de diferentes visões de mundo.

Ao partir dessa percepção, o argumento proposto é que os contos populares dos camponeses do Antigo Regime eram expressões, leituras da realidade desses atores sociais, e para as forças conservadoras era necessário docilizá-los... Transformar suas leituras da realidade em contos infantis, (re)significando costumes e, com isso, sobrepondo-se a certas práticas discursivas que poderiam representar riscos aos seus interesses.

Como destaca Darnton, por possuírem um final feliz, contos como o “Chapeuzinho Vermelho” foram mantidos na literatura infantil moderna; não só em França:

[...] assim, “Chapeuzinho Vermelho” inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral. (Darnton 1986, 24)

Vale ressaltar, por fim, que não se trata de uma ação unilateral de (re)significação de elementos culturais. Nos processos de interação cultural, como destaca Ginzburg (2006) e Martin-Barbero (2009), elementos culturais hegemônicos também são apropriados e (re)significados pelas culturas populares, não as descaracterizando por completo, isto é, mesmo nesse processo determinadas características mantêm-se.

Esta leitura sócio-histórica do fenômeno cultural, ao considerar os processos de circularidade cultural e de hibridização, sem desconsiderar as relações de poder pela luta hegemônica, próprias das interações e dinâmicas culturais, busca romper tanto com as perspectivas conservadoras, que percebem a cultura popular de forma submissa à cultura erudita e sem poder de criação e (re)significação, quanto com as leituras românticas da Cultura Popular, na qualidade de espaço de produção autônomo, de originalidade singular.

Não se trata mais de uma leitura ingênua “na qual tudo transcorria entre emissores-dominantes e receptores-dominados sem o menor indício de sedução nem resistência [...]”, ou que não atravessasse “[...] os conflitos nem as contradições e muito menos as lutas” (Martin-Barbero 2009, 27). As desigualdades das trocas culturais são fruto de processos de hegemonia cultural em que devem atuar os poderes públicos na elaboração e implementação de políticas culturais públicas.

A perspectiva aqui adotada, portanto, não se baseia, como destaca Martin-Barbero (2009, 33), em leituras essencialistas entre “o mito do povo na política

(ilustrados) e na cultura (românticos); e o que, ao fundir política e cultura, afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou nega por sua ‘superação’ no proletariado (marxistas)”. Aproximando-se de Laclau (2013), a proposta não é romper com a ideia de “povo/popular/populismo”, mas sim desconsiderá-lo como elemento sócio-político-cultural dado, a-histórico, e pensá-lo como uma possibilidade real inscrita no tempo-espaço, pensando a cultura em seus processos de hibridização, circularidades e considerando os conflitos na luta pela hegemonia na formação do “povo/popular/populismo”.

Considerações finais

Como apontei neste artigo, as sociedades contemporâneas vêm passando por mudanças cada vez mais presentes no cotidiano dos sujeitos sociais. Mudanças de ordem social, econômica e política que imprimem novas formas de ação e interação num cenário cada vez mais globalizado, criando, muitas vezes, processos de desconstrução de categorias discursivamente estruturadas e novas formas de ação e organização.

Em meio a esses processos, as transações culturais entre as ditas Culturas Erudita, de Massa e a Popular são “cada vez mais frequentes, salientam a ideia de apropriações e de modos de relação com as obras e produtos culturais, misturando a pureza das classificações” (Lopes 2007, 35). Nesse “novo quadro”, o Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC) perde a sua operacionalidade —mesmo como tipo ideal. Argumento, portanto, sobre a dinâmica cultural, fluxos culturais, circularidades, transpondo as fronteiras entre “centro” e “periferia”.

Ao contrário do MHC, que, num gesto essencialista e elitista, divide e hierarquiza em níveis a cultura, um projeto de Democracia Cultural deve se pautar nesse contexto de pluralidade, na dinâmica dos processos de interação cultural presentes nas sociedades contemporâneas.

Argumento, outrossim, sobre as relações de poder, a constante luta no tecido social por significações do “real” e a importância da cultura nesse processo. Atento a esse fenômeno, Fernandes (1999) argumenta que a cultura, entendida em seu sentido amplo, está profundamente presente na vida social, relacionada diretamente com a significação e com os sentidos que os indivíduos dão à vida em sociedade. Assim, a cultura, na qualidade de processo de significação e de atribuição de sentidos ao “real”, é também política na medida em que as disputas políticas apresentam-se no tecido social como disputas contingentes pelo poder de tornar hegemônicas determinadas significações.

Portanto, quando se está a analisar a “cultura” e as “políticas públicas culturais”, como deslocamento do social para a “política” (Mouffe 1996, 2012; Rancière 2012), isto é, do complexo de relações de antagonismos

e tensões próprios dos sistemas democráticos, para o momento das práticas, discursos e instituições, também se está a analisar as relações de poder pela significação do social —é nesse sentido que falar de políticas públicas é falar de relações de poder (Rodrigues 2010).

Nesse mesmo sentido, Costa (1997) argumenta que:

[...] as políticas culturais contemporâneas são no essencial políticas públicas (estatais ou não —é outra questão a debater), geradas em contextos de reflexividade social institucionalizada e objecto de controvérsia explícita no espaço público. Abreviando, não só as que são adoptadas ou concretizadas a cada momento que constituem o campo das políticas culturais. Elas são criadas ou extintas, amplificadas ou restringidas, continuadas ou modificadas consoante tomadas de posição a este respeito que se vão sucedendo, tomadas de posição essas sempre controversas no plano cultural e no plano político. (Costa 1997, 2)

As políticas culturais são objeto de controvérsia justamente por estarem em contextos de reflexividade social e institucional. A reflexividade social está diretamente relacionada com o contexto contemporâneo democrático, em que coexistem paradoxalmente os processos de homogeneização e de fragmentação, de ideia de unidade e diversidade, os processos de tensão entre a globalização universalizante e a emergência de “novos” particularismos, provocando mesclas, diferenças, processo de marginalização de lutas, fusões e crises das identidades modernas (Giacaglia 2008).

Ao programar políticas culturais públicas, o Estado deve considerar esse contexto social, o que exige a reflexividade institucional, tanto por parte do próprio Estado, quanto pela “sociedade civil”. Reflexividade que deve ter por objetivo a ampliação da participação de diferentes particularidades, diferentes formas de significação da realidade por meio das expressões artístico-culturais.

É nesse sentido que as políticas culturais públicas, perspectivadas a partir de um projeto de Democracia Cultural, devem buscar a dinâmica e a pluralidade cultural inerentes às sociedades contemporâneas, aos espaços sociais cada vez mais plurais. Precisa buscar, também, a ampliação das possibilidades de participação nas instâncias de decisão política no processo de formulação de políticas culturais públicas. Ademais, perceber os públicos culturais, tanto produtores quanto receptores/espectadores, em sua rica diversidade e potencialidade.

Como argumenta Lopes (2007), um projeto de Democracia Cultural não deve se limitar à abertura de espaços consagrados pelo campo artístico-cultural aos diferentes públicos receptores/espectadores, tampouco se basear em critérios elitistas para formular políticas culturais

públicas. Ao contrário, deve objetivar o maior envolvimento dos públicos, mediante a autoconsciência, que só é possível com a participação cultural, e promover o distanciamento de categorias como “consumidor cultural” ou “visitante cultural”. Para isso, exige do poder público uma política cultural diversificada e não hierarquizada, que leve em consideração a existência de diferentes públicos receptores e seus diferentes modos de significar os produtos culturais, e que incentive maior investimento num modelo de educação cultural-plural, “diversificando contextos de aprendizagem e articulando de outra forma a educação formal, informal e não formal” (Lopes 2007, 95).

Em suma, políticas culturais públicas perspectivadas na Democracia Cultural, aqui concebida, remetem a um conjunto de ações realizadas pelo Estado, por entidades da sociedade civil ou entidades privadas que objetiva I) o alargamento dos espaços públicos, II) o fomento e o reconhecimento de diferentes manifestações culturais, III) a compreensão do espectador cultural não limitado à concepção de consumidor cultural, um sujeito unitário, e sim como um agente social ativo e múltiplo, IV) o Estado como mediador e regulador na esfera econômica relativa à produção e distribuição de bens culturais, V) o reconhecimento dos espaços públicos como espaços potenciais de ação cultural direta de diferentes públicos —podendo romper com a legalidade cultural dos espaços consagrados e de consagração do campo artístico-cultural, contribuindo, assim, para o processo de desmarginalização e descriminalização cultural nos espaços públicos— e VI) abrindo espaço para a efetiva participação pública-plural às diferentes práticas artísticas e culturais presentes no espaço social, isto é, a participação que chegue aos espaços e instâncias de decisão política; a maximização da participação pode avançar no sentido de evidenciar, também nos espaços culturais estatais, a pluralidade de práticas artísticas e culturais que se encontram no espaço social.

A Democracia Cultural rompe, portanto, com a proposta de Democratização Cultural, que em última instância é um processo de popularização (paternalista e elitista) da cultura elitizada (Botelho 2007; Coelho 1997; Lacerda 2010; Lopes 2007). Visa à “ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão” (Coelho 1997, 144), garantindo, por um lado, a livre expressão cultural nos espaços públicos e a participação efetiva nos espaços institucionalizados de decisão política e, por outro, elaborando políticas culturais públicas que considerem a pluralidade cultural e que permitam, assim, que os públicos receptores/espectadores façam suas opções autonomamente (Botelho 2001).

Por fim, para um aprofundamento democrático, faz-se urgente uma problematização dos próprios sistemas democráticos e seus desenhos institucionais, o que não significa um movimento de abdicação de práticas

artísticas e culturais no espaço social, fora dos espaços culturais estatais. Como argumenta Chauí (2006; 2008) é necessário avançar no sentido de uma “cidadania cultural”, mas um avanço radical. Por um lado, pensar a cultura e a interculturalidade a partir de uma perspectiva do pluralismo combativo (Mouffe 1996), evidenciando, portanto, as relações de poder na busca por sedimentações discursivas, desconstruindo os essencialismos estruturantes das perspectivas tricotômicas de cultura, ou mesmo a cultura pensada a partir dos aspectos sociais, políticos e econômicos da “luta de classe” (“cultura burguesa” versus “cultura popular”). Por outro, radicalizando a própria noção de “cidadania”, extrapolando a concepção liberal clássica e pensando a cidadania a partir da emergência de novos direitos, expandindo, conseqüentemente, os princípios políticos liberais de “igualdade” e “liberdade”.

A cultura, concebida como direito que compõe a noção de “cidadania”, deve ser pensada levando em consideração a pluralidade de práticas artísticas e culturais, e, assim, avançar no sentido de uma “Democracia Cultural Radical”.

Referências

1. Becker, Howard Saul. 2010. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizontes.
2. Botelho, Isaura. 2001. Dimensões da cultura e políticas culturais. *São Paulo em Perspectiva* 15, n° 2: 73-83. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>>.
3. Botelho, Isaura. 2007. Políticas culturais: discutindo pressupostos. Em *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*, ed. Gisele Marchiori Nussbaumer. Salvador: Edufba, 171-180.
4. Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris: Le Seuil.
5. Bourdieu, Pierre. 2003a. Mas quem criou os “criadores”? Em *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 217-231.
6. Bourdieu, Pierre. 2003b. Algumas propriedades do campo. Em *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 119-126.
7. Bourdieu, Pierre. 2010. *A Distinção. Uma crítica social da faculdade do Juízo*. Coimbra: Edições 70.
8. Canclini, Néstor García. 2000. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
9. Canclini, Néstor García. 2010. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
10. Chauí, Marilena. 2006. *Cidadania cultural: direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
11. Chauí, Marilena. 2008. Cultura e democracia. *Crítica y emancipación: Revista latino-americana de Ciencias Sociales* 1, n° 1. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>.
12. Coelho, Teixeira. 1997. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras.
13. Costa, Antonio Firmino. 1997. Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *OBS-pesquisas, Observatório das Atividades Culturais* 2: 10-14.
14. Crespi, Franco. 1997. *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
15. Darnton, Robert. 1986. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa*. Rio de Janeiro: Graal.
16. Guy, Debord. 1997. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>.
17. Fernandes, António Teixeira. 1999. *Para uma sociologia da cultura*. Porto: Campo das Letras.
18. Giacaglia, Mirta. 2008. Universalismo e particularismo: emancipação e democracia na teoria do discurso. Em *Pós-estruturalismo e teoria do discurso: em torno de Ernesto Laclau*, eds. Daniel de Mendonça e Léo Peixoto Rodrigues. Porto Alegre: Edipucrs, 71-87.
19. Ginzburg, Carlo. 2006. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia Das Letras.
20. Hall, Stuart. 2011. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
21. Hannerz, Ulf. 1997. Fluxos, fronteiras híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana* 3, n° 1: 7-39. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>>.
22. Lacerda, Alice Pires. 2010. Democratização da cultura X democracia cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público. Em *Anais do seminário internacional. Políticas culturais: teoria e práxis*. Bahia: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2010/09/23/comunicacoes-individuais-artigos-em-pdf/>>.
23. Laclau, Ernesto. 2013. *A razão populista*. São Paulo: Três Estrelas.
24. Lequin, Yves. 1982. As hierarquias da riqueza e do poder. Em *História econômica e social do mundo: inércias e revoluções*, vol. IV, ed. Pierre Léon. Lisboa: Sá da Costa, 305-326.
25. Lopes, João Teixeira. 2007. *Da democratização à democracia cultural*. Porto: Profedições.
26. Marques, Marques de Souza e Vinicius de Aguiar Caloti. 2013. As paneleiras de goiabeiras e a dinâmica da cultura do Barro. *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* XXVI: 163-185.
27. Martin-Barbero, Jesús. 2009. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
28. Mouffe, Chantal. 1996. *O regresso do político*. Lisboa: Gradiva.
29. Mouffe, Chantal. 2012. *La paradoja democrática: el peligro del consenso en la política contemporánea*. Barcelona: Gedisa.
30. Rancière, Jacques. 2009. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista cedida à Gabriela Longman e a Diego Viana. *Revista CULT*. <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>.
31. Rancière, Jacques. 2012. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
32. Rodrigues, Marta Maria Assumpção. 2010. *Políticas públicas*. São Paulo: Publifolha.
33. Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 1988. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social* XXIV, n° 101/102: 689-702 <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223031340N1gDW0zb2Gm99PA2.pdf>>.