



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Serviço Social

ANDRÉ LUIZ DE SOUZA MIRANDA

“QUESTÃO SOCIAL” E CULTURA POPULAR:
a distribuição dos Equipamentos Culturais e os Programas da Secretaria
Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO
2016

ANDRÉ LUIZ DE SOUZA MIRANDA

“QUESTÃO SOCIAL” E CULTURA POPULAR:

A distribuição dos Equipamentos Culturais e os Programas da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Serviço Social.

Orientador: Profº Cézar Maranhão

RIO DE JANEIRO
2016

AGRADECIMENTOS

Primeiramente eu gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof^o César Maranhão, por ser a pessoa que aceitou embarcar comigo nessa viagem de desenvolver um projeto de pesquisa sobre um tema tão pouco debatido na Escola de Serviço Social. Agradeço pela paciência, pela confiança dedicação e por muitas vezes cumprir o papel de orientador quando as ideias brotavam na minha cabeça e nem eu mesmo sabia ao certo qual rumo tomar.

Agradeço a minha família, minha mãe, meus irmãos, tio e tias, primo e prima e cunhada que sempre estiveram do meu lado me apoiando durante essa longa jornada na faculdade, esta conquista também é de você e para vocês.

Aos amigos que eu espero carregar para toda a minha vida e que me ajudaram tanto nestes anos de faculdade fazendo com que o caminho que percorremos juntos se tornasse um pouco mais leve. De modo especial, aos amigos Tainá Alvarenga, Fabio Mattos, Hugo Leonardo, Juliana Oliveira, Fernando Hildebrandt, Daniel Macedo, Luciana Alves, Tatiane Pereira, Vanessa Matias e Vanessa Cristina, cada um do seu modo me ajudaram muito na formação do profissional que eu pretendo ser.

Aos amigos da vida, não vou citar nomes para não me esquecer de ninguém, que tanto insistiram para que eu fizesse uma faculdade, que bom que fui convencido, não tem como chegar este momento e não reconhecer que vocês foram importantíssimos nessa conquista. Muitas vezes acreditando mais em mim do que eu mesmo.

A minha companheira Lilian Nascimento que dividiu comigo principalmente estes últimos anos de faculdade. Agradeço pelo carinho, companheirismo, confiança, paciência, principalmente nos momento em que a acomodação e a preguiça tomavam conta de mim. Obrigado por estar do meu lado, meu amor.

E por fim, mas não menos importantes as minhas supervisoras de estágio, Barbara Haanwinckel, Valeria Silva e Aline Silveira, pela dedicação e por serem referência de profissionalismo para mim (quero ser como vocês). Aos colegas de estágio Agatha Franco, Larissa Sicchierolli, Fabiano Ferreira, Carolina Araujo, Deise Pimenta e Ilca Dias, agradeço pela parceria, amizade e por contribuírem para a minha formação. E a Prof^a Miriam Guindani, pela oportunidade de estagiar no Núcleo Interdisciplinar de Ações para Cidadania (NIAC), uma experiência enriquecedora para a minha formação profissional.

RESUMO

MIRANDA, André L. de S. **“QUESTÃO SOCIAL” E CULTURA POPULAR: A distribuição dos Equipamentos Culturais e os Programas da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Através do presente trabalho, o pesquisador busca ampliar o debate sobre a relação entre a “questão social” e a cultura popular na cidade do Rio de Janeiro. A cidade do Rio de Janeiro é reconhecida mundialmente pelas suas manifestações culturais, principalmente o samba e o carnaval, que foi resultado da resistência dos negros que viviam na cidade, no início do século XX, após a abolição da escravatura no Brasil a repressão do Estado a estas manifestações populares. Mas outras manifestações menos conhecidas, como o jongo, acabam sendo desconhecidas até pelos próprios moradores da cidade. Ainda tem o fato de que a distribuição do acesso à cultura na cidade ocorre de forma extremamente desigual entre as suas regiões, já que, os equipamentos culturais se concentram predominantemente nas Zonas Sul e do Centro da cidade, e são insuficientes nas Zonas Norte e Oeste, exatamente onde se concentram a maioria da população e as regiões mais pobres da cidade. Acerca da metodologia da pesquisa, foram utilizadas técnicas qualitativas e quantitativas, além de pesquisa documental e bibliográfica de fontes secundárias. A Secretaria Municipal de Cultura apresenta três Programas de Fomento à Cultura: o de Fomento Direto, o de Fomento Indireto e o Cultura Viva. Estes programas têm como objetivo garantir o acesso à cultura a toda a população da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Capitalismo, “Questão Social”, cultura popular, Programa de Fomento e Equipamentos Culturais.

LISTA DE SIGLAS

AP	Áreas de Planejamento
CA	Centro Acadêmico
CCPC	Comissão Carioca de Promoção Cultural
CEMA	Council for the Encouragement of Music and the Arts
CNIC	Conselho Nacional de Incentivo à Cultura
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CPC	Centro Popular de Cultura
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FICART	Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FPA	Federal Art Project
Funarte	Fundação Nacional de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índices de Desenvolvimento Humano
IMS	Institute of Museum Service
IPEA	Instituto de Pesquisa e Economia Aplicada
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de estudos Brasileiros
ISS	Imposto Sobre Serviço
MCP	Movimento de Cultura Popular
MinC	Ministério da Cultura
NEA	National Endowment for the Arts
NEH	National Endowment for the Humanities
ONG	Organização Não Governamental
OPEP	Organização dos Países Exploradores de Petróleo
OS	Organização Social
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PIB	Produto Interno Bruto

RA	Regiões Administrativas
RADIOBRÁS	Empresa Brasileira de Comunicação
SIPS	Sistema de Indicadores de Percepção Social
SMC-RJ	Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro
UEE	União Estadual dos Estudantes
UNE	União Nacional dos Estudantes
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
WPA	Works Progress Administration

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 - AS EXPRESSÕES DA “QUESTÃO SOCIAL” E DA QUESTÃO CULTURAL NA FORMAÇÃO ECONÔMICO-SOCIAL DO BRASIL.	12
1.1 - Formação econômico-social brasileira, luta de classes e cultura das classes subalternas.	12
1.2 - A organização da cultura das classes subalternas no capitalismo dependente.	21
1.3 - “Questão social” e a questão cultural no capitalismo dependente: a história da luta dos trabalhadores pelo espaço urbano e a organização de sua cultura na cidade do Rio de Janeiro.	27
2 - AS TRANSFORMAÇÕES DO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A "QUESTÃO SOCIAL" E A POLÍTICA CULTURAL. .	36
2.1 - Do fordismo à "acumulação flexível": as transformações atuais no padrão de produção capitalista.	36
2.2 – O papel do Estado nas mudanças capitalistas do Keynesianismo ao projeto político neoliberal.	48
2.3 - O ambiente político e cultural no capitalismo contemporâneo e os impactos para a política cultural atual.	53
2.4 - A política cultura e a lei de incentivo à cultura no Brasil.	63
3 - AS POLÍTICAS DE CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.	72
3.1 - O acesso e a distribuição dos equipamentos culturais na Cidade do Rio de Janeiro.	72
3.2 – As Políticas de Fomento à Cultura na Cidade do Rio de Janeiro.	85
3.2.1 – O Programa de Fomento Direto.	85
3.2.2 – O Programa de Fomento Indireto – Lei do ISS.	87
3.2.3 – O Programa Cultura Viva.	88
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS.....	95

INTRODUÇÃO.

Esta pesquisa monográfica tem como tema geral a relação entre “questão social” e cultura popular. A motivação em desenvolver uma pesquisa sobre tal temática surgiu de observações empíricas que me levaram a uma reflexão sobre a dificuldade de acesso, por grande parte da população carioca, a algumas expressões culturais na cidade do Rio de Janeiro; tais como teatros, cinemas, músicas e danças - principalmente as ligadas às expressões culturais mais populares – galeria de artes e museus.

O interesse pela temática vem da experiência cotidiana de minha própria relação com a cultura popular, que é um exemplo da concentração territorial do acesso à cultura e arte no município do Rio de Janeiro. Mesmo morando na periferia do Rio de Janeiro, berço do samba e de outras variantes da cultura popular, só passei a conhecer algumas expressões culturais populares a partir da minha entrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro que é um espaço onde a diversidade cultural ainda faz parte do cotidiano dos estudantes, e que me permitiu uma aproximação com algumas dessas expressões culturais antes desconhecidas.

Desde então, comecei a frequentar algumas rodas de samba no subúrbio, na Pedra do Sal (tradicional reduto do samba carioca), feijoadas de escolas de samba, além de rodas de jongo e outras festas populares que tocavam músicas da cultura popular brasileira. Nestas festas a impressão que eu tive é de que as pessoas frequentadoras eram na sua maioria do ambiente universitário, pessoas ligadas à indústria cultural e membros da classe média carioca. Nas quadras das escolas de samba, pude observar que as pessoas da comunidade estavam ocupando a função de organização da festa e representadas no trabalho do bar ou servindo a feijoada, etc. Em outras palavras, pela minha observação empírica, aparentava que na maioria das vezes o espaço das escolas de samba é frequentado por pessoas que “consomem o samba”. Na roda de jongo em Madureira, me deu uma sensação estranha de me reconhecer como negro e morador do subúrbio e simplesmente desconhecer aquela cultura que foi trazida para o Brasil pelos negros e que de alguma forma faz parte da minha raiz, mas que ao mesmo tempo não me era familiar. Ou seja, comecei a ter o interesse pelo fato de que pessoas, que

aparentemente pareciam moradores de outras regiões da cidade tinham mais propriedade sobre aquela cultura popular do que os próprios moradores da região.

Esta aproximação imediata e cotidiana com a temática me levou a alguns questionamentos, tais como: quais as políticas públicas que garantem acesso à cultura aos moradores do município do Rio de Janeiro? Quais as políticas de acesso a cultura para os moradores de zonas periféricas da cidade?

Na disciplina de Análise de Indicadores, da Escola de Serviço Social, ministrada pela professora Leile Silvia Teixeira, desenvolvi uma pesquisa sobre os equipamentos culturais no município do Rio de Janeiro. Na oportunidade, através de uma pesquisa empírica, pude verificar que os equipamentos culturais estão concentrados nas Zonas Sul e Centro da cidade, em detrimento das zonas Norte e Oeste, onde está localizada a maioria da população carioca. Naquela oportunidade, mesmo com dados superficiais e aproximativos, percebi que o acesso à cultura no município do Rio de Janeiro está garantido nas regiões onde estão concentradas as camadas da sociedade de maior poder aquisitivo e de consumo. Em tais regiões também se concentram as melhores opções de acesso ao transporte público e infraestrutura. Portanto, através dos dados, foi fácil perceber que a cultura, assim como outras políticas públicas, não estão atendendo de forma universal aos moradores das diversas regiões e se concentram em territórios específicos na cidade.

Dessa forma, através de observações cotidianas e de uma pesquisa empírica aproximativa ao tema me interessei em estudar a relação entre a construção do espaço territorial da cidade e o acesso aos equipamentos culturais. A relevância dessa pesquisa está em primeiro lugar pela importância do debate sobre políticas de cultura dentro do Serviço Social, já que esta temática não é muito debatida no meio acadêmico e o material para estudo é escasso em comparação com outros temas da atuação profissional. Este, inclusive, foi uma das maiores dificuldades que encontrei na elaboração deste trabalho.

Para elaboração desta pesquisa monográfica, foram utilizadas, como procedimento metodológico as pesquisas teóricas e bibliográficas de fontes primárias e secundárias, além da observação não participante do trabalho de alguns grupos de cultura popular nos bairros de Madureira e Oswaldo Cruz.

Com os resultados da análise de todo o material acumulado ao longo do processo de investigação, este trabalho de conclusão de curso foi dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, o objetivo foi analisar a formação econômico-social do Brasil, desde o período “escravista-colonial” até a passagem tardia, para o capitalismo. Em outras palavras analisamos como a “questão social” e questão cultural se formaram no Brasil, a partir de características particulares. Também foi analisado neste capítulo, as particularidades de uma formação cultural que foi construída numa sociedade em que as gradativas formas de transição para uma sociedade capitalista moderna ocorreram através de uma “via não clássica”, na qual as transformações se deram “pelo alto”, sem a participação direta do povo, com a conciliação entre os interesses específicos das classes dominantes. E por fim, analisamos as transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, que transformaram a região central da cidade e resultou no povoamento da periferia, dos morros e favelas da cidade pelas camadas mais pobres, principalmente os negros, que recém-alforriados migraram das fazendas de café do Vale do Paraíba para a capital do país. Essa população de trabalhadores através de diversas estratégias de sobrevivência e das manifestações culturais, entre elas o samba, conseguiram construir sua identidade cultural e ocupar seu espaço na moderna metrópole urbana que surgia permeada de contradições.

No segundo capítulo, foram abordadas as transformações do capitalismo contemporâneo, na passagem do padrão de acumulação fordista para a acumulação flexível, a ideologia neoliberal e o papel do Estado nesta transformação. Estas mudanças, principalmente no papel do Estado, vão influenciar a política cultural atual e os modelos de política cultural na Inglaterra e nos Estados Unidos. E por fim, apresentamos de forma resumida um histórico da política cultural no Brasil e de que forma a lei de incentivo fiscal atualmente em vigor se transforma na principal política de incentivo cultural no país.

No terceiro capítulo, foram analisados alguns dados estatísticos de distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro atualmente, a percepção da população sobre a política de cultura e o tempo livre e os obstáculos do acesso à cultura. Também foram levantados os principais programas de Fomento à cultura desenvolvidos pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro.

Esperamos que os resultados deste trabalho possam oferecer um relevante material de estudos que pode interessar a estudantes e pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas e sociais, mas também gestores municipais, já que o estudo sobre a relação entre cultura e espaço territorial da cidade é importante não só para desvendarmos a riqueza cultural que faz parte da formação social brasileira, mas também para conhecermos os entraves que se formam para ampla divulgação e acesso de tal patrimônio histórico do povo brasileiro. O conhecimento da cultura faz com que a sociedade consiga desenvolver um maior entendimento da sua realidade e, assim, começar a construir alternativas à indústria cultural, para que expressões culturais não sejam tratadas como uma mercadoria de consumo rápido e para poucos, mas se transformem em uma necessidade cotidiana de toda a população.

1 - AS EXPRESSÕES DA “QUESTÃO SOCIAL” E DA QUESTÃO CULTURAL NA FORMAÇÃO ECONÔMICO-SOCIAL DO BRASIL.

1.1 - Formação econômico-social brasileira, luta de classes e cultura das classes subalternas.

Este primeiro capítulo, tem como objetivo analisar a relação entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil, já que ambas as expressões (social e cultural) são construídas sob os antagonismos sociais que estão no cerne da dinâmica contraditória do capital – e de como, especificamente ela se estruturou no Brasil a partir de um particular processo de entrelaçamento da burguesia com as classes dominantes preexistentes – e do trabalho – em suas variadas camadas historicamente formadas, originando um amálgama de tipos sociais bem característicos de relações capitalistas que aqui se combinaram com elementos remanescentes das relações de trabalho no período da colônia e no Império, centradas no trabalho escravo dos negros vindos da África.

A expressão “questão social” além de um termo polêmico continua polarizando o debate entre conservadores e revolucionários. O termo surge mundialmente na terceira década dos anos 1800 para denominar o fenômeno do pauperismo de novo tipo, que desde o final do século XVIII surgia na Europa como desdobramento da Revolução Industrial. Se durante o século XIX essa fronteira que separava a concepção de “questão social” no pensamento conservador, daquele comprometido com a revolução era bem mais cristalina, nas últimas décadas do século XX, e na entrada do atual, tal separação não é tão clara.

O pensamento conservador contemporâneo, particularmente o que se estrutura no último quartel do século XX contando inclusive com expoentes vinculados a uma cultura política progressista, intentando criticar os limites conceituais da expressão “questão social” tratou de deslocá-la ainda mais do seu núcleo irradiador (o de classe), vinculando-a a problemáticas as mais variadas, que incluem questões de gênero, étnicas, de sexualidade, geracionais etc., todas constituintes de uma espécie de “nova pobreza”. Se em sua origem a expressão “questão social” aparece como uma resposta da burguesia ao inédito e crescente fenômeno da pauperização – para designar, *na verdade para ocultar*, as consequências sociais da produção capitalista, velando assim os determinantes fundamentais da desigualdade social que lhes são inerentes, fundadas na exploração do trabalho -, agora, em pleno século XXI, para esse *neconservadorismo*, a “questão social” ou a “nova questão social” pode conceituar todo o tipo de opressão, segregação e dominação que acabam por se resumir na expressão

“exclusão social”. Coube às vertentes teóricas ligadas à tradição marxista a crítica a essa nova mistificação, ainda mais profunda que a velha expressão surgida no seio do conservadorismo clássico. As manifestações atuais da velha “questão social” não alteram a essência imanente ao fenômeno, cujo foi e continua sendo dinamizado pelas contradições que opõem os interesses antagônicos da burguesia e do proletariado (BRAZ, 2013a, p. 84).

Entende-se por “questão social” o conjunto de manifestações (sociais, políticas e culturais) que surgem da dinâmica contraditória do desenvolvimento capitalista que coloca em posição antagônica os interesses sociais das duas classes fundamentais da sociedade. O modo de produção capitalista se organiza visando aumentar a riqueza social excedente extraída da exploração do trabalho assalariado. Seu desenvolvimento se dá como expansão das relações capitalistas como forma de criar condições para a reprodução ampliada do capital. Como a base dessa socialização da produção está assentada na propriedade privada dos meios de produção fundamentais, todo aumento da produção social é simultaneamente aumento da sua apropriação privada.

A expressão “questão social” surge para responder aos impactos causados pela primeira onda industrializante na Inglaterra do final do século XVIII, já que, pela primeira vez na história registrada, a pobreza crescia na razão direta em que aumentava a capacidade social de produzir riquezas. Tanto mais a sociedade se revelava capaz de progressivamente crescer a produção de bens e serviços, tanto mais aumentava o contingente de seus membros que, além de não terem acesso efetivo a tais bens e serviços, viam-se despossuídos das condições materiais de vida de que dispunham anteriormente. Se, nas formas de sociedade precedentes à sociedade burguesa, a pobreza estava ligada a um quadro geral de escassez, agora ela se mostrava conectada a um quadro geral tendente a reduzir com força a situação de carência. Numa palavra, a pobreza surgida e generalizada no primeiro terço do século XIX – o pauperismo – aparecia como nova precisamente porque ela se produzia pelas mesmas condições que propiciavam os supostos, no plano imediato, da sua redução e, no limite, da sua supressão.

O pauperismo social que daí decorre – absoluto ou relativo – se expressa nas condições de vida daqueles que dispõem da força de trabalho, produzem riqueza social a partir dela, mas se apropriam somente da fração que corresponde às necessidades sociais de sua reprodução social. Quanto mais trabalham para o capital, mais vêm pauperizadas suas condições sociais, e, quanto mais o capital

expande suas relações, mais o trabalho se subordina a essa dinâmica. A reiteração desse movimento do capital em contínuos ciclos históricos dá sentido à noção de que uma lei geral da acumulação comandada pelo movimento geral do capitalismo. A sua reprodução ampliada – que não se dá apenas com a conversão da mais-valia em novo capital, mas também com a necessária reprodução das relações sociais de produção (entre classes) que lhes são correspondentes – é assim, também, reprodução social da pauperização social e, na base dela, da desigualdade entre as classes fundamentais e, portanto, materializa-se como reprodução das condições que determinam a chamada “questão social”.

Para nos auxiliar no trabalho de analisar a relação existente entre a “questão social” e a questão cultural, partiremos do conhecimento de como se desenvolveu a formação econômico-social no Brasil. Nas palavras de Coutinho:

O Brasil emerge na época do predomínio do capital mercantil, na época da criação de um mercado mundial. Nossa pré-história como nação – os pressupostos de que somos resultados – não residem na vida das tribos indígenas que habitavam o território brasileiro antes da chegada de Cabral: situam-se no contraditório processo da acumulação primitiva do capital, que tinha seu centro dinâmico na Europa Ocidental. (COUTINHO, 2011, p. 33).

Não havia em nosso território uma formação econômico-social que, fosse capaz de fornecer excedentes muito importantes ao processo de circulação do capital mercantil colonialista. O problema, assim, era o de criar um aparelho produtivo que se articulasse diretamente com o mercado mundial. A acumulação originária (também chamada primitiva) do capital, no Brasil, se processou no âmbito do escravismo colonial e tendo este como fonte da própria acumulação (GORENDER, 1981).

Sendo assim, o processo histórico de formação econômica do Brasil foi marcado pela grande produção agrária exportadora, já que estava subordinada a produzir e exportar gêneros tropicais de alto valor comercial, cujo eixo de sustentação se apoiou em três formas que combinavam e se complementavam: grande propriedade, monocultura e trabalho escravo (PRADO JR, 2004, *apud* TAVARES, 2007).

Mas Coutinho (2011) vai afirmar que “é o elemento escravista que fornece a marca determinante da formação econômico-social” (COUTINHO, 2011, p. 34). Ele interfere, por um lado, na produtividade econômica do sistema, que se mantém

estacionária. E, por outro lado, vale ressaltar a marca escravista sobre a estrutura de classes: a degradação do trabalho manual, que é muito mais intensa no escravismo que no feudalismo, opera no sentido de criar faixas “médias” marginalizadas pelo sistema (tanto na cidade quanto no campo) que só podem se reproduzir através do “favor” dos poderosos.

O fato de que os pressupostos da nossa formação econômico-social estivessem situados na metrópole portuguesa teve uma importante consequência para a questão cultura, como veremos mais adiante, a fundamental importância do “favor” na formação da intelectualidade brasileira. Isso significa que, no caso brasileiro, a penetração da cultura europeia não encontrou obstáculos prévios já que, as classes fundamentais da nossa formação econômico-social encontravam suas expressões ideológicas e culturais na Europa.

Mesmo após a Abertura dos Portos, em 1808, e a Independência política, conquistada em 1822, se manteve o modo de produção colonial e escravista com poucas alterações. Em 1850, quando se extinguiu o tráfico de escravos africanos, o quantitativo serviu no País alcançou seu pico máximo (2.500.000 escravos, em termos estimativos). Se acrescentarmos a prosperidade da cafeicultura, concluiremos que a acumulação do capital mercantil se incrementou, no Brasil independente, por consequência da expansão do próprio escravismo colonial.

Contudo, segundo Gorender (1981), isso não significa que a Independência tenha sido acontecimento indiferente para a economia. A instituição de um Estado Nacional unificado, sob o domínio dos plantadores escravistas, teve repercussões positivas no fortalecimento da burguesia mercantil e, mais tarde, sobre o aparecimento dos primeiros núcleos da burguesia industrial. Uma das repercussões que Gorender (1981) cita é que as funções estatais superiores (Governo, tribunais, força militar, etc.), antes concentradas em Lisboa, transferiram-se para o Brasil. Daí forma-se, aqui, uma burocracia estatal desenvolvida, contribuindo para o crescimento do Rio de Janeiro e seu mercado urbano.

Conforme Gorender (1981):

O engrossamento da burguesia mercantil, com seu desdobramento em comerciantes e banqueiros, não caracterizava a existência do capitalismo, nem era incompatível com a sobrevivência prolongada do escravismo colonial no Brasil. A burguesia mercantil prospera nas formações sociais anteriores ao capitalismo, enquanto o agente organizador do modo de

produção capitalista é somente a burguesia industrial (GORENDER, 1981, p. 11).

Começam a surgir nos anos 40 aos 80 do século XIX, por intermédio de centenas de pequenos e médios empresários, antigos comerciantes de produtos importados, que gradativamente instalam e administram, em vários pontos do País, fábricas têxteis e de artigos de vestuário, de massas e de outros produtos alimentícios, de cerveja, de chapéus e calçados, de peças de mobiliário, de artigos de cerâmica, de implementos para agricultura, etc. A princípio, algumas dessas fábricas empregaram escravos ao lado de operários livres. De maneira geral, os produtos de tal indústria fabril incipiente eram de baixa qualidade e concorriam com os similares locais de origem artesanal.

Com o declínio do modo de produção escravista colonial e ainda nos quadros de formação social escravista, houve, portanto, um desenvolvimento de forças produtivas sob a direção de uma burguesia industrial ainda incipiente, mas que emergia sob os auspícios da acumulação do capital comercial e da antiga lavoura cafeeira. Com ela e o jovem proletariado, nascia o modo de produção capitalista no Brasil, conforme Gorender (1981).

Uma das principais mudanças sociais que favoreceram a longa transição para o capitalismo dependente no Brasil foi a abolição da escravidão, já que segundo Gorender (1981):

O modo de produção capitalista é absolutamente incompatível com o trabalho escravo. Seu desenvolvimento depende da formação de um mercado de mão-de-obra despossuída, abundante e juridicamente livre para ser assalariada, sob contratos de trabalho rescindíveis quando convier ao empregador (GORENDER, 1981, p. 19).

Como fora dito anteriormente, o mercado de força de trabalho começou a se constituir no Brasil na segunda metade do século XIX, porém sua expansão permaneceu fortemente restringida enquanto subsistiu a instituição escravista. A abolição deu fim a formas de exploração já esgotadas, que já vinham perdendo força desde 1850. Porém não o fez para trazer o paraíso aos trabalhadores, negros ou brancos. Novas formas de exploração vinham sendo instauradas e se expandiram após a Abolição, pois eram adequadas ao nível mais elevado das forças produtivas. Em especial, todos os trabalhadores se tornaram juridicamente livres e, com isso, a difusão das relações de produção capitalistas ficou desembaraçada.

Com a liberação de milhares de braços escravos ocorreu uma forte migração do campo para a cidade, principalmente no Rio de Janeiro, que na época era a capital do país. Num período de 28 anos, entre 1890 e 1918, a população da cidade praticamente dobrou com a chegada de ex-escravos e trabalhadores do campo, especialmente do Vale do Paraíba. Essa camada da sociedade brasileira, mais uma vez foi colocada à margem dos espaços políticos decisórios e acabaram não tendo muitas alternativas:

[...] ou a marginalidade social, econômica, política, e ademais, jurídica, ou a tentativa negociada de penetração na sociedade branca hierarquizada para abrir caminhos e driblar sua condição marginal. Dentro do possível, foi esta segunda “opção” que norteou as camadas urbanas de negros que foram crescendo na cidade do Rio de Janeiro, ocupando seus morros, cortiços, sua periferia, devido à forma de abolição da sua escravatura, sua expulsão das fazendas, e pela falta de oportunidades no campo e na cidade (MOURA, 1995; CABRAL, 1996; RIBEIRO, 1995, *apud* LIMA, 2013, p.97).

O Brasil pós-Abolição e de República recém-proclamada continuava um país agroexportador e, tinha no cultivo do café o seu principal produto de exportação. Segundo Gorender (1981):

Na primeira década do século XX, dois terços da produção agrícola nacional, em termos de valor, eram exportados e, no total da exportação, o café participava de 53% (seguido pela borracha com 26%). Uma vez que São Paulo fornecia dois terços do café exportável, compreende-se a força econômica concentrada nas mãos dos cafeicultores paulistas (GORENDER, 1981, p. 25-26).

A classe dominante era constituída, por conseguinte, pelos proprietários das plantagens (de café, cana-de-açúcar, cacau, algodão, etc.) e das fazendas de gado. A grande burguesia comercial e bancária associavam-se intimamente aos latifundiários, além do mais porque, com frequência, procedia do meio deles.

A característica que diferenciou a economia do período pós-Abolição com a do escravismo colonial, onde a exportação de produtos primários exerceu função primordial, era que com as novas condições do período pós-Abolição difundiram-se as relações salariais e ampliou-se num ritmo acelerado um pequeno, mas promissor mercado interno de consumo.

Essa foi uma época de profunda efervescência social. Os problemas do povo permaneciam à margem da História oficial brasileira, invariavelmente tratado como “um caso de polícia”, no campo e na cidade. No início do século XX, a velha ordem liberal-oligárquica que patrocinara a queda do Império, assentada no poder dos

latifundiários regionais e da burguesia mercantil urbana cevada na agroexportação, vive sucessivas crises. Há manifestações vigorosas das classes populares em distintas áreas do território. Entre 1912 e 1916, por exemplo, eclode a Revolta do Contestado, em Santa Catarina, uma violenta reação às expropriações de terras ao longo do trecho traçado para a ferrovia que os capitalistas ingleses construíram no oeste do estado.

A onda de insurgência e reivindicações sociais não se restringe ao interior do país. Escravos recém-alforriados, soldados egressos da brutal Campanha de Canudos (1896-1897), trabalhadores e desempregados de todo tipo se uniram contra o projeto de reconfiguração da velha cidade, tão somente um aspecto do largo processo de enquadramento das classes trabalhadoras nas pautas ditadas pelo novo estágio de acumulação do capitalismo industrial. Já em 1910, na célebre Revolta da Chibata, os marinheiros rebelavam-se no Rio de Janeiro contra os castigos corporais sofridos nos navios e unidades da Marinha. Poucos anos antes, o prefeito Pereira Passos se ocupara de empreender a remodelação da capital republicana, despertando a ira popular com a remoção de centenas de famílias que viviam entre a Praça Mauá e a atual Cinelândia, ao longo do eixo que viria a ser a deslumbrante Avenida Central. O bota-abaixo do prefeito gerou protestos violentos, culminando na Revolta da Vacina, em novembro de 1904.

A partir das eleições de 1910, o primeiro processo eleitoral de peso da “República do café com leite”: o embate entre a campanha civilista de Rui Barbosa e a militar de Hermes da Fonseca, em 1909-1910, momento em que “o consenso oligárquico se rompeu e as eleições foram vivamente disputadas”, alastrando-se pelas ruas das principais cidades brasileiras e estremecendo a aparente harmonia política dos coronéis, as páginas dos jornais tratarão de abordar tópicos de enorme tensão: no âmbito da capital federal e das demais cidades, as revoltas populares e os ressentimentos gerados pela repressão militar delineiam a grave “questão social”; no Brasil Rural, o poder secular das oligarquias, a violência do regime do latifúndio e a exclusão dos lavradores comprovam que a abolição da escravidão e a famigerada República mantiveram o regime de agroexportação como base da economia brasileira.

Ao final da década de 10 do século XX, com o crescimento da indústria nacional favorecido pelo colapso do velho mundo no decurso da Primeira Guerra, a

classe operária brasileira já está mais numerosa e intensifica a sua organização, estimulada pelos imigrantes italianos, de fortes tendências anarquistas, e pela esparsa difusão das ideias de Marx na América do Sul. Em meados de 1917, ano em que a Revolução Russa projeta a causa socialista no mundo, os trabalhadores deflagram, a partir de São Paulo, um ciclo de greves gerais que sacudiu o país, do Rio Grande ao Nordeste, desafiando até mesmo, como na festa do 1º de Maio de 1918, na Capital Federal, o regime do estado de sítio decretado pelo governo.

Durante esse processo de modernização da indústria brasileira, o incentivo à imigração que se desenvolveu desde o final do século XIX, com quase 4 milhões no período entre 1884-1933, pode-se notar que determinados grupos e classes sociais foram “excluídos” desse processo, ficando totalmente à margem, tiveram que buscar suas próprias alternativas de sobrevivência, se inserindo de maneira “informal” nesse processo, ainda resultado de uma formação social baseada no modo de produção escravista, que marcou profundamente a estrutura de classe no Brasil. Mas este foi um período histórico de grande importância para o desenvolvimento da classe trabalhadora e da cultura popular no Brasil, como relata Marcelo Braz (2013, p. 82) no texto sobre Tinhorão.

(...) enquanto o público da classe média emergente da fase de transição da economia pré-industrial, manufatureira, para a moderna indústria, se deixava arrear com as novidades importadas, as camadas populares urbanas mais baixas viviam, no mesmo período histórico, um dinâmico *processo de grande riqueza criativa*. Levados pela natureza excludente da economia a viver por si, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si. De fato, enquanto os menos de trezentos mil operários qualificados de todo o país oficialmente recenseados em 1920 de certa maneira se conseguiam integrar no sistema (lutavam por ‘melhorias’ organizados em sindicatos, associações, caixas de socorros etc.), a massa de cerca de um milhão de trabalhadores não qualificados e eventuais, situados à margem dessa parte ‘organizada’ da sociedade, precisou criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural (TINHORÃO, 1998, *apud* BRAZ, 2013a, p.82).

O processo de modernização marcou o aparecimento de movimentos que tentavam discutir ideias, valores e concepções artísticas que pensassem essa nova realidade que surgia nas sociedades industriais em ascensão. No Brasil, vai surgir nas primeiras décadas do século XX, o modernismo, um movimento de renovação cultural inspirados nos movimentos artísticos de vanguarda europeia e que pretendia romper a tradição acadêmica e as influências da cultura europeia e inspirando-se nas raízes culturais brasileiras, com total liberdade de expressão.

O marco do modernismo no Brasil foi quando um grupo de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro e São Paulo promoveram a realização da Semana de Arte Moderna, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, com a proposta de uma nova estética, revolucionando todas as formas de expressões artísticas. A principal questão pensada nesse evento envolveu uma acalorada discussão sobre como o modernismo e as experimentações artísticas europeias seriam introduzidas no cenário artístico-intelectual brasileiro.

A Semana de Arte Moderna levantou diversas questões entre elas: qual seria a alternativa para que os temas e concepções de uma arte original surgissem? Mais do que isso, quais seriam os valores, símbolos, imagens, sujeitos e eventos históricos que poderiam servir de inspiração para que se firmasse uma arte genuinamente brasileira? Em meio a essas questões vão duas novas vertentes a partir da Semana de Arte Moderna.

A primeira delas apareceu em 1924, momento em que o movimento antropofágico apareceu com a publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, criado pelo escritor Oswald de Andrade. De acordo com a tendência antropofágica, a polêmica dependência artística e cultural seria resolvida por meio de uma postura inovadora, mas não necessariamente nacionalista. Os artistas “antropofágicos” ofereciam uma via alheia à imitação do padrão europeu que tomava conta da cultura letrada do período.

A postura antropofágica acreditava que a relação dos artistas e pensadores com a cultura europeia poderia ser revista por meio de um processo de “devoração”, “digestão” e “deglutição” das influências estrangeiras. Em outras palavras, os antropofágicos acreditavam que as tendências estrangeiras eram benéficas ao desenvolvimento da cultura brasileira, desde que fossem criativamente reestruturadas de acordo com questões e demandas presentes na nossa cultura.

Em contrapartida, a questão da identidade cultural brasileira também promoveu a ascensão de um discurso mais radical defensor de uma visão ufanista do país. O verde-amarelismo era o representante dessa nova vertente em que a xenofobia seria uma de suas diretrizes fundamentais. Os “verde-amarelistas”, como Plínio Salgado, defendiam uma valorização irrestrita de símbolos e elementos que fossem puramente oriundos da realidade nacional.

Dessa forma, podemos considerar que a Semana de Arte Moderna teve uma importância fundamental na revisão dos valores estéticos e nas discussões intelectuais do Brasil. Embora influenciado pelas vanguardas europeias, o movimento estimulou escritores e artistas a criarem uma cultura com características nacionais, valorizando as raízes brasileiras. Na década de 1960, por exemplo, o movimento tropicalista assumiu explicitamente a influência desse rico capítulo da cultura nacional.

1.2 - A organização da cultura das classes subalternas no capitalismo dependente.

Segundo Coutinho (2011), outra determinação da formação cultural do Brasil, para além do caráter dependente das nossas relações de produção, é a articulação entre as classes e o poder político estatal que foi característico da evolução histórica do Brasil. Para este autor, a modernização econômico-social do Brasil seguiu uma “via não clássica” ou de um “capitalismo prussiano”. Antes de apresentarmos as particularidades deste processo no Brasil, cabe ressaltar o que caracteriza este tipo de modernização.

Lessa (2011) define:

De modo distinto, os países de capitalismo prussiano, como a Alemanha, a Itália e o Japão, tiveram as suas revoluções burguesas abortadas devido à fragilidade estrutural de suas burguesias e ao receio que estas tiveram de ser ultrapassadas politicamente pela aliança do proletariado com o campesinato. Os burgueses, então, fizeram um acordo com a nobreza e a monarquia pelo qual restringiam bastante as próprias reivindicações políticas, aceitando que as reformas do aparelho do Estado fossem feitas de maneira mais lenta e superficial, em troca de reformas significativas e progressivas no universo econômico. Desse modo, viveram o que Gramsci denominaria de revolução passiva.

Sob esse tipo de processo os países prussianos passaram a conviver com uma série de crônicos problemas econômicos, políticos e culturais. Esta forma de desenvolvimento capitalista, diferente do desenvolvimento do capitalismo clássico, debilitou as características mais positivas desse modo de produção e fortaleceu as suas dimensões mais negativas. Assim, nesses países a industrialização ficou atrasada em relação à industrialização dos seus concorrentes e, portanto, essas nações acabaram chegando ao mercado mundial somente quando os países de capitalismo clássico já o monopolizavam; o parlamento teve grandes dificuldades de desenvolver-se como instituição independente e consolidada; as liberdades democráticas ficaram restringidas em benefício de monarcas ou ditadores e em prejuízo da participação política das massas populares; os movimentos socialista e

camponês foram reprimidos com violência e somente aceitos após conflitos sangrentos; e, por fim, grande parte da intelectualidade abraçou o pensamento reacionário e procurou fundamentar o imperialismo de sua nação com argumentos racistas, ajudando a formar um caldo de cultura antidemocrática que penetrou quase todos os recantos da sociedade e o espírito dos indivíduos (LESSA, 2011).

No Brasil, as transformações ocorridas na nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas sempre se processaram através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores economicamente dominantes.

A questão cultural no Brasil, segundo Coutinho (2011), é a expressão da forma como a cultura universal introduziu entre nós, refletindo o processo político “pelo alto” conduzido pelas classes dominantes, que, se por um lado estavam permanentemente em disputa interna pela hegemonia do processo de modernização, por outro lado, jamais vacilaram em unir forças contra os interesses da classe trabalhadora.

Os acontecimentos históricos marcantes do processo de formação política das classes dominantes brasileiras, na Colônia, no Império e na República, são formas particulares de desenvolvimento do que Lenin chamou de “via prussiana” ou da “revolução passiva” que analisava Antônio Gramsci na Itália. As classes dominantes não se furtaram de associações com outras classes dominantes remanescentes e estrangeiras a fim de conduzir o processo político sempre “pelo alto” de modo a antecipar e se sobrepor aos processos de transformação social que vinham “de baixo”.

Segundo Lessa (2011), esse tipo de transformações “pelo alto” vão ter consequências tanto no campo político quanto econômico:

A revolução passiva nos países coloniais constituiu uma industrialização ainda mais retardatária e inconsistente do que a constituída nos países prussianos. Além de chegarem hiper-atrasados no mercado mundial (a sua industrialização só começa realmente na terceira e na quarta década do século XX), os países coloniais desenvolveram a indústria em seu território através da efetivação de uma crônica dependência tecnológico-financeira e da desnacionalização dos principais ramos do seu parque produtivo; passaram também muito tempo para superar cada fase do desenvolvimento da indústria; além disso, desenvolveram a sua agricultura através do penoso e reacionário caminho da modernização lenta e incompleta do grande latifúndio colonial. No universo político, essa trajetória implica no fato de que as liberdades democráticas permanecem mais restritas e instáveis e os movimentos populares sejam ainda menos tolerados como sujeitos políticos legítimos do que nos países prussianos. Essas e outras características tornaram muito frágil a soberania nacional desses países e

determinaram a incapacidade de superação, no marco do sistema capitalista, dos seus profundos problemas econômicos e políticos. As novas fases do capitalismo foram sucessivamente maculadas nas suas positivities pelo fato de pagarem sempre um preço histórico muito alto às fases anteriores; o desenvolvimento da sociedade burguesa foi inibido de uma maneira irreversível, isto é, de uma maneira que se tornou impossível a superação de seu atraso relativo a não ser pela superação do próprio sistema capitalista (LESSA, 2011).

Ao utilizar os conceitos de Lênin e Gramsci, Coutinho busca traçar um paralelo e nortear a compreensão com o ocorrido na formação do Brasil, quando da passagem do “Brasil agrário” ao “Brasil moderno”. Do ponto de vista político e ideológico essas transformações vão ocorrer através de conciliações entre as frações da classe dominante brasileira, que buscando se adequarem aos novos tempos desenvolverão estratégias para garantir sua dominação econômica e política fazendo com que as camadas sociais dos “de baixo” continuem fora do processo decisório do país.

Entre as várias consequências da “via prussiana” ou da “revolução passiva”, há uma de particular relevância para o plano da cultura. Dado que no Brasil o instrumento e o local de conciliação das classes sempre foi o Estado, aqui se processou um fortalecimento do que Antônio Gramsci chama de “sociedade política” (os aparelhos burocráticos e militares que exercem a dominação através do governo) em detrimento da “sociedade civil”; ou seja, do conjunto de aparelhos ideológicos através dos quais uma classe, ou um bloco de classes, luta pela hegemonia ou pela capacidade dirigir o conjunto da sociedade no Brasil está. Esse modelo de evolução política centralizada nas estruturas estatais e com pouca participação da sociedade civil sobredeterminaram – e, conseqüentemente, alteraram – o modo de relacionamento entre os intelectuais e as classes sociais.

Segundo a visão gramsciana os intelectuais são formados no interior da sua classe. Todo grupo social possui um intelectual que assume a função de representar sua classe e de conscientizá-la. Os “intelectuais orgânicos”, segundo Gramsci, estão habilitados a exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam. Em suma, a hegemonia de uma classe também está ligada ao papel em que os seus intelectuais desempenham (SANTOS, 2009).

Segundo Coutinho (2011), a debilidade da sociedade civil brasileira acabou favorecendo a minimização de um dos papéis da cultura: precisamente o de

expressar a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de uma classe ou de um bloco de classes sobre o conjunto de seus aliados reais ou potenciais. Essa característica, ao longo do processo histórico brasileiro, acabou se tornando um modo de isolar os grupos populares dos processos políticos desenvolvendo uma espécie de “assimilação” dos seus virtuais representantes ideológicos, incluindo-os – naturalmente em posição subordinada – nos novos blocos de poder que iam resultando dos processos ideopolíticos de conciliação pelo alto. Isso se faz, essencialmente, através dos vários mecanismos de cooptação das camadas médias (em particular dos intelectuais) pelas classes dominantes. Esses mecanismos vão desde o “favor” concedido a homens livres, mas não proprietários, na época da escravidão, passam pelo recrutamento da burocracia civil e militar, a partir da época do Segundo Império, passando pela república velha e, sobretudo no período varguista, chegando até a criação pelo regime militar de 1964 de um setor privilegiado de tecnocratas dotados de alto poder de consumo (COUTINHO, 2011).

Os intelectuais que se recusavam à cooptação pelo sistema dominante eram “condenados” à marginalidade no campo cultural e, a seríssimos problemas no campo do sustento econômico. Além disso, vale ressaltar, a repressão política direta contra os intelectuais que tentaram se ligar às camadas populares – ou produzidos por elas – repressão que, segundo Coutinho (2011), não foi um fenômeno marginal na história das relações entre intelectuais e o Estado no Brasil. Temos assim um claro “desequilíbrio” na luta cultural: enquanto as classes dominantes encontram uma relativa facilidade os seus representantes ideológicos ou seja, os seus “intelectuais orgânicos”, as camadas populares são frequentemente “decapitadas” e lutam com grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica e cultural.

Esse conjunto de pressupostos prepara um ambiente favorável para que a cultura se desenvolva naquele clima asfíxiante que Lukács vai chamar de “intimismo à sombra do poder” (COUTINHO, 1974). Esse “intimismo” liga-se diretamente ao problema da ornamentalidade da cultura. O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo; ou seja, não o obriga a criar ou a defender apologias ideológicas diretas do existente. O que a cooptação faz é induzi-lo –

através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais “neutras”, socialmente assépticas. O “intimismo à sombra do poder” lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não por em discussão os fundamentos daquele poder em cuja sombra ele é livre para cultivar a própria “intimidade”.

Essa submissão política e cultural é o que Braz (2013b, p.146-147) vai extrair do texto sobre Tinhorão:

É que a cultura realmente representativa da realidade do país como um todo – que são as culturas de gente pobre, sem oportunidade de escola e de recursos – tem que enfrentar não apenas a concorrência da cultura da elite (que, por ser oficial, dispõe de escolas, teatros, conservatórios, orquestras, programas e verbas), mas ainda a da classe média, que, enquanto consumidora de produtos da indústria cultural (...) se identifica mais com as elites do que com o povo, o que lhe garante maior espaço nos meios de divulgação (TINHORÃO, 1998, *apud* BRAZ, 2013b, p.146-147).

O conceito de questão cultural trabalhado por Coutinho (2011) visa relacionar a problemática cultural brasileira ao processo de formação social do país, que pela particularidade de uma via “não clássica” de transição às relações capitalistas, deixou como legado uma burguesia pouco desenvolvida no ponto de vista das ideias liberais, débil economicamente e, por isso, dependente e submissa, e, sobretudo, politicamente antidemocrática e violenta, incapaz de conviver com elementos democratizantes da vida social.

Sendo assim, a questão cultural brasileira é fruto dessas contradições: expressa, num só tempo o caráter sócio-cultural “inautêntico” e submisso da burguesia brasileira e, ao mesmo tempo, as reiteradas tentativas de excluir o protagonismo cultural das classes subalternas, por meio da estrutura social e econômica profundamente desigual e pelo fechamento dos canais políticos e ideológicos.

(...) nas nações em que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores políticos do poder, como é o caso de países de economia capitalista dependente – e entre eles o Brasil em estudo -, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada.

Em resultado, a cultura das camadas pobres acaba sendo submetida a uma dupla dominação: em primeiro lugar, porque se situa em posição de desvantagem em relação à cultura das elites dirigentes do país; e, em segundo lugar, porque esta cultura dominante não é sequer nacional, mas importada e, por isso mesmo, dominada (TINHORÃO, 1998, *apud* BRAZ, 2013b, p.146).

Em sua análise Coutinho (2011) trás como uma proposta alternativa real a esta cultura “intimista”, o que ele chama de cultura “nacional-popular”, que segundo o autor aparece objetivamente como oposição democrática, no campo da cultura, às várias configurações autoritárias e anti-democráticas assumidas pela ideologia do “prussianismo” ao longo da evolução histórica brasileira.

[...] A descrição gramsciana adéqua-se muito bem ao caso brasileiro: o nacional-popular, assim, é – visto pelo lado negativo – a quebra desse distanciamento entre os intelectuais e o povo, distanciamento que está na raiz do florescimento da cultura “intimista” ou do elitismo cultural e que, no mais das vezes não resulta de uma escolha voluntária do intelectual.

[...] Assim, se o nacional-popular é essencialmente um modo de articulação entre os intelectuais e o povo (que faz desses intelectuais – na expressão de Gramsci – “intelectuais orgânicos” das correntes populares), ele não pode ser entendido, no que se refere às suas figuras concretas e ao seu conteúdo, como algo oposto ao universal, como simples afirmação de nossas pretensas raízes culturais “autônomas” contra a penetração do “cosmopolitismo alienado” etc. (COUTINHO, 2011, apud BRAZ, 2013a, p.81-82).

Uma das características do que Coutinho chama de “nacional-popular” é precisamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal. Portanto, não se trata de defender uma cultura nacional autônoma contra a cultura estrangeira, mas sim, designar como “nacional” o nosso atraso, os elementos da nossa estrutura social e ao mesmo tempo lutar contra o “idealismo” e a “falta de realismo” da cultura progressista mundial quando comparada com a realidade social brasileira. Em outras palavras, distinguir, no seio do patrimônio cultural universal, entre o que poderia se tornar elemento organicamente nacional-popular ou, ao contrário, o que serviria para reforçar o predomínio das correntes elitistas.

A unidade da arte nacional-popular é algo apenas tendencial e, por isso está em permanente modificação; além do mais é uma unidade na diversidade, que retira sua força e vitalidade do mais amplo pluralismo de estilos artísticos, de temáticas, de tendências ideológicas, etc. Nas palavras de Coutinho:

Há ainda outra determinação do nacional-popular que me parece importante destacar. Refiro-me à capacidade de distinguir, a partir do ângulo de visão próprio de uma classe concretamente nacional-popular, entre os elementos da cultura universal que servem efetivamente ao povo-nação (no sentido de aumentar-lhe o grau de autoconsciência) e os que conduzem ao beco sem saída do “intimismo” indiretamente apologético ou a posições claramente reacionárias. (COUTINHO, 2011, 51).

E, como toda manifestação cultural significativa, o nacional-popular apresenta também aquilo que Coutinho (2011) chama de sua “doença infantil”. Podemos considerar essa versão “infantil”, como uma manifestação da “má consciência” do intelectual, que deseja sinceramente de alguma forma se identificar com o povo, mas não consegue fazê-lo “de dentro”, assumindo a “consciência possível” das classes populares como ponto de vista estruturador de suas criações.

E também, para Coutinho (2011) não é equivocado falar de uma “doença senil” do nacional-popular. Ela se manifesta quando certos elementos dessa orientação realista e historicista, despojados, porém, de sua intenção crítica e totalizadora, são utilizados em produtos de uma arte puramente “agradável”, digestiva ou comercial, cujo valor estético é praticamente nulo e cujas implicações ideológicas são freqüentemente negativas. A “doença senil” tem na indústria cultural o seu meio de propagação mais privilegiado; é assim que podemos facilmente detectar o uso castrado do nacional-popular em várias novelas e filmes para o chamado grande público.

1.3 - “Questão social” e a questão cultural no capitalismo dependente: a história da luta dos trabalhadores pelo espaço urbano e a organização de sua cultura na cidade do Rio de Janeiro.

No Brasil, a forma de ingresso das relações capitalistas enfrentou particularidades de um país periférico em que só tardiamente se introduziram elementos tipicamente burgueses. Como tal introdução se fez “pelo alto”, excluindo das decisões políticas “os de baixo”, ou seja, as classes sociais ligadas ao trabalho e, ainda, importando elementos do exterior em nossa formação econômica, as conseqüências desse processo atingem não apenas a economia, mas se refletem também em nossa formação cultural. Como afirmou Ianni, a “questão social” no Brasil “reflete disparidades econômicas, políticas e culturais, envolvendo classes sociais, grupos raciais e formações regionais [colocando] em causa as relações entre amplos segmentos da sociedade civil e o poder estatal” (IANNI apud Braz, 2013a, p. 85).

O aspecto socioespacial também está presente na “questão social”, determinando não apenas as condições sociais, como também, e em decorrência, as possibilidades de práxis política e práxis cultural. No caso das atividades culturais, um rico e contraditório processo as torna, muitas vezes, meio de reflexão que permite expressar as aspirações, os lamentos e as estratégias para sobreviver às situações adversas.

A forma como o capital se organiza para garantir o aumento do seu processo de acumulação – que seja cada vez maior e mais rápida a sua reprodução -, contribuem para o aprofundamento das desigualdades sócioterritoriais. A cidade é colocada na condição de uma “mercadoria” a ser disputada, dividida em lotes e vendida, alugada e consumida e quem não tiver poder aquisitivo para consumir esta “mercadoria” é, literalmente, excluído do processo. Foi o que aconteceu na época com os cortiços do centro da cidade que foram derrubados, compelindo a população a morar nos morros próximos ao centro ou nos longínquos subúrbios da cidade. Aspectos como a infraestrutura, a arquitetura, o modo de vida das pessoas vão ser definidos diante dos interesses do capital nesses espaços urbanos, criando um “abismo” cultural entre a periferia e os grandes centros.

As transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX têm a intenção de garantir os interesses do capital para a cidade. A ideia de fazer do Rio de Janeiro uma cidade mais parecida com Paris era o principal motivo do “bota-baixo” do prefeito Pereira Passos (1902-1906), uma clara demonstração de atrair os interesses do capital estrangeiro para o Brasil.

O processo de transformação urbana na cidade do Rio de Janeiro está diretamente ligado à formação sociocultural da sua população, já que como foi dito anteriormente, uma parte da população foi “excluída” dos espaços centrais de interesse do grande capital na cidade e precisou encontrar as suas próprias formas de lutar por melhores condições de vida. Quase sempre as manifestações artísticas que surgiram das classes subalternas foram uma forma de expressão, denúncia e resistência desse grupo de pessoas e uma das formas encontradas para entender e transformar a sua própria realidade.

No Rio de Janeiro, no fim do século XIX e início do século XX, as transformações que ocorreram na cidade, afastando do centro decisório as classes

subalternas e colocando-as nas regiões mais periféricas e, principalmente, nos morros da zona portuária do Rio de Janeiro, foram importantes para influenciar no modo como os homens e mulheres que pertencem às classes subalternas se inserem no espaço urbano e como estruturam sua vida social e as possibilidades de construção e organização de sua cultura. Neste período a onda migratória no período pós-abolição da escravidão - com a vinda de ex-escravos e seus descendentes trabalhadores do campo - fez com que no período de 28 anos praticamente dobrasse o contingente desses trabalhadores urbanos, passando de 522.651 habitantes em 1890 para 1.077.000 em 1918 (Tinhorão, 1998 apud Braz, 2013a, p. 85). Esse processo de segregação na cidade serviu de inspiração, consciente ou não, para expressar a resistência dessas camadas através de várias manifestações socioculturais. No caso do Rio de Janeiro, uma das primeiras e principais manifestações culturais urbanas se irradiou através do samba que se transformou no pólo concentrador da cultura afro-brasileira na metrópole fluminense.

O processo de reforma urbana na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX resultou no povoamento da periferia da cidade, levando para essas áreas a população mais pobre que era retirada do centro e das imediações e levada para lugares cada vez mais distantes, em função de interesses imobiliários. Foi assim no desmanche do morro do Castelo e na ampliação da Avenida Presidente Vargas, por exemplo.

Esse processo de segregação espacial que estava em curso na cidade, fez com que as classes subalternas buscassem alternativas para estruturarem a sua vida social e, essa busca vai resultar nas possibilidades culturais que irão construir tendo como base as dificuldades e contradições da vida cotidiana na periferia. Todo esse rico e contraditório processo de sobreviver em situações adversas encontra nas atividades culturais, um meio de reflexão que os permite expressar as aspirações, os lamentos e as estratégias da classe trabalhadora em meio às contradições das grandes cidades brasileiras que começavam a crescer.

Portanto, o samba dentro de um contexto de transformações significativas, no que se refere a redefinição do espaço social do Rio de Janeiro do início do século XX se constitui, segundo Braz:

como um produto social das atividades socioculturais de diversificadas camadas de trabalhadores. Se, por um lado, vivenciam inúmeras mudanças

do país e da cidade afastadas de seus centros decisórios, por outro, manifestam através da cultura (e do samba, especialmente) sentimentos de classes contraditórios, que ora se mostram resignados, ora revoltos, mas que, de algum modo, exprimem determinadas formas de resistência cultural (BRAZ, 2013a, p. 79).

Como dizem Candeia e Isnard (1978, p. 5 apud LIMA, 2013, p. 105), “para falar de samba temos que falar em negro”. Para se falar de cultura popular na cidade do Rio de Janeiro a partir do início do século XX, não tem como não falar em samba e em negro. A presença do negro na nossa sociedade é fundamental no processo de construção da cultura brasileira e, principalmente no Rio de Janeiro. A vinda dos negros de Salvador para o Rio de Janeiro, desde o século XIX, trazendo na bagagem o saber dos cultos afro-brasileiros, das festas e cozinhas baianas, vão cada um ao seu modo influenciar a nossa cultura, com uma contribuição importante, na construção dos ritmos que vão anteceder o samba e no próprio samba e no dito “sincretismo” religioso com o rito católico devido às condições para o culto das religiões afro-brasileiras.

Outro aspecto importante desse processo de entrecruzamento cultural no Rio de Janeiro foi a participação dos negros nas festas,

como a outrora famosa Festa da Penha, no bairro e igreja do mesmo nome, durante o mês de outubro, juntamente com a festividade católica de origem portuguesa, a participação afro-brasileira se insinuou até conquistar espaço. Ao lado da missa, da culinária portuguesa e dos fados cantados pelos portugueses, o rito católico propiciatório subordinado à mística do candomblé, os quitutes das baianas, batuques, capoeiras, samba de roda, marcando a presença negra e dando vitalidade à festa. (LIMA, 2013, p. 107-108).

Este rico processo de socialização e sociabilidade acontecia nas festas públicas e particulares, onde as conhecidas “tias” – donas de um saber que passava pela religião, culinária, música, dança e organização social – comandavam conversas, comidas, cultos, música e dança que atravessam dias. Estas festas eram um sucesso e frequentadas por pessoas das mais variadas classes e profissões, o que comprovam a liderança dessas “tias” junto à comunidade afro-brasileira e quanto elas eram respeitadas e reverenciadas. Talvez a mais conhecida seja “Tia” Ciata ou Assiata; lá iam baianos, africanos, negros cariocas, brancos, profissionais como estivadores, funcionários públicos, policiais, músicos, intelectuais e políticos importantes.

E assim como acontecia no centro da cidade, na região conhecida como “Pequena África”, próxima a Praça Onze, as festas também aconteciam nos bairros do subúrbio, como no bairro de Oswaldo Cruz, onde aconteciam festas muito animadas que no início eram embaladas pelo jongo e o caxambu, que só seriam superadas pelo carnaval já nos anos 1930. Estas festas irão resultar, mais tarde, na fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, em 11 de abril de 1923.

Mas ao longo do século XX, esse processo de ocupação dos espaços urbanos pela comunidade afro-brasileira não foi nada fácil. Primeiro, pela herança da escravidão, depois, a forma como foi feita a abolição, sem reforma agrária e sem indenização dos ex-escravos. E ainda o preconceito, a discriminação, a miséria, a segregação social e, decorrente disso a perseguição policial.

O rompimento dessa segregação passa por uma ocupação do espaço público. Portanto, a rua como lugar de confraternização, de atenuação de conflitos, de contemporização, cresce de prestígio. A procissão, a festa da igreja, o carnaval, passam a ter mais importância como espaço público. E a ocupação do espaço público pelo negro não se dará sem o enfrentamento da segregação. Neste ponto, a manifestação cultural, principalmente pelo samba, pode ser considerada um dos instrumentos de penetração afro-brasileira nas camadas médias da sociedade branca brasileira, mesmo sendo alvo de um forte processo de repressão por parte do Estado.

As expressões culturais e as lutas da classe trabalhadora foram nas primeiras décadas do século XX, alvo de uma forte repressão por parte do Estado até 1930. Foi o período onde a classe trabalhadora estava dando os primeiros passos na sua organização política, quando a intervenção estatal sobre as expressões da “questão social” gradativamente passa a ser vista não só como “caso de polícia”, ou seja, além do aparato repressivo o Estado começa a se valer da “política”, se utilizando de uma intervenção mais coesiva por meio de mecanismos culturais que intentavam a cooptação das expressões populares.

Nesse longo processo histórico de luta dos trabalhadores, principalmente afro-brasileiros, na busca pelo seu espaço numa sociedade onde a repressão estatal, o racismo e o preconceito de classe sempre estiveram presentes, desde a sua formação, se fazia necessário encontrar estratégias, não somente do indivíduo,

mas do grupo, para ocupar este espaço. Uma das estratégias, já apresentada, foi a ocupação do espaço público, nas festas, nas procissões e na culinária. Uma outra estratégia seria a construção de uma prática cultural identitária. Uma das manifestações culturais que tiveram papel importante nesse processo de penetração nas camadas médias da sociedade foi o surgimento das escolas de samba, que apresentaremos a seguir.

O carnaval foi uma das formas encontradas para a ocupação do espaço público por essa camada mais pobre da sociedade, a partir do final do século XIX, através do Entrudo, do Zé-pereira, dos cordões - grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, etc., que vinham conduzidos por um mestre cujo apito de comando obedeciam todos – em que os foliões brincavam de maneira desordenada e mesmo violenta e eram perseguidos pela polícia. Os ranchos¹, formados por afro-brasileiros, mais bem organizados, ganhariam a tolerância das autoridades.

Já no início século XX, a participação no carnaval de rua da população pobre, majoritariamente afro-brasileira, foi nos ranchos e blocos carnavalescos, organizações baseadas na solidariedade grupal, com seus membros cotizando-se financeiramente e enfrentando dificuldades para a legalização de suas agremiações junto às autoridades policiais, pois era necessário tirar licença para desfilar. “Até o aparecimento das escolas de samba, o carnaval carioca – na área popular, naturalmente – era a festa mais caótica e violenta do mundo” (Tinhorão, 1969, p.78 *apud* Lima, 2013, p.114).

Para conseguir conquistar o seu lugar no espaço público, foi preciso muito esforço e as escolas de samba foram um dos mais importantes instrumentos dessa penetração, como nos apresenta Lima (2013):

Se *antes* da Abolição o negro tinha seu lugar – fixo e desumano, é verdade -, no *pós*-Abolição ele não tinha lugar algum, sendo necessário todo o esforço na conquista dos territórios interacionais, na penetração espacial, na “apropriação da cidade como estrutura de encontro interétnico, criação festiva e confrontação simbólica” (Sodré, 1988, p. 134). E um dos mais importantes instrumentos de penetração foram as escolas de samba (LIMA, 2013, p. 114-115).

¹ Os ranchos eram associações que realizavam cortejos de carnaval, com a presença de Rei e Rainha ao som das chamadas marcha-rancho. Surgiram no final do século XIX e atingiram seu maior prestígio e evidência na primeira metade do século XX (COSTA, 2001, pp. 63-76).

Apesar do negro já ter marcado presença na formação cultural brasileira em diversos segmentos, é através das escolas de samba que vão ganhar uma visibilidade positiva como uma representação afro-brasileira de grupo.

É certo que os afro-brasileiros já haviam marcado espaços importantes na formação da cultura brasileira e em nossa nacionalidade. E não só na conformação de hábitos alimentares, como nas festas, na religiosidade, na música e na dança. Alguns exemplos da época anterior ao advento das escolas de samba: na política, como Zumbi, Barão de Cotegipe, Nilo Peçanha, José do Patrocínio, Luiz Gama e outros; nas ciências com o médico Juliano Moreira, o engenheiro André Rebouças, o médico e pesquisador Nina Rodrigues; nas Letras nacionais, já que dois de nossos maiores escritores são afro-brasileiros – Machado de Assis, dito mulato, Lima Barreto -, além dos poetas Gonçalves Dias e Cruz e Souza; nas artes plásticas, Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim (Diégues Jr, 1997). Mas a visibilidade positiva como afro-brasileiros, como uma representação afro-brasileira de grupo, somente ocorreu com as escolas de samba. Ainda que a produção do samba e sua constante ampliação tenham outras fontes que não exclusivamente negras, o samba é, reconhecidamente, de origem afro-brasileira (LIMA, 2013, p. 115).

Esse processo de consolidação das escolas de samba no Rio de Janeiro, no início do século XX, foi na verdade a combinação de interesses. Se pelo lado das escolas de samba, através de suas lideranças comunitárias, havia o interesse na institucionalização, negociação, busca por respeito e legitimidade, pelo lado do Estado havia o interesse de uma construção mútua das novas manifestações populares no carnaval, ou mesmo o papel das classes populares no jogo político da cidade.

Segundo Vargues (2013 p. 203), Paulo da Portela, uma das suas principais lideranças nesse processo de integração entre o Estado e as escolas de samba, foi “dando ordem ao samba, (...) pôs fim as brigas e confusões nos desfiles, exigia vestimenta elegante, na tentativa de valorizar seu grupo e mostrar dessa forma, sua vontade de se integrar à modernidade 'outorgada'”, mostrando que suas manifestações culturais poderiam contribuir com o projeto nacional, coisa que, de fato, tomaria vulto no período de governo de Getúlio Vargas.

Com o povo na vitrine do projeto político de Getúlio, o samba carioca é elevado ao status de símbolo nacional. O sambista passa a ser valorizado e alvo da atenção do governo e da imprensa. Se o projeto nacional varguista passava pela hegemonia dos setores populares, o samba não poderia ficar de fora e se portou como expressão muito eficiente para esse processo de normatização. Aceitou as normas, as subvenções e conseguiu construir os desfiles no centro da cidade (VARGUES, 2013, p. 204).

De fato, o que se pode afirmar é que no período conhecido como Estado Novo, que durou entre 1937 e 1945, período este marcado pelo autoritarismo político e de modernização econômica, sob um pano de fundo nacionalista e fascista, percebeu nas escolas de samba um conjunto de manifestações culturais formado da organização das comunidades representativas das camadas populares da capital; dentro da sua orientação de aproximação com o povo, isto é, de fazer com que a hegemonia se assentasse sobre os segmentos populares, seria de grande relevância dar apoio estatal para financiar as escolas de samba.

Os próprios sambistas, de alguma forma, percebiam benefício em se organizar e sentiram como positiva a presença pública – e não policial, é claro em suas comunidades. Realizada esta aliança, a ditadura Vargas poderia contar com as escolas de samba no esforço de propagação dos ideais nacionalistas, fortalecendo nos segmentos populares a hegemonia do trabalhismo. Como sabemos, não há “manipulação” pura se não houver o desejo de “ser manipulado”. Nenhuma relação se estabelece em mão única. Os dois lados expõem seus interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da “aliança”, do “pacto social”, no campo da “negociação e do conflito”. Porém, é evidente que o segmento popular aqui negocia em condições absurdamente desiguais e, para prover sua integração por uma via pacífica, esfria o conflito, realizando uma gama de concessões para modificar positivamente o valor simbólico do seu grupo na cidade e em todo o Brasil.

Essa é a chave do fortalecimento das escolas de samba. Como o processo de segregação da Primeira República não conseguiu se fazer hegemônico no plano local, nem tampouco no plano nacional, o projeto positivista seria substituído por outro integrador; o olhar sobre o popular se modificaria com o fortalecimento dos estudos sobre o folclore, e se tentaria dar ao povo o sentido de uma cultura nacional. Dessa maneira, o samba, o rádio, a imprensa e diversos outros agentes seriam fundamentais na tarefa de solidificar os valores hegemônicos do trabalhismo ao longo do processo de “modernização conservadora” brasileira.

Com essa disposição das duas partes, isto é, Estado e povo, estabelece um complexo pacto de negociação, com a participação ativa de diversos mediadores culturais. É essa gama de agentes articulados que eleva a escola de samba à condição de maior espetáculo da cidade. Mas esse processo se dá com a ativa

participação dos sambistas. A escola de samba ajuda o grupo a se apropriar das situações políticas criadas para mudar diversos valores a seu favor, ou, de qualquer forma, a seu interesse. Portanto, a “questão social” e a questão cultural na verdade têm uma relação de complementaridade, já que ambas surgem a partir do modo contraditório dos interesses de classes antagônicas. A forma (social, política e cultural) como a classe trabalhadora expressa seus interesses estão no cerne do que se entende por “questão social”.

A classe trabalhadora expressa suas demandas nas lutas e embates que trava contra os interesses sociais da burguesia num processo que supõe a questão cultural – uma vez que essas demandas culturais se dão no mesmo quadro estrutural, como foi dito, da “via prussiana” brasileira, cujos processos políticos resolvidos “pelo alto” quase sempre excluem “os de baixo” -, mas vai além dela. Os sentimentos das classes subjacentes à “questão social” são exatamente aqueles que dizem respeito ao povo e expressam as relações contraditórias entre capital e trabalho nas quais a classe trabalhadora pode assumir níveis de consciência de classe mais elevados e construir uma autoimagem autônoma e independente do processo político que a exclui do centro decisório. Sendo assim, entre as manifestações culturais, no caso do Rio de Janeiro, do início do século XX, o samba, foi a forma das classes “de baixo” expressarem seus interesses sociais, mesmo com os limites estruturais demarcados pela questão cultural no país e as contradições de classe que marcam a “questão social” no Brasil.

É nesse quadro que podemos sustentar a inter-relação entre “questão social” e questão cultural. Sua origem se deu no mesmo período histórico em que se estruturam as relações sociais que conformaram a questão cultural em nossa formação social, envolvendo as lutas da classe trabalhadora brasileira em sua busca por afirmar-se como sujeito histórico dotado de consciência social, política e ideológica.

2 - AS TRANSFORMAÇÕES DO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA A "QUESTÃO SOCIAL" E A POLÍTICA CULTURAL.

Neste capítulo iremos apontar algumas das transformações que passaram a economia, o Estado e a sociedade no capitalismo contemporâneo, principalmente na passagem do modo de produção fordista para o que Harvey (1992) vai chamar de “acumulação flexível”. Um período que apresentou marcas e modificações radicais em processos de trabalho, hábitos de consumo, configurações geográficas e geopolíticas, poderes e práticas do Estado, etc.

A Europa se encontrava destruída após a Segunda Guerra Mundial, com suas estruturas sociais, políticas e econômicas profundamente abaladas, o que ameaçava a estabilidade do sistema capitalista. Os Estados Unidos foram, de certo modo, os grandes beneficiados nesse período, já que, a recuperação e regularização da economia na Europa, além de conter o avanço do socialismo soviético, assegurou aos americanos um mercado capaz de consumir sua elevada produção. O padrão fordista-taylorista, aliado as ideias de Keynes, vai nortear o período conhecido como os “anos dourados” do capitalismo, período marcado por grande crescimento da economia através da produção e consumo em massa e de conquistas dos trabalhadores no campo das políticas sociais, principalmente nos países centrais.

Mas esse período não durou muito tempo e durante um período de crise com a queda das taxas de lucros, em 1973, começam mudanças que influenciaram além da economia, a política, as relações sociais, a cultura e também o papel do Estado. Se por um lado essas mudanças não trouxeram grande crescimento econômico que se esperava, foi extremamente eficaz na formação de uma sociedade cada vez mais desigual e no enfraquecimento da classe trabalhadora através da precarização do trabalho e da perda de direitos sociais.

2.1 - Do fordismo à "acumulação flexível": as transformações atuais no padrão de produção capitalista.

Para analisarmos como ocorreram tais transformações Harvey (1992) vai recorrer à linguagem da “escola da regulamentação”. O argumento básico dessa

“escola” era de que um regime de acumulação “descreve a estabilização, por um longo período, da alocação do produto líquido entre consumo e acumulação; ele implica alguma correspondência entre a transformação tanto das condições de produção como das condições de reprodução dos assalariados” (HARVEY, 1992, p. 117). O problema é fazer com que o comportamento de todo tipo de indivíduos – capitalistas, trabalhadores, funcionários públicos, financistas e todas as outras espécies de agentes político-econômicos – assumam alguma modalidade de configuração que mantenha um regime de acumulação funcionando. Tem de haver, portanto, “uma materialização do regime de acumulação, que toma a forma de normas, hábitos, leis, redes de regulamentação etc. que garantam a unidade do processo, isto é, a consciência apropriada entre comportamentos individuais e o esquema de reprodução. Esse corpo de regras e processos sociais interiorizados tem o nome de *modo de regulamentação*”. (LIPIETZ, apud HARVEY, 1992, p. 117).

Para que um sistema capitalista altamente dinâmico e, em consequência, instável adquira suficiente semelhança de ordem para funcionar de modo coerente ao menos por um dado período de tempo é necessário observar as complexas inter-relações, hábitos, práticas e formas culturais que o permitam. Há duas amplas áreas de dificuldade num sistema econômico capitalista que têm de ser negociadas com sucesso para que esse sistema permaneça viável. A primeira, advém das qualidades anárquicas dos mercados de fixação de preços, e a segunda deriva da necessidade de exercer suficiente controle sobre o emprego da força de trabalho para garantir a adição de valor na produção e, portanto, nos lucros positivos para o maior número possível de capitalistas. Como o capital não consegue dar conta de garantir por si mesmo do crescimento estável do capitalismo, foi preciso a intervenção do Estado e de instituições privadas para a regulamentação, trataremos mais adiante o papel do Estado nesse processo de transformação a fim de garantir os interesses do capital.

Entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a passagem dos anos 1960 e 1970, o capitalismo viveu uma fase única em sua história, fase que alguns economistas designam como os “anos dourados” ou, ainda, as “três décadas gloriosas”. Foram quase trinta anos em que o sistema apresentou resultados econômicos nunca vistos, e que não se repetiriam mais: as crises cíclicas não foram suprimidas, mas seus impactos foram diminuídos pela regulação posta pela intervenção do Estado (em

geral, sob a inspiração das ideias de Keynes) e, sobretudo, as taxas de crescimento mostraram-se muito significativas.

O contraditório é que este crescimento econômico foi alcançado num período histórico em que o capitalismo e ordem burguesa viram-se amplamente criticados e questionados. Segundo Netto e Braz (2008), três processos, todos mutuamente relacionados, conferiram bases reais e práticas a esse questionamento. Primeiro, a União Soviética, que tendo sido a força decisiva na vitória contra o fascismo, passou a desfrutar de grande prestígio e poder, agora não mais isolada, mas cercada por um conjunto de países que, libertados da ocupação nazista, romperam com o capitalismo e se dispunham a experimentar a experiência soviética. Segundo, o movimento operário e sindical e os partidos ligados aos trabalhadores conquistaram enorme legitimidade, impondo limites e restrições efetivos ao monopólio, especialmente na Europa Nórdica e Ocidental (à exceção de Espanha e Portugal, onde as ditaduras fascistas se prolongaram até meados dos anos setenta). E por fim, ganhou dimensão mundial a mobilização anticolonialista que, ao fim, acabou por destruir os impérios coloniais – com exitosa luta pela libertação nacional por vezes derivando em expressivas opções pelo socialismo (foi o caso da China, do Vietnã, de várias nações africanas e, na América, Cuba).

A direção militar, política e econômica do sistema imperialista, a partir da derrota do Eixo (Alemanha/Itália/Japão), transferiu-se da Europa para os Estados Unidos. Também vitorioso em 1945, mas saindo da guerra em condições de força (já que a guerra não ocorreu em seu território), os Estados Unidos, impuseram-se as outras potências imperialistas como país líder do mundo capitalista – essa liderança apesar das contradições interimperialistas, jamais foi seriamente contestada.

Precisamente nesse período, a economia do imperialismo registrou mudanças importantes. A primeira delas se refere à exportação de capitais, a importância dessa exportação não decresce, mas seus fluxos se alteram significativamente: se na fase anterior (que Netto e Braz (2008) chamam de imperialismo “clássico”, período de 1890 a 1940), ela se dirigia dos países centrais aos periféricos, agora se dirige especialmente para outros países centrais – isto é, o fluxo dos capitais imperialistas gira entre os próprios países imperialistas. As transferências para os países periféricos passaram a ser sobretudo empréstimos de Estado (imperialista) a Estado (periférico).

Mas a mudança que tem merecido maior atenção dos estudiosos diz respeito à própria organização do trabalho. Ainda na fase “clássica” do imperialismo, a “gerência científica” de Taylor foi objeto de um desenvolvimento significativo, graças às adaptações que sofreu nas mãos de Henry Ford, que se tornaria o chefe de um dos maiores monopólios da indústria automobilística. Inicialmente implementada na produção de veículos, essa forma de organização – o chamado taylorismo-fordismo – acabou por se tornar o padrão para toda a produção industrial e universalizou-se nos “anos dourados” do imperialismo.

O que havia de especial em Ford, segundo Harvey (1992), era a sua visão de que “produção em massa significava consumo em massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência e do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia, em suma um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista” (HARVEY, 1992, p. 121).

O padrão dominante da indústria capitalista nos “anos dourados” era um padrão baseado na produção em massa de mercadorias, a partir de uma produção mais homogeneizada e enormemente verticalizada. Na indústria taylorista e fordista, grande parte da produção necessária para a fabricação de veículos era realizada internamente, na sua maioria. Era necessário também racionalizar ao máximo as operações realizadas pelos trabalhadores, combatendo o “desperdício” na produção, reduzindo o tempo e aumentando o ritmo de trabalho, visando a intensificação das formas de exploração. Esse padrão estava estruturado com base no trabalho parcelar e fragmentado, na decomposição de tarefas, que reduzia a ação operária a um conjunto repetitivo de atividades cuja somatória resultava no trabalho coletivo produtor de veículos. Uma linha rígida de produção articulava os diferentes trabalhos, tecendo vínculos entre as ações das quais a esteira fazia as interligações dando o ritmo e o tempo necessário para a realização das tarefas. Esse processo produtivo caracterizou-se, portanto pela mescla da produção em série fordista com o cronômetro taylorista, além da vigência de uma separação nítida entre elaboração e execução. Para o capital, tratava-se de apropriar do “savoir-faire” do trabalho, “suprimindo” a dimensão intelectual do trabalho operário, que era transferida para as esferas da gerência científica. A atividade do trabalho reduzia-se a uma ação mecânica e repetitiva. (ANTUNES, 1999 *apud* NETTO e BRAZ, 2008, p. 198).

A extensão universal do padrão fordista-taylorista vinculou-se à hegemonia norte-americana; e também a esta se prendeu a expansão do “american way of life”, isto é, do estilo de vida norte-americano, promovido especialmente a partir da década de cinquenta do século XX. Nessa expansão, que impôs – não sem resistências – valores especificamente norte-americanos a povos de distintas tradições culturais, inclusive tornando o inglês a “língua mundial”, foi relevante o papel da indústria cultural (imprensa, rádio, cinema, discos, televisão). Aliás, uma característica dos “anos dourados” do imperialismo foi consolidar a dominação dos meios de expressão e de circulação de ideias pelo grande capital.

Netto e Braz(2008) apresentam outros três traços próprios do imperialismo dos “anos dourados” que vão se consolidar e estender nesse período. O primeiro se refere uma prática sem grande importância na vida econômica até às vésperas da Segunda Guerra Mundial: o crédito ao consumidor. A partir de finais dos anos quarenta, esta prática se alarga e se converte num mecanismo institucional sem o qual a já conhecida tendência ao subconsumo das massas se tornaria fortíssima; com efeito, o sistema de vendas a crédito ao consumidor, generalizando-se desde então, reduziu a força daquela tendência e ampliou significativamente a possibilidade de realização de um amplo leque de mercadorias.

O segundo relaciona-se a inflação. Esse fenômeno, que pontualmente ocorreu no século XIX, ganha incidência frequente no estágio imperialista e, nos “anos dourados”, adquire um peso tal que alguns economistas, como Mandel (*apud* NETTO e BRAZ, 2008), chegam ao ponto de se referir a uma inflação permanente. No contexto dessa fase do imperialismo, porém, a inflação não apenas penaliza os assalariados em geral e os trabalhadores em particular; ela passa a ser funcional ao capitalismo dos monopólios. No imperialismo dos “anos dourados”, a inflação tornou-se um instrumento mediante o qual, entre outros expedientes, os monopólios succionaram recursos do conjunto da sociedade e garantiram a elevação dos preços das mercadorias que produziam.

Enfim, outro traço dessa fase do imperialismo foi o crescimento do chamado setor terciário – ou setor de serviços, onde heterogeneamente se incluem atividades financeiras e securitárias, comerciais, publicitárias, médicas, educacionais, hoteleiras, turísticas, de lazer, de vigilância privada etc. Esse setor, onde prevalece nitidamente o trabalho improdutivo, segundo Netto e Braz (2008), passou a ocupar,

progressivamente, uma grande massa de assalariados, muito diferenciados entre si (desde trabalhadores sem nenhuma qualificação a especialistas, técnicos e profissionais de nível universitário).

A hipertrofia do setor terciário, que prosseguiria na fase de “acumulação flexível”, constitui um dos fenômenos mais típicos dos monopólios. Nela se expressa uma das mais fortes tendências do Modo de Produção Capitalista: a tendência a mercantilizar todas as atividades humanas, submetendo-as à lógica do capital – com efeito, mediante os “serviços”, tomam caráter de mercadoria o trato da educação, da saúde, da cultura (que aprofundaremos ainda neste capítulo), do lazer e os cuidados pessoais (a enfermos, a idosos etc.).

A profundidade da crise que, na transição da década de 1960 à de 1970, pôs fim aos “anos dourados” levou o capital monopolista a um conjunto articulado de respostas que transformou largamente a cena mundial: mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais ocorreram e estão ocorrendo num ritmo extremamente veloz e seus impactos sobre Estados e nações mostram-se surpreendentes para muitos cientistas sociais (NETTO e BRAZ, 2008, p. 211).

Apesar de enfrentar críticas e questionamentos, o capitalismo monopolista ingressou nos anos 1960 mostrando crescimento econômico e taxas de lucro compensadoras. Tais questionamentos pareciam impertinentes: nos países capitalistas centrais, apesar das enormes desigualdades sociais, prometia-se aos trabalhadores a “sociedade afluyente” – além da proteção social assegurada pelo Welfare State, apontava-se para a possibilidade de um consumo de massa, cujo o símbolo maior era o automóvel; nos países periféricos, projetos industrializantes apareciam como a via para superar o subdesenvolvimento. Nos centros chegou-se a anunciar a “integração da classe operária”; nas periferias, o “desenvolvimentismo” era a receita para curar os males do atraso econômico-social.

Aparentemente, o taylorismo-fordismo e o keynesianismo, feitos um para o outro, consolidariam o “capitalismo democrático”: a produção em larga escala encontraria um mercado em expansão infinita e a intervenção reguladora do Estado haveria de controlar as crises. Anunciava-se um capitalismo sem contradições, apenas conflitivo – mas no quadro de conflitos que seriam resolvidos à base do

consenso, capaz de ser construído mediante os mecanismos da democracia representativa.

Os “anos dourados” expressam exatamente a onda longa de expansão econômica (onde os períodos cíclicos de prosperidade são mais longos e intensos, e mais curtas e superficiais as crises cíclicas) durante a qual crescimento econômico e taxas de lucro mantiveram-se ascendentes entre o fim da Segunda Guerra Mundial e segunda metade dos anos sessenta.

A partir desses anos, porém, a onda longa expansiva esgotou-se. A taxa de lucro, rapidamente, começou a declinar e entre 1968 e 1973, o crescimento econômico se reduziu nos países centrais que, não conseguiram manter as taxas do período anterior. Entre 1971 e 1973, dois fatores anunciaram que a ilusão do “capitalismo democrático” chegava ao fim: o colapso do ordenamento financeiro mundial, com a decisão norte-americana de desvincular o dólar do ouro (rompendo, pois, com os acordos de Bretton Woods que, após a Segunda Guerra Mundial, convencionaram o padrão ouro como lastro para o comércio internacional e conversibilidade do dólar em ouro) e o choque do petróleo, com a alta dos preços determinada pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP).

Porém, não figuravam apenas a forte redução do ritmo de crescimento e a queda das taxas de lucro por trás desses dois fatores. Contavam-se ainda vetores sociopolíticos de importância, dos quais a importância dos trabalhadores era o mais decisivo: ao longo dos anos 1960 e na abertura dos 1970, o peso do movimento sindical aumentou significativamente nos países centrais, demandando não somente melhorias salariais, mas ainda contestando a organização da produção nos moldes taylorista-fordista. Além disso, modificações culturais que tinham raízes nos anos imediatamente anteriores – sinalizada pela contracultura, pela revolução nos costumes etc. – lançaram outros sujeitos na cena política, com movimentos de categorias sociais específicas, impropriamente designadas como “minorias”, nos quais existiam componentes anticapitalistas.

A ilusão dos “anos dourados” é enterrada em 1974-1975: num processo inédito no pós-guerra, registra-se então uma recessão generalizada, que envolve simultaneamente todas as grandes potências imperialistas e a que se seguiu outra, em 1980-1982, na qual se constatou que “as taxas de lucro voltam a descer ainda

mais” e o “recuo do crescimento é ainda mais nítido que em 1974-1975” (Husson, 1999 apud Netto e Braz, 2008, p. 214). A onda longa expansiva é substituída por uma onda longa recessiva: a partir daí e até os dias atuais, invertem-se o diagrama da dinâmica capitalista: agora, as crises voltam a ser dominantes, tornando-se episódicas as retomadas.

Em face dessa inversão, o capital monopolista formulou e implementou um conjunto de resposta que segundo Netto e Braz (2008), estão articuladas sobre um tripé: a reestruturação produtiva, a financeirização e o projeto de dominação de classe neoliberal. E trinta anos depois, na entrada do século XXI, tais respostas não alteram o perfil da onda longa recessiva: o crescimento permanece reduzido e as crises se amiudaram; entretanto, as taxas de lucro foram restauradas – portanto, unicamente sobre esse aspecto crucial, não restam dúvidas que as respostas do capital foram exitosas.

A recessão generalizada de 1974-1975 acende o sinal vermelho para o capital monopolista que, a partir de então, implementa uma estratégia política global para reverter a conjuntura que lhe é francamente negativa. O primeiro passo é o ataque ao movimento sindical, um dos suportes do sistema de regulação social encarnados nos vários tipos de Welfare State – com o capital atribuindo às conquistas do movimento sindical a responsabilidade pelos gastos públicos com as garantias sociais e a queda das taxas de lucros às suas demandas salariais. Nos finais dos anos setenta, esse ataque se dá por meio de medidas legais restritivas, que reduzem o poder de intervenção do movimento sindical; nos anos oitenta, o assalto do patronato toma formas claramente repressivas – de que são exemplos as ações dos governos Thatcher (Inglaterra) e Reagan (Estados Unidos).

Simultaneamente, começam a ser introduzidas alterações nos circuitos produtivos que deslocam cada vez mais o padrão que se consolidou nos “anos dourados”: diminui-se a modalidade de acumulação rígida, própria do taylorismo-fordismo, e começa a se instaurar aquela que vai caracterizar a terceira fase do estágio imperialista, a acumulação flexível. Netto e Braz (2008) citam Harvey para esclarecer que

a acumulação flexível [...] se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e,

sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional (HARVEY, 1993 apud NETTO e BRAZ, 2008, p. 214).

A base dessa flexibilidade – que para muitos, assinalaria a fase do “pós-fordismo” – opera-se a reestruturação produtiva. De uma parte, a produção “rígida” (taylorista-fordista) é substituída por um tipo diferenciado de produção, que da forma anterior mantém a característica de se realizar em grande escala; entretanto, ela destina-se a mercados específicos e procura romper com a estandarização, buscando atender variabilidades culturais e regionais e voltando-se para as peculiaridades de “nichos” particulares de consumo. De outra, o capital lança-se a um movimento de desconcentração industrial: promove a desterritorialização da produção – unidades produtivas (completas ou desmembradas) são deslocadas para novos espaços territoriais (especialmente áreas subdesenvolvidas e periféricas), onde a exploração da força de trabalho pode ser mais intensa (seja pelo seu baixo preço, seja pela ausência de legislação protetorado trabalho e de tradições da luta sindical). Tal desterritorialização acentua ainda mais o caráter desigual e combinado da dinâmica capitalista.

Essencial à reestruturação produtiva é uma intensa incorporação à produção de tecnologias resultantes de avanços técnico-científicos, determinando um desenvolvimento das forças produtivas que reduz enormemente a demanda de trabalho vivo. Muito especialmente, a introdução da microeletrônica e dos recursos informáticos e robóticos nos circuitos produtivos vem alterando os processos de trabalho e afetando fortemente o contingente de trabalhadores ligados à produção.

Netto e Braz (2008) vão apresentar três implicações imediatas do deslocamento dos suportes eletromecânicos para os eletroeletrônicos. A primeira é a expansão das fronteiras do trabalhador coletivo, devido que se tornam cada vez mais amplas e complexas as operações e atividades intelectuais requeridas para a produção material.

A segunda implicação refere-se às exigências que são postas à força de trabalho diretamente envolvida na produção, solicitando deste trabalhador uma qualificação mais alta e a participação em atividades múltiplas, ou seja, essa força de trabalho deve ser qualificada e polivalente. Contudo, cresce também paralelamente a isso, mas no sentido inverso que muitas atividades laborativas são

desqualificadas, de forma a empregar uma força de trabalho que pode ser substituída a qualquer momento. Assim, no conjunto dos trabalhadores, encontra-se uma parte extremamente qualificada, e uma grande parcela de trabalhadores precarizados.

A terceira relaciona-se à gestão dessa força de trabalho: em processos de trabalho diferentes daqueles próprios à acumulação rígida, a organização taylorista-fordista é reciclada. O capital empenha-se em quebrar a consciência de classe dos trabalhadores: utiliza-se o discurso de que a empresa é sua “casa” e que eles devem vincular o seu êxito pessoal ao êxito da empresa; não por acaso, os capitalistas já não se referem a eles como “operários” ou “empregados” – agora, são “colaboradores”, “cooperadores”, “associados” etc.

A partir daí, pode-se observar no mundo do trabalho do capitalismo contemporâneo uma múltipla e contraditória processualidade: o trabalho industrial ou fabril é desproletarizado, havendo uma diminuição da classe operária tradicional, o que resulta num desemprego estrutural neste setor; umbilicalmente articulados a isto, estão a expressiva expansão do trabalho assalariado, a partir da ampliação do assalariamento no setor de serviços, e o fenômeno da subproletarização, caracterizado pela expansão do trabalho parcial, temporário, precário, subcontratado, terceirizado. A força de trabalho passa por um processo de heterogeneização, fragmentação e complexificação (ANTUNES apud SOUZA, 2010, p.129).

Souza (2010) cita Harvey que desenvolve ideia similar, fala sobre a “radical reestruturação” por que passou o mercado de trabalho. Harvey detecta a tendência à redução do emprego regular, sendo este substituído largamente pelo trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado. A partir daí, ele apresenta uma tipologia em que os trabalhadores estão divididos em centro e periferia. No grupo central estão os empregados “em tempo integral, condição permanente e posição essencial para o futuro de longo prazo da organização”. Estes trabalhadores gozam de certa segurança no emprego, perspectivas de promoção e investimento da empresa em qualificação, e de outras vantagens como seguro etc. Estes trabalhadores devem ser adaptáveis, flexíveis, e em casos de necessidade geograficamente móveis, sendo que os custos em caso de dispensa são tão altos para a empresa que a

tendência é que se subcontrate até para funções de alto nível, mantendo o grupo central o menor possível. Na periferia há dois grupos distintos: o primeiro grupo periférico consiste em “empregados em tempo integral com habilidades facilmente disponíveis no mercado de trabalho, como pessoal do setor financeiro, secretárias etc.” – este grupo tende a se caracterizar pela alta taxa de rotatividade; o segundo grupo periférico “oferece uma flexibilidade numérica e inclui empregados em tempo parcial, empregados casuais, pessoal com contrato por tempo determinado, temporários, subcontratação” etc. Harvey nos mostra que esta última categoria tem apresentado crescimento significativo desde os anos 1980 (HARVEY apud SOUZA, 2010, p. 129).

Deste modo, desenvolve-se uma antinomia entre seguridade e insegurança a partir da reestruturação produtiva, acompanhada por novo regime de regulamentação das relações de trabalho. A insegurança manifesta-se das seguintes formas: insegurança no mercado de trabalho, com o abandono da ideia de pleno emprego como objetivo de governo, a eliminação de postos de trabalho mesmo em momentos de expansão da economia (sobretudo no setor industrial), redução de benefícios sociais aos desempregados; insegurança no emprego, com a redução da estabilidade e o processo de flexibilização das contratações; insegurança na renda, com o crescimento da pobreza e da desigualdade social; insegurança na contratação de trabalho; insegurança na representação de trabalho, com a redução nos níveis de sindicalização.

Esta múltipla processualidade que afeta centralmente a “forma de ser” da classe trabalhadora (ou, como quer Antunes (1995 *apud* SOUZA 2010), da “classe-que-vive-do-trabalho”) é central para explicar a crise sindical, marcada por intensa diminuição das taxas de sindicalização em muitos países e pela perda generalizada de força dos sindicatos, ocorrida a partir dos anos 1980 – isso sem falar no “transformismo” das direções sindicais. Antunes, citado por Souza (2010), explica que um elemento decisivo na consolidação e no aprofundamento desta crise é justamente “o fosso existente entre os trabalhadores ‘estáveis’, de um lado, e aqueles que resultam do trabalho precarizado etc., do outro”. O poder dos sindicatos esteve historicamente vinculados aos trabalhadores “estáveis”, e estas organizações não vêm sendo capazes de organizar os trabalhadores em seu conjunto, “desde os ‘estáveis’ até os precários, vinculados à economia formal etc.”.

As referidas “transformações no mundo do trabalho”, combinadas à crise sindical, minam uma das bases mais importantes sobre as quais se assentaram as conquistas da classe trabalhadora ao longo dos “trinta anos gloriosos”, qual seja: sua capacidade de luta por direitos e de resistência à retirada deles.

Sendo assim, as consequências desta ofensiva do capital sobre o trabalho é a exponenciação das expressões da “questão social”. Aquilo que parecia estar sobre controle nos “anos dourados” adquire, na fase da “acumulação flexível”, magnitude extraordinária e explícita dimensões que, antes, eram mais discretas. A precarização e a “informalização” das relações de trabalho trouxeram de volta formas de exploração que pareciam próprias do passado (aumento das jornadas, trabalho infantil, salário diferenciado para homens e mulheres, trabalho semiescravo ou escravo).

Desde o início das transformações que marcaram a passagem do fordismo para “acumulação flexível” no início da década de 1970 até os dias atuais, o mundo passou por tantas mudanças num período tão curto, já que se trata de um pouco mais de três décadas, que parece estarmos experimentando um “mundo novo”.

Além de haver sugerido um “mercado mundial de bens simbólico”, mercadorias absolutamente novas se generalizaram (pense nos produtos e subprodutos da eletrônica, dos computadores de uso pessoal aos telefones celulares), mudaram muito as formas de circulação (do comércio disperso aos shopping centers e, agora, via internet) e hábitos e padrões de consumo se alteraram radicalmente – o fetiche do automóvel foi deslocado pelos gadgets eletrônicos numa cultura de consumo. Sobretudo, constata-se que o universo da mercantilização, já amplificado na fase anterior do capitalismo, cresceu até o limite do insondável: está longe do exagero afirmar que atualmente tudo é efetivamente passivo de transação mercantil, dos cuidados aos idosos ao passeio matinal de animais domésticos – em “serviços” (inclusive os sexuais) que se inserem na industrialização generalizada” (NETTO e BRAZ, 2008, p. 235).

A velocidade não envolve apenas a circulação de coisas e materialidades, mercadorias e pessoas: as infovias permitem que informações, imagens, sons e toda uma simbologia girem rapidamente pela Terra. Os recursos informacionais estimulam a constituição de referências culturais comuns, desterritorializadas, e novas modalidades de interação social, que se operam na virtualidade, alteram relações e valores. Os mesmos recursos informacionais incidem em domínios diretamente relacionados à vida econômica – os exemplos mais óbvios são aqueles

que afetam as atividades bancárias e financeiras. Essa velocidade é responsável pela emergência de uma nova percepção do espaço e do tempo. Esse fenômeno é o que Harvey caracterizou como compressão do tempo-espaço: “o espaço parece encolher numa ‘aldeia global’ de telecomunicações [...] e os horizontes temporais se reduzem a um ponto que só existe o presente [...]” (HARVEY apud NETTO e BRAZ, 2008, p. 236).

Se, nos “anos dourados”, as cidades se metropolizaram – na resultante de um processo de urbanização geral que revelou como as forças produtivas comandadas pelo capital “produzem espaço” -, no capitalismo contemporâneo elas passam por “reestruturações” pilotadas pela “reestruturação produtiva”. Urbanização e suburbanização se mesclam, se confundem e se invertem e são refuncionalizadas segundo lógicas que concretizam processo de apartação socioespacial.

Todo esse processo de transformação que começa no campo da economia com as mudanças do fordismo para a “acumulação flexível” vão influenciar mudanças na vida cotidiana e nas relações sociais. Com a flexibilização dos modos de produção, do consumo, do trabalho, não só os produtos ou mercadorias, mas também as relações sociais ganham um aspecto segmentado e efêmero. A velocidade com que as informações e produtos chegam a mercados cada vez mais distantes, por meio da tecnologia via satélite e a internet, geram no indivíduo a sensação de que o tempo pareça cada vez mais corrido, fazendo que os sujeitos vivam o seu tempo em contato com um espaço virtual, através da televisão e redes sociais. A precarização do trabalho, o aumento das expressões da questão social (como a violência), a diminuição dos espaços públicos nas cidades, também contribuem para que a classe trabalhadora não tenha tempo para o contato com a cultura, que nesse cenário globalizado fica cada vez mais pasteurizada.

2.2 – O papel do Estado nas mudanças capitalistas do Keynesianismo ao projeto político neoliberal.

Como fora dito no início do capítulo anterior, o capitalismo é um regime instável, repleto de contradições e que o capital não consegue dar conta por si

mesmo do seu crescimento de forma estável, sempre foi necessário à intervenção do Estado para garantir as condições para o crescimento do capitalismo. Netto (2008) aponta que o capitalismo do pós-crise de 1929 necessitou de um Estado que além de garantir as condições externas também tivesse o papel de interventor e que garantisse as suas condições gerais.

De fato, o imperialismo levou à refuncionalização do Estado, que se configurou plenamente, conjugando-se com a universalização do taylorismo-fordismo e legitimado pelas ideias keynesianas: sua intervenção na economia, direcionada para assegurar os superlucros dos monopólios, visa preservar as condições externas da produção e da acumulação capitalistas, mas implica ainda uma intervenção direta e contínua na dinâmica econômica desde o seu próprio interior, através de funções econômicas diretas e indiretas.

O Estado passou a se inserir como empresário nos setores básicos não-rentáveis (especialmente os que fornecem aos monopólios, a baixo custo, insumos e matérias-primas fundamentais), a assumir o controle de empresas capitalistas em dificuldades, a oferecer subsídios diretos aos monopólios e a lhes assegurar expressamente taxas de lucro. Suas funções indiretas, além das encomendas/compras aos monopólios, residem nos subsídios mascarados (a renúncia fiscal), nos maciços investimentos em meios de transporte e infraestrutura, nos gastos com investigação e pesquisa, mas residem, sobretudo, no plano estratégico: aqui, através de planos e projetos de médio prazo, o Estado sinaliza a direção do desenvolvimento, indicando aos monopólios áreas de investimento com retorno garantido no futuro.

A intervenção do Estado vai desonerar o capital de boa parte do ônus da preservação da força de trabalho, financiados agora pelos tributos recolhidos da massa da população – financiamento que assegura a prestação de uma série de serviços públicos (educação, transporte, saúde, habitação etc.).

Todas essas funções estatais estão a serviço dos monopólios; porém, elas conferem ao Estado comandado pelos monopólios um alto grau de legitimação, isto ficou ainda mais visível no reconhecimento dos direitos sociais. O Estado, para servir ao monopólio, deve incorporar outros interesses sociais; ele não pode ser,

simplesmente, um instrumento de coerção – deve desenvolver mecanismo de coesão social.

A consequência desse reconhecimento, resultado da pressão dos trabalhadores, foi a consolidação de políticas sociais e a ampliação de sua abrangência, na configuração de um conjunto de instituições que dariam forma aos vários modelos de Estado de Bem-Estar Social (Welfare State). Nesses modelos, a orientação macroeconômica de matriz keynesiana conjugada a organização taylorista-fordista alcançou o seu apogeu: durante os “anos dourados”, o capitalismo monopolista vinculou o grande dinamismo econômico que referimos a pouco com a garantia de expressivos direitos sociais (ainda que para alguns trabalhadores de alguns países imperialistas) – e o fez no marco de sociedade nas quais tinham vigência instituições políticas democráticas, respaldadas por uma ativa ação sindical e pela presença de partidos políticos de massas.

Mas o período que tentou equalizar capitalismo e equidade não foi mais do que um breve episódio restrito a alguns países. Na passagem dos anos 1960 a 1970 essa conformação que alimentou as esperanças dos social-democratas no mundo entrou em crise e a restauração do capital foi gradativamente implementada, revertendo as conquistas sociais alcançadas no segundo pós-guerra. A marca do capitalismo chamado por Netto e Braz (2008) de “capitalismo contemporâneo” neste período é a desmontagem total ou parcial dos vários tipos de Welfare State, através da supressão dos direitos sociais arduamente conquistados e a liquidação das garantias ao trabalho em nome da “flexibilização” da produção de mercadorias.

O neoliberalismo surge como a proposta para saída da crise capitalista. Segundo Carcanholo apud Augustin (2011),

[...] nos anos 70 e até o começo dos anos 80, a tendência à queda da taxa de lucro apresentou uma aguda manifestação, em particular nos Estados Unidos e na Europa. As novas inversões substantivas apresentavam perspectiva de reduzida remuneração e os capitais, em parte considerável, por isso, procuram a especulação como saída. Essa tendência foi sancionada pelas políticas neoliberais (expressão dos interesses do capital especulativo) e teve como contraparte indispensável a instabilidade cambiária e a dívida pública dos estados (tanto no primeiro mundo, quanto os periféricos). O capital acreditou ter encontrado seu paraíso: rentabilidade sem necessidade de “sujar as mãos com a produção”. E isso de fato aconteceu; lamentável, para ele, por pouco tempo. [...] Assim, para nós, a explicação estaria na elevação, em níveis sem precedentes, da exploração do trabalho, seja por meio da mais-valia relativa, da mais-valia absoluta (extensão da jornada, múltiplas jornadas, intensificação do trabalho), seja

da superexploração dos trabalhadores, além da exploração dos trabalhadores não assalariados. Sem dúvida que as políticas neoliberais do período constituíram o fator principal para que se lograsse a elevação da exploração do trabalho (CARANHOLO, 2011 apud AUGUSTIN, 2011, p. 4).

O projeto neoliberal, segundo Netto e Braz (2008), compreende uma concepção de homem (considerado atomisticamente como possessivo, competitivo e calculista), uma concepção de sociedade (tomada como um agregado fortuito, meio de o indivíduo realizar seus propósitos privados) fundada na ideia da natural e necessária desigualdade entre os homens e uma noção rasteira da liberdade (vista como função da liberdade de mercado).

O Neoliberalismo visa legitimar o projeto do capital em romper com as restrições sociopolíticas que limitam a sua liberdade de movimento. Seu primeiro alvo foi constituído pela intervenção do Estado na economia: o Estado foi demonizado pelos neoliberais e apresentado como um “trambolho anacrônico” que deveria ser reformado – e, pela primeira vez na história do capitalismo, a palavra reforma perdeu o seu sentido tradicional de conjunto de mudanças para ampliar direitos; a partir dos anos oitenta do século XX, sob o rótulo de reforma(s), o que vem sendo conduzido pelo grande capital é um gigantesco processo de contrarreforma(s), destinado à supressão ou redução de direitos e garantias sociais.

As ideias neoliberais começam a ser postas em prática, inicialmente pelos governos militares da América Latina (como no Chile de Pinochet, em 1973, e na Argentina de Videla e Martinez de Hoz, em 1976) e logo chegando aos países centrais, sendo os mais marcantes os governos de Margaret Thatcher na Inglaterra (1979-90) e de Ronald Reagan nos Estados Unidos (1981-89).

O projeto neoliberal sustenta a necessidade de “diminuir” o Estado, mas na verdade o real objetivo é a de ter um Estado que fosse forte no controle do dinheiro e no combate ao poder dos sindicatos, mas que estivesse pouco presente nas intervenções econômicas e nas funções coesivas, precisamente aquelas que respondem à satisfação dos direitos sociais era o que os economistas ortodoxos defendiam. Na verdade, ao proclamar a necessidade de um “Estado mínimo”, o que pretendem os monopólios e seus representantes nada mais é que um Estado mínimo para o trabalho e máximo para o capital.

O ataque do grande capital às dimensões democráticas da intervenção do Estado começou tendo por alvo a regulamentação das relações de trabalho e avançou no sentido de reduzir, mutilar e privatizar os sistemas de seguridade social. Prosseguiu estendendo-se à intervenção do Estado na economia: o grande capital impôs “reformas” que retiraram do controle estatal empresas e serviços – trata-se do processo de privatização, mediante o qual o Estado entregou ao grande capital, para exploração privada e lucrativa, complexos industriais inteiros (siderurgia, indústria naval e automotiva, petroquímica) e serviços de primeira importância (distribuição de energia, transportes, telecomunicações, saneamento básico, bancos e seguros).

O resultado de todas essas políticas foi uma desaceleração ainda maior da economia. Se na década de 1960 a taxa média mundial de crescimento do PIB havia sido de 3,4% e na década seguinte de 2,1%, a partir de 1980 o crescimento médio se estagnou em torno de 1,2%, permanecendo no mesmo patamar até hoje (AUGUSTIN, 2011, p. 4). Segundo Anderson (1995, apud AUGUSTIN, 2011, p. 4), o neoliberalismo fracassou economicamente: ao derrubar a taxa de acumulação do capital, fez com que as taxas de crescimento fossem muito menores que nas décadas anteriores. Ao contrário do que previam seus defensores, as políticas de liberação não geraram o aumento da produção, fruto da “alocação de recursos mais eficiente”. Além disso, a liberalização e a financeirização da economia aumentaram a instabilidade, causando diversas crises ao longo dos anos 1980 e 1990.

Socialmente, entretanto, “o neoliberalismo conseguiu muito dos seus objetivos, criando sociedades marcadamente mais desiguais, embora não tão desestatizadas como queria” (ANDERSON, 1995, apud AUGUSTIN, 2011, p. 4). O aumento do desemprego, com a criação de um exército industrial de reserva, e o combate aos sindicatos permitiu uma redução de salários reais. Para Harvey existem duas interpretações para o neoliberalismo. Na primeira, ele é visto como “um projeto *utópico* de realizar um plano teórico de reorganização do capitalismo”. Na segunda, é interpretado como “um projeto *político* de restabelecimento das condições de acumulação do capital e da reestruturação do poder das elites econômicas” (HARVEY, 2005, apud AUGUSTIN, 2011, p. 5). Apesar de as políticas neoliberais não terem sido eficazes na revitalização do crescimento econômico, em relação à restauração da dominação de classe por parte das elites elas foram um sucesso. O utopismo teórico neoliberal funcionou apenas como um “sistema de justificação e de

legitimação do que quer que tenha sido necessário fazer para alcançar esse fim”. Mas quando os princípios neoliberais “conflitam com a necessidade de restaurar o poder da elite, esses princípios são abandonados ou distorcidos”.

Ou seja, a característica mais importante do neoliberalismo não é a ausência de Estado. Pelo contrário, é justamente uma política realizada conscientemente através do Estado para restaurar o poder de uma classe. Nesse sentido, não é muito diferente do liberalismo original, como já mostrava Gramsci:

O liberalismo é uma “regulamentação” de caráter estatal, induzido e mantido por vias legislativas e pela coação: é um ato de vontade consciente dos próprios objetivos e não a expressão espontânea, automática do fato econômico. Por isso, o liberalismo é um programa político destinado a mudar, quando triunfa, o pessoal dirigente de um Estado e o programa econômico do próprio Estado, ou seja, mudar a distribuição da renda nacional. (GRAMSCI, 2005, *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 5).

Todas as estatísticas mostram uma concentração de renda a partir da implantação das políticas neoliberais. Essa concentração se deu entre os países (principalmente pelo pagamento de juros mais altos na dívida externa dos países subdesenvolvidos ou de economia dependente para os países desenvolvidos) e entre as diferentes classes (os salários reais diminuíram enquanto os lucros aumentaram).

O projeto político neoliberal, de favorecimento dos setores dominantes, não ficou restrito à política econômica. Aos poucos ele foi se estendendo para as demais políticas públicas, como educação, saúde e segurança. Mais adiante, apresentaremos como se deu a ofensiva neoliberal na política cultural, iniciado por Estados Unidos e Inglaterra.

2.3 - O ambiente político e cultural no capitalismo contemporâneo e os impactos para a política cultural atual.

As intensas mudanças das últimas décadas na sociedade capitalista reestruturou o papel do Estado no financiamento das políticas de cultura. Segundo Saravia (1998), dois modelos básicos orientam as políticas de financiamento da cultura: o Estado orienta e financia a atividade cultural, ou a comunidade é que

financia e apoia ações culturais concretas, na medida em que, à luz de diversas perspectivas ou interesses, as considere legítimas socialmente.

E qual o papel da política pública? Saravia (1998), cita Girard, para afirmar que “uma política pública é um sistema explícito e coerente de fins últimos, objetivos e meios práticos, perseguidos por um grupo e aplicados por uma autoridade. Qualquer política está integrada em um conjunto de políticas governamentais e constitui uma contribuição setorial à busca do bem-estar coletivo. Obedece, portanto, a prioridade que são mais rigorosas quando os recursos são escassos. Existe um sistema de urgências e relevâncias, tanto entre as áreas de política (econômicas e sociais), quanto dentro de cada política específica” (GIRARD apud SARAVIA, 1998).

A política cultural abarca desde a preservação dos monumentos históricos e arquitetônicos até o fomento ao cinema, passando pelas diversas atividades possíveis no campo da música, das artes plásticas e das artes do espetáculo. As ações públicas em cada um desses estarão sujeitas a prioridades, determinadas, por sua vez, por linhas políticas e ideológicas. A áspera e antiga discussão sobre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa; a questão do nacional *versus* o cosmopolita; a ação das indústrias culturais: essas questões integram o conjunto de problemas a partir de cujas respostas serão feitos os investimentos e gerados os recursos (SARAVIA, 1990 apud SARAVIA, 1998).

Como se compõe, modernamente, o financiamento às atividades culturais? Suas modalidades principais são discriminadas a seguir. 1) O apoio governamental canalizado através de: transferências orçamentárias; fundos especiais institucionalizados; ação dos bancos oficiais; ação de outras instituições públicas não-culturais; isenções ou deduções tributária; e domínio público pagante. 2) Os financiamentos não-estatais (setor privado): mecenato; patrocínio; e fundações e organizações empresariais. As indústrias culturais, os produtores culturais, o público e a cultura autogerida.

No jogo integrado de ações diversas que é, ou deveria ser, a política pública, por que o Estado teria de se preocupar com os produtores culturais? Existem razões que justifiquem que o governo destine parte dos seus recursos – escassos por definição – ao fomento e financiamento da cultura e dos artistas? Os argumentos principais baseiam-se na legitimidade das ações culturais. Cada época legítima ao seu modo. Os tempos que correm exigem respostas adequadas ao economicismo que impregna o discurso contemporâneo. Além disso, os tecnocratas só entendem a

linguagem da produtividade e da rentabilidade. A Unesco (1982), então, formula seu argumento em termos comedidos:

[...] a cultura é, atualmente, um fator essencial do desenvolvimento (...); a elevação do nível cultural cria condições propícias para o aumento da produtividade dos recursos econômicos, financeiros e tecnológicos. Elevando o nível cultural dos povos, é mais fácil melhorar o nível de vida social e institucional. Finalmente, a cultura pode ser um fator de integração dos povos, de unidade nacional, de resistência a uniformização e à modernização sem alma, um fator de conciliação das situações conflitantes criadas pela economia, um agente de compreensão econômica e social que pode favorecer a cooperação econômica (UNESCO, 1982, apud SARAVIA, 1998, p.92).

Essa concepção da cultura como mero instrumento do desenvolvimento econômico pode ser legível para os funcionários incumbidos de elaborar o orçamento público, mas nada tem em comum com o pensamento dos que estudaram a fundo as relações entre Estado e cultura. Saravia (1998) cita Garcia Canclini que aponta para a política cultural um papel que

“não se limita a ações pontuais, mas que se ocupa da ação cultural com um sentido contínuo (através de toda vida e em todos os espaços sociais) e não reduz a cultura ao discursivo ou ao estético, já que procura estimular a ação coletiva através de uma ação organizada, auto gestora, reunindo as iniciativas mais diversas (de todos os grupos, no político, no social, no recreativo etc.). Além de transmitir conhecimentos e desenvolver a sensibilidade, procura melhorar as condições sociais para descobrir a criatividade coletiva. Busca-se que os próprios sujeitos produzam a arte e a cultura necessária para resolver os seus problemas e afirmar ou renovar sua identidade” (CANCLINI, 1987 apud SARAVIA, 1998).

Saravia (1998), ainda recorre novamente a Canclini para afirmar também que “para descobrir o sentido global dessas políticas necessita-se, além disso, da reflexão dos protagonistas, da pesquisa empírica que avalie a maneira como as ações públicas se vinculam as necessidades sociais” (CANCLINI, 1987, apud SARAVIA, 1998, p.92).

Em que medida deve o Estado intervir é outra das questões candentes na difícil relação entre os poderes públicos e os produtores culturais. Nosso tempo tem registrado desde o dirigismo mais grosseiro até as posturas mais respeitadas. Jacques Duhamel, Ministro dos Assuntos Culturais da França entre 1971 e 1973, definiu o papel do Ministério: “a missão do Estado não é criar a cultura, mas ajuda-la a nascer e a ser transmitida por meio das obras vivas que constantemente a enriquecem e através das obras concluídas que integram nosso patrimônio comum” (GIRARD apud SARAVIA, 1998).

O apoio financeiro do Estado é imprescindível, apesar dos perigos que envolvem. Mesmo nos países de economia aberta, é evidente que “as forças de mercado não podem satisfazer, por si só, as necessidades culturais de uma sociedade que muda velozmente. Os governos dos países de economia de mercado estão utilizando, de forma crescente, a ajuda estatal, através de subsídios diretos ou de órgãos semipúblicos” (GIRARD, 1972 *apud* SARAVIA, 1998).

Segundo Saravia (1998), o mínimo que se exige do Estado em matéria de política cultural é: a restauração e a preservação do patrimônio cultural; o fornecimento da infraestrutura indispensável para a manifestação cultural; o fomento à formação artística e de recursos humanos para a cultura; a difusão dos bens culturais; e a criação e a manutenção de um clima de liberdade democrática, para que todo o anterior seja possível.

Nenhum dos dois modelos que orientam a política de financiamento de cultura se apresenta hoje em estado puro. Mas os sistemas de cada país aproximam-se de cada um deles. Segundo Saravia (1998), pode-se afirmar que os dois sistemas de apoio à cultura mais conhecidos, o francês – que se assemelha com o inglês, mas com níveis mais altos de participação estatal – e o norte-americano, representam, na prática, os dois tipos principais de política pública cultural. A seguir vamos apresentar as transformações ocorridas na política cultural dos Estados Unidos e Inglaterra e como a ideologia neoliberal vai influenciar estas mudanças, principalmente no que diz respeito ao papel do Estado na elaboração, financiamento e no acesso da população a esta política.

Estados Unidos e Inglaterra possuem duas tradições diferentes em relação ao financiamento da cultura: enquanto a norte-americana sempre teve uma relação muito próxima com o setor privado, a inglesa recebia um auxílio maior do estado, embora em níveis consideravelmente mais baixos que outros países europeus, como a França. O financiamento público britânico para as artes começou a funcionar de forma sistemática em 1939, quando foi criado o Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), que tinha o slogan O melhor para a Maioria. No início, o foco do conselho era o segundo termo, ou seja, a maioria. Foram contratados músicos para apresentar concertos em “regiões remotas do país, em igrejas, galpões de fábrica, abrigos antiaéreos, salões de aldeias, albergues, acampamentos militares e centros de repouso” (WU, 2006, p. 56 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 6). No

campo das artes visuais, o CEMA financiou exposições itinerantes chamadas Arte para o Povo, que percorria cidades industriais, e criou o programa Arte para os Restaurantes Britânicos, que ofereciam pinturas e gravuras para cantinas populares. Também foram encomendados murais e compradas obras de arte para garantir o sustento dos artistas durante a Segunda Guerra.

A atuação do CEMA começou a mudar em 1942, quando o economista John Maynard Keynes assumiu sua presidência. Aos poucos o primeiro termo do slogan – o melhor – passou a dominar, e a ideia de arte “para pessoas comuns” foi abandonada. O grande teórico da demanda efetiva não era nas palavras de Kenneth Clark, “um homem para trovadores itinerantes ou teatro amador. Ele acreditava na excelência” (WU, 2006, p. 57 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 6). Essa visão se tornou dominante no Arts Council, órgão criado em 1946 para substituir o CEMA. A principal atividade do Arts Council ao longo da sua história foi a compra de obras de artistas britânicos. Atualmente, sua coleção possui mais de 7.000 peças de arte moderna e contemporânea, incluindo 3.000 pinturas e desenhos originais, 3.500 gravuras e fotografias e mais de 400 esculturas. As compras para formação do acervo são importantes não só como forma de patrocínio aos artistas, mas também como forma de divulgação dos seus trabalhos. Por ser umas das instituições mais influentes no mundo da arte contemporânea, ter uma obra comprada pelo Arts Council é visto como selo de aprovação do artista.

Como fora dito anteriormente, nos Estados Unidos existe uma maior tradição de patrocínio privado à arte. O Carnegie Hall, a Metropolitan Opera House, o MOMA e o Smithsonian Institution, por exemplo, foram construídos com doações de milionários como Abby Rockefeller e Andrew Carnegie. Apesar de os museus de arte norte-americanos terem sido construídos com a riqueza de algumas famílias, a dicotomia entre público e privado não é tão clara, pois uma grande parte desse dinheiro, se não fosse doada, seria paga como imposto. Isto porque desde 1917 para pessoas físicas, e 1935 para pessoas jurídicas, as contribuições e doações de propriedade a instituições sem fins lucrativos podem ser deduzidas da renda tributável. Ou seja, indiretamente quem financia as instituições culturais é o governo.

Um dos períodos em que o incentivo direto à arte foi importante nos Estados Unidos foi durante o New Deal, com os projetos culturais da Works Progress Administration (WPA). Um dos programas foi o Federal Art Project (FAP), criado em

1935 com o objetivo de auxiliar financeiramente os artistas durante a crise. A visão do FAP, de Arte para Milhões, era próxima do CEMA, buscando a democratização do acesso à cultura. O WPA, assim como as demais agências do New Deal, foi extinto em 1943. Passaram-se então mais de vinte anos em que o financiamento público às artes ficou restrito às deduções de impostos das doações até que, em 1965, o governo Lyndon Johnson criou o National Endowment for the Arts (NEA). Uma das principais contribuições desse fundo foi o auxílio aos “espaços alternativos”, um movimento surgido no final dos anos 1960 como resposta aos museus e galerias comerciais. Dirigidos pelos próprios artistas, esses espaços alternativos acomodavam obras experimentais, sobretudo arte performática e arte conceitual (WU, 2006, p.63 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 7). O NEA também oferecia bolsas a artistas através do seu Programa de Artes Visuais.

Da data de sua criação até 1980, o orçamento do NEA cresceu de 2,5 milhões para 150 milhões de dólares. Somados aos orçamentos de outras instituições públicas criadas, como o National Endowment for the Humanities (NEH) e o Institute of Museum Service (IMS), o investimento estatal na cultura ultrapassou os 350 milhões de dólares no início da década de 1980, sem contar os benefícios indiretos, através da dedução de impostos. Os resultados são evidentes: entre 1965 e 1980 o número de orquestras profissionais nos EUA cresceu de 58 para 144; companhias de ópera de 27 para 65; companhias de dança de 37 para 200; grandes companhias de teatro de 12 para 70; e agências comunitárias de arte de 125 para 200 (DIMAGGIO, 1983, p. 2 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 8). Outra política do NEA foi o repasse de 20% dos seus fundos para conselhos estaduais de arte, exigindo uma contrapartida dos governos estaduais. Tais conselhos, que eram apenas sete em 1965, em poucos anos já estavam presentes em todo estado (RUSHTON, 2009, p. 42 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 8).

Quando Ronald Reagan se elegeu, em 1980, já se imaginava que os investimentos em cultura não seriam prioridade do governo. Reagan defendia a diminuição do papel do Estado na economia americana como forma de torná-la mais dinâmica e competitiva. Na prática esta diminuição se deu, principalmente, no corte de gastos e impostos, a desregulamentação em diversas áreas e também no ataque as conquistas da classe trabalhadora.

Ainda como governador da Califórnia, o republicano havia reduzido o apoio estatal à área e dizia que não estava “no negócio de subsidiar a curiosidade intelectual” (WU, 2006, p. 72 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 8). Uma das suas primeiras medidas como presidente foi anunciar o corte de 50% nas verbas do NEA e do NEH e a intenção de extinguir o IMS. Devido a mobilização da classe artística, tais medidas não foram aprovadas pelo Congresso, o que não fez com que o governo mudasse de ideia: em 1982 foi enviado outro projeto de extinção do IMS, além do corte de 30% no orçamento do NEA e de 27% para o NEH. O argumento usado era de que esses fundos haviam sido politizados e estavam orientados para “o desenvolvimento das artes com objetivos sociais, e não artísticos” (AUGUSTIN, 2011, p.8). O foco do governo deveria mudar, financiando apenas a alta cultura,

“entenda-se por alta cultura todas aquelas obras da criatividade humana em que o momento histórico no qual se inserem, bem como os legados da humanidade como um todo, são traduzidos simbolicamente, atendendo a critérios estéticos elaborados pela tradição dos gêneros artísticos; uma obra de arte digna de nota deve remeter-se à tradição que a precede (sejam romances, quadros, peças musicais), não necessariamente filiando-se à ela, mas de algum modo respondendo a ela, ainda que para nega-la” (MIRANDA, 2013).

Outro motivo alegado pelo Departamento de Orçamento e Administração foi que o financiamento público das artes resultava na “redução do papel histórico do apoio filantrópico do indivíduo privado e das empresas”. Portanto, o NEA deveria “sofrer proporcionalmente o maior corte individual dentre todas as agências do governo” (WU, 2006, p. 73 *apud* AUGUSTIN, 2011, p. 8). Essa política foi seguida pelos governos seguintes. Hoje, o orçamento do NEA é de apenas 0,001% do PIB do Estados Unidos, proporção seis vezes menor do que em 1980.

Ao mesmo tempo em que buscava reduzir o investimento público em cultura, Reagan trabalhou para aumentar o patrocínio privado. Em 1981 foi criada uma força-tarefa para as artes e humanidades, que tinha como objetivo estudar formas de aumentar a participação do setor privado a essa área. O resultado da força-tarefa foi a constituição do Comitê Presidencial para as Artes e as Humanidades, que incluía presidentes de companhias como a Mobil Corporation e a Times-Morris Corporation, além de aliados políticos e financiadores de campanha republicanas. Reagan e a primeira-dama se empenhavam pessoalmente nas atividades do comitê, dentre as quais podem ser citadas um jantar de gala para levantar recursos para o Teatro Ford em março de 1981, com ingressos vendidos a empresários por até cinco mil dólares,

e uma recepção na Casa Branca em homenagem a uma exposição organizada pela Philip Morris, em junho do mesmo ano. Em 1983, foi criada a Comenda Presidencial por Serviços às Artes, que no primeiro ano homenageou doze patronos das artes, entre eles a Fundação Filantrópica Texaco, a Fundação Dayton Hudson e a Philip Morris, empresa que tinha como slogan do seu projeto artístico “A arte é necessária para tornar grande uma companhia”.

No entanto, as homenagens não eram suficientes para que as empresas aumentassem o patrocínio à cultura em um nível suficiente para ocupar o lugar do NEA. Eram necessárias reformas fiscais para que os empresários pudessem deduzir uma parcela desses patrocínios dos tributos devidos, já que a diminuição da alíquota do imposto de renda para as faixas mais altas havia caído, desincentivando as doações. Uma das alterações aprovadas na Lei de Imposto de Recuperação Econômica de 1981 foi o aumento do teto de dedução das doações a entidades caritativas de 5% para 10% da renda tributável das empresas. Além disso, as contribuições acima de 10% poderiam ser deduzidas nos anos seguintes. Aos poucos, o investimento público indireto foi crescendo em relação ao orçamento do NEA e das outras instituições culturais públicas. Em 2004, a estimativa era de que, para cada 14 dólares de subsídios indiretos através da dedução de imposto, apenas um dólar era investido diretamente pelo governo nas artes (RUSHTON, 2009, p. 40 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.10).

O NEA não foi atingido apenas pelo corte orçamentário, mas também pela mudança na sua orientação política. Entre novembro de 1981 e fevereiro de 1989, o fundo foi administrado por Frank Hodsoll, um antigo funcionário do Departamento de Estado que estava alinhado com as políticas econômicas de Reagan. Logo após sua posse, Hodsoll fundou um Departamento de Parcerias Privadas, com o mesmo nível hierárquico do Departamento de Políticas Públicas, mas que não obteve o sucesso esperado em fortalecer os laços entre a instituição e as empresas. Ele também mudou a forma de organização do NEA, centralizando autoridade em seu gabinete. Estatutariamente, o presidente tinha a palavra final na decisão sobre a concessão de bolsas a artista, com base nas recomendações do Conselho Nacional para as Artes. Enquanto os presidentes anteriores acatavam automaticamente todas as sugestões do Conselho, Hodsoll passou a interferir na distribuição de bolsas, sendo acusado de censurar artistas que não estavam alinhados politicamente com o governo:

Nem mesmo uma pequena bolsa escapava do seu exame. Por exemplo, pequenas bolsas de publicação solicitadas pelas Heresies Collective e pela Documentação e Distribuição de Arte Política, de NovaYork, para apoiar uma série de conferências públicas da qual participariam artistas proeminentes e críticos radicais, como Hans Haacke, Martha Rosler e Lucy Lippard, foram recusadas pela presidência apesar do endosso do painel de pares e do Conselho Nacional. Ao responder às acusações de “censura política”, Hodsoll não hesitou em afirmar que seu veto não teve de forma alguma motivação política. (WU, 2006, *apud* AUGUSTIN, 2011, p.10).

A posição em defesa da arte comercial era comum nas declarações de Hodsoll: “Filmes comerciais são filmes de arte, tanto como os não-comerciais”. Sobre a polêmica dos espaços alternativos de arte, disse: “a maioria dos artistas gostaria de ter uma galeria comercial, [...] a reputação do artista é feita no mercado” (WU, 2006, p. 96). Para o Programa de Artes Visuais do NEA, foi nomeado Benny Andrews (1982-1984), com o objetivo de mudar a relação com os espaços alternativos. Esses espaços, que haviam crescido graças ao financiamento do NEA, eram rotulados por conservadores como Hilton Kramer de “luxo cultural negativo”, “rebeldes autorizados à custa do contribuinte” e “tutelados do sistema de patronato do governo”. Andrews tentou impor a lógica do mercado a essas galerias, oferecendo mecanismos de vendas das obras expostas e incentivando-as a buscar patrocínios privados. Também foi suspenso o Programa de Bolsas para Críticos de Artes.

A política de Thatcher para a cultura apresenta poucas diferenças em relação à de Reagan. Assim como seu colega norte-americano, no primeiro ano de governo ela anunciou um orçamento do Arts Council. Os argumentos também eram parecidos: “Há muitas pessoas no mundo das artes que precisam se desapegar do Estado assistencialista”. Norman St. John Stevas, o primeiro a ocupar o cargo de Ministro das Artes de Thatcher, deu certa vez a seguinte declaração:

A expansão do Estado chegou ao final. Apesar de a política de apoio público ter continuidade, neste clima político e econômico não é realista esperar grandes somas do setor público. Devemos buscar novas fontes de dinheiro no setor privado. É ali que estão as possibilidades futuras. (BALDRY, 1981, *apud* WU, 2006 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.11).

O governo inglês declarou apoio total e aprovou a transferência de recursos para a Associação para o Patrocínio Empresarial das Artes, uma entidade privada criada para promover o patrocínio. A exemplo de Reagan, Thatcher também criou um comitê, presidido pelo Ministro das Artes, para incentivar o investimento privado da cultura, do qual participavam empresários como Nevil Macready, diretor

administrativo da Mobil Oil, e Colin Knowles, diretor de relações públicas da Imperial Tobacco. Já o Departamento de Artes e Bibliotecas do governo publicou 25 mil exemplares do folheto *The arts are your business*, distribuído no comércio e na indústria. Nessa publicação, eram apresentados todos os benefícios do patrocínio cultural, dando ênfase às isenções fiscais. Ainda dizia que o governo estava alterando a legislação tributária, tornando-a “mais generosa a fim de incentivar a doação privada”. Outra publicação oficial dizia que os patronos das artes “receberão certificados comemorativos e serão fotografados com o ministro e com os membros do Parlamento, e a mídia nacional será convidada para esses prestigiosos eventos”.

O principal instrumento de incentivo fiscal na Grã-Bretanha é o termo de convênio. Criado em 1922, era a forma de garantir renda estável as instituições caritativas. A empresa que assinasse um termo de convênio era obrigada a destinar, por pelo menos sete anos, uma parcela do seu imposto de renda à instituição escolhida. Ao contrário dos Estados Unidos, entretanto, o valor era pago ao governo, que repassava à instituição. Ao longo dos governos conservadores foram realizadas várias mudanças na Lei de Finanças para tornar as doações mais atrativas para as empresas diminuindo o período mínimo de convênio, reintroduzindo na lei contribuintes de maior faixa de renda, estabelecendo benefícios que antes existiam apenas para as companhias de capital aberto, a companhias de capital fechado e as pessoas físicas e abolindo-se o limite de cinco milhões de libras para doações em um único ano fiscal, entre outras mudanças.

Thatcher também criou, em 1984, o Business Sponsorship Incentive Scheme, que complementava com dinheiro público doações privadas para eventos culturais. Isso permitia a extensão de eventos e, conseqüentemente, mais propaganda para o patrocinador. O TI Group, por exemplo, “recebeu 20 mil libras para patrocinar o Royal College of Art em 1992. A companhia então usou o dinheiro para montar duas exposições anuais no College e deu a si próprio crédito pelo patrocínio” (WU, 2006, p. 86 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.12). Em outras palavras,

o governo colocava dinheiro público na bolsa das empresas, e as companhias podiam então se valer dele em suas companhias publicitárias. O que tornava o esquema ainda mais intrigante era sua manifestação contra a lógica do livre mercado defendida por Thatcher. Apesar de toda a sua ideologia de não interferência, o governo intervinha de formas que traziam enormes benefícios para a ordem corporativa. (WU, 2006, *apud* AUGUSTIN, 2011, p.12).

As mudanças não aconteceram apenas no financiamento das artes, mas também na administração dos espaços culturais públicos. Ao contrário dos Estados Unidos, os principais museus e galerias britânicos, como a National Gallery, a Tate Gallery e a Royal Opera House, são estatais, embora administrados por curadores “independentes”. Apesar de os conselhos curadores terem certa autonomia em relação ao governo, a maioria de seus integrantes é indicada pelo primeiro-ministro. Após a posse de Thatcher, diminuí o número de nomeações de curadores ligados à arte, dando espaço para grandes empresários e políticos próximos do governo. John Major, por exemplo, presidente do Banco Lazard Brothers, foi nomeado para o conselho curador da Tate Gallery após doar 180 mil libras para o Partido Conservador. Um dos motivos alegados para nomear empresários era que o corte no orçamento público para as artes causou uma mudança no papel dos curadores. Se antes eles eram responsáveis apenas pela parte artística dos museus, no governo Thatcher eles foram obrigados a se preocuparem com o financiamento, buscando patrocínios privados. Outra mudança nesse sentido foi a criação das fundações para levantar recursos, como a Fundação Tate Gallery, criada em 1986.

Embora existam algumas diferenças entre as medidas postas em prática nos Estados Unidos e na Inglaterra, o modelo de política cultural adotado nos dois países é basicamente o mesmo. Reagan e Thatcher reduziram os investimentos diretos do governo e fizeram esforços para aumentar o investimento privado, ou melhor, pseudoprivado, já que na maioria dos casos são oriundos de isenções fiscais. Foi esse modelo que serviu de inspiração para o governo brasileiro alterar sua política cultural nos anos 1990.

2.4 - A política cultura e a lei de incentivo à cultura no Brasil.

Antonio Albino Rubim (2010 apud Augustin, 2011, p. 13) diz que a história da política cultural brasileira está marcada por duas principais características do Estado: a ausência e o autoritarismo. Embora ações isoladas de incentivos à arte já fossem realizadas desde o século XIX, foi apenas a partir da passagem de Mario de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935-1938) e da gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (1934-1945) que

podemos dizer que o Brasil teve uma política cultural. Pode-se dizer que a gestão Capanema trouxe grandes avanços em termos de construção institucional para a área da cultura brasileira, fazendo com que a cultura nacional passasse para uma condição superior a todas as anteriores. Arruda (2003) afirma:

O êxito inequívoco da política de cultura do Ministério Capanema pode ser dimensionado pela concepção de uma cultura brasileira como uma dimensão fundamental, noção que passou a abrigar as mais diversas expressões, populares e eruditas, produzidas no passado ou no presente. (ARRUDA, 2003, *apud* SANTOS, 2009, p. 4).

Mas além de criar diversos organismos culturais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que depois se tornaria o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Conselho Nacional de Cultura e o Instituto Nacional do Livro, o governo Vargas também inaugurou, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o autoritarismo na política cultural. Segundo Rubim (2008, p. 54), “somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu papel mais ativo”. O modelo varguista teve traços em comum com aquele adotado pela ditadura militar a partir de 1964. Além da censura e da perseguição política, havia um esforço modernizador das áreas de comunicação e cultura, através da ação direta do Estado ou pela iniciativa privada. Os militares também criaram o Conselho Federal de Cultura (1966), o Instituto Nacional de Cinema (1966), a EMBRAFILME (1969), a Fundação Nacional de Artes – Funarte (1975), a RADIOBRÁS (1976) e o CONCINE (1976). Em 1975, foi formulado o primeiro Plano Nacional de Cultura, que estava diretamente vinculado com a questão de “segurança nacional”. Na área de cultura:

Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornais), de agências de publicidade etc. (RIDENTI, 2001, *apud* SANTOS, 2009, p. 7).

Já a ausência da política cultural, para esse autor, é uma tradição marcante desde o tempo de Colônia e do Império e que se manteve na República. Com exceção dos governos autoritários, como citados anteriormente, poucas foram as iniciativas governamentais de apoio à cultura. Isso ocorreu no Império, na República Velha, no período entre 1945 e 1964 e, nos anos 1990, a ausência teria “atingido seu ponto culminante”. As leis de incentivo à cultura surgidas a partir dos anos 1980

seriam mais uma modalidade de ausência, pois “retiram o poder de decisão do Estado [...] e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada” (RUBIM apud AUGUSTIN, 2011, p.13).

Durant (apud Santos, 2009, p. 4) ressalta a escassez de informações sobre a gestão cultural entre o fim do período Capanema e o início da ditadura militar em 1964. Mas há fatos que precisam ser analisados. Na Constituição de 1946 é que as mudanças introduzidas anteriormente trazem um caráter moderno à questão. Ela trata de direitos autorais e estabelece que as ciências, as letras e as artes são livres. Continua reafirmando o poder público na preservação do patrimônio e, no artigo 174, define: “O amparo à cultura é dever do Estado” (DÓRIA apud SANTOS, 2009, p. 4).

Santos (2009) cita que nesta época, no pós-segunda guerra mundial, os intelectuais brasileiros eram acusados de colonizados e de contribuírem para a criação de uma cultura alienada, resultado da nossa situação de dependência que sempre esteve presente desde a nossa formação econômico-social. Havia, portanto, a necessidade de uma vanguarda que auxiliasse a autêntica cultura nacional. Nos anos 1950, o conceito de cultura é remodelado. A grande mudança é que o culturalismo americano deixa de ser referência, principalmente pelo papel dos intelectuais do Instituto Superior de estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955. E conceitos que hoje são tratados de forma natural, como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural” parecem ter surgido das ideias desses intelectuais.

Os pensamentos do ISEB tiveram grande influência em termos culturais. Ainda que de forma diferente, tanto o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) como o Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, utilizaram os ideais políticos do ISEB. E um dos conceitos mais utilizados por ambos foi o da alienação cultural (ORTIZ apud SANTOS, 2009, p. 6).

O CPC foi organizado em 1961, com uma sede no auditório do prédio da UNE no Rio de Janeiro. O momento político do Brasil era extremamente efervescente com a posse de João Goulart, e o CPC tinha como objetivo expressar artisticamente este período. Temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo, que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades e suas organizações nacional (UNE), estadual

(UEE) e local (CA), nos sindicatos – bastante fortalecidos nesse momento – e nos partidos de esquerda, ganham importância e marcam profundamente as manifestações artísticas desse período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida, por exemplo, na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e dirigiram o CPC (CATENACCI apud SANTOS, 2009, p. 6).

Nessa época, de acordo com Catenacci (2001), citado por Santos, havia duas concepções de cultura popular: a dos folcloristas e a dos cepecistas. A visão dos folcloristas estava associada à tradição. Pelo intenso momento de transformações sociais, econômicas e políticas do período, estes acreditavam que a única forma de manter as manifestações populares era registrando-as o mais rapidamente possível. Já a visão dos cepecistas estava relacionada à transformação. Até mesmo pela influência internacional (Revolução Cubana), a visão cepecista era de que, embora o povo não tivesse consciência da sua responsabilidade na transformação da sociedade brasileira, cabia aos intelectuais e artistas esse papel de conscientização. É que o atrelamento entre arte e política geraria a verdadeira arte ou cultura popular: a cultura popular revolucionária. Essa dicotomia também pode ser expressa nas formas como o povo é visto. Para os folcloristas, são detentores de um saber. Para os cepecistas, detentores de um poder.

Santos (2009) também cita Ortiz (2006) para esclarecer também a posição dos idealizadores do CPC, relativamente à distinção entre folclore e cultura popular. Folclore eram manifestações populares de cunho tradicional, e os folcloristas eram criticados por causa de um suposto paternalismo cultural. Já a cultura popular tinha um caráter de transformação social. Estaria diretamente relacionada com a consciência política, que traria posteriormente a ação política. Dessa forma, o conceito de cultura popular estaria muito relacionado com o de conscientização.

Para Santos (2009) existem algumas formas de apresentar o “popular”, baseado em Catenacci (2001). Para a indústria cultural, o termo é associado à popularidade. Para os folcloristas, relaciona-se à tradição. E para o populismo, ao povo. Segundo Catenacci, a forma como o CPC concebia cultura popular estava diretamente relacionado com a participação popular, o que ela definia como um populismo de esquerda ou alternativo. Mas ao invés do populismo de direita, que

visava a manutenção da ordem e do poder, o CPC visava a transformação da sociedade, adotando uma postura revolucionária.

Já o MCP, foi criado em 1960, durante a gestão Miguel Arraes na Prefeitura de Recife. Tinha uma atuação um pouco mais regionalizada do que o CPC. Era integrado por muitos intelectuais como Paulo Freire, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros. O objetivo principal do MCP era conscientizar as pessoas através de esportes, cultura e recreação, e foi sustentada quase que exclusivamente através de convênios com a prefeitura municipal. O MCP foi extinto em 1964, pela ditadura militar.

A conjugação entre ausência e autoritarismo produz uma terceira tradição: a instabilidade. Uma das poucas instituições que fugiu dessa regra foi o IPHAN, que se manteve com poucas mudanças por décadas. Os demais órgãos públicos eram criados e extintos a cada governo, ou tinham todo o seu pessoal trocado. O período em que a estabilidade foi mais evidente foi durante a “Nova República”, que nem a criação de um Ministério da Cultura, em 1985, foi capaz de manter políticas mais duradouras. Com a posse de Collor em 1990, o Ministério foi fechado e substituído por uma secretaria, decisão revertida por Itamar Franco em 1993. Em dez anos, dez dirigentes passaram pela pasta.

A primeira lei de incentivos fiscais criada no Brasil para financiar a cultura foi a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney. Aprovada em um período de escassez de recursos estatais, ela criou uma modalidade de investimentos em cultura denominada mecenato, que também seriam usadas nas leis seguintes. Atingida por denúncias de corrupção, a Lei Sarney não durou muito tempo, mas serviu para semear entre os empresários a ideia de que o marketing cultural era uma boa forma de publicidade.

A consolidação das políticas neoliberais no Brasil, entretanto, só se deu a partir da eleição de Collor (1990-1992), primeiro presidente eleito por voto direto após o período da ditadura militar. As principais características neoliberais desse governo foram: o plano econômico de combate à inflação, extinguindo órgãos públicos, demitindo e disponibilizando funcionários públicos federais, a privatização de inúmeras empresas públicas e abertura comercial, incentivando as importações

pela redução das tarifas aduaneiras, além da diminuição dos gastos públicos e o incentivo à economia de mercado.

No campo das políticas culturais, assim que assumiu a Presidência, o ex-governador alagoano revogou todos os incentivos fiscais existentes e desmontou os órgãos públicos ligados à cultura. Além de fechar o Ministério da Cultura, substituído por uma Secretaria, Collor acabou com a EMBRAFILME, a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas e diversos outros órgãos ligados à cultura. O orçamento para a cultura foi cortado e no lugar dos gastos públicos diretos veio uma nova lei de incentivo fiscal, a Lei Rouanet. Essa lei prevê três mecanismos: o Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico (FICART, que nunca foi implantado), o Fundo Nacional de Cultura (FNC, gerido pelo Ministério da Cultura, mas com poucos recursos) e a renúncia fiscal para patrocínios e doações a projetos culturais, modalidade conhecida como “mecenato”.

Para captar recursos do mecenato, um projeto cultural deve ser aprovado pelo Conselho Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), a partir de pareceres de especialistas. “Os projetos são avaliados pelo seu atendimento aos requisitos da legislação e adequação orçamentária (viabilidade financeira), não sendo procedida qualquer análise de mérito” (OLIVIERI, 2004, p. 96 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.14). É importante ressaltar que ter um projeto aprovado não garante recursos a ninguém. Após a aprovação, uma etapa meramente burocrática, o proponente deve buscar empresas interessadas no projeto. Apesar dos recursos serem públicos, são as empresas (geralmente seus departamentos de marketing) que decidem quais projetos receberão incentivos e quais não receberão. A maioria dos projetos não sai do papel por não encontrar patrocinadores interessados. Em 2009, por exemplo, o montante de projetos aprovados pelo CNIC para captar recursos foi de R\$ 3,5 bilhões, mas foram efetivamente captados menos de um bilhão.

As empresas que apoiam os projetos poderiam abater 30% ou 40% do valor investido no Imposto de Renda. Na prática esses valores são de 64% e 74%, pois o gasto pode ser lançado como despesa operacional, diminuindo a base de cálculo do imposto. Em 1997 foi ampliado o incentivo da lei Rouanet para 100%, sem a possibilidade de lançar o valor como despesa operacional, para diversas atividades artísticas. No entanto, mesmo que o dinheiro seja 100% público, a decisão de quais projetos financiar continua sendo inteiramente do setor privado.

Em 1995 o MinC lançou uma publicação que ficou conhecida como a melhor expressão da visão neoliberal sobre as políticas culturais no Brasil. Com grandes semelhanças em relação ao folheto publicado anos antes na Inglaterra, *The arts are your business*, o governo brasileiro distribuiu 15 mil exemplares da cartilha *Cultura é um Bom Negócio*. Era um material voltado para os empresários, onde se explicava os mecanismos da Lei Rouanet, mostrando todas as vantagens do apoio privado às artes. A cultura é divulgada como um negócio lucrativo: “nunca os museus foram tão visitados, as obras de arte valorizadas e não há paralelo para os lucros que obtêm hoje os entretenimentos culturais e o show business” (BRASIL, 1995, p. 10 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.15). E são citados diversos motivos para uma empresa investir em cultura:

Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de marketing, tanto em termos institucionais com, em alguns casos, inclusive na alavancagem de produto. Este resultado, aliado aos benefícios fiscais faz da iniciativa privada/produtor cultural um mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário. [...] Isto é que faz do investimento em cultura um bom negócio. (BRASIL, 1995, *apud* AUGUSTIN, 2011, p.15).

A Lei do Audiovisual, de 1993, ainda é mais “generosa” com os empresários: além do investimento ter 100% de benefício fiscal, ainda pode ser lançado como despesa operacional, chegando a um incentivo de 125%. Ou seja, se com a Rouanet a empresa faz propaganda de graça, com a Lei do Audiovisual ela não só não paga pela propaganda como ainda recebe dinheiro extra do governo. Além disso, a empresa investidora tem direitos sobre os lucros do filme, na proporção do valor investido. O objetivo da lei era impulsionar a produção cinematográfica e criar uma indústria do cinema brasileiro, já que após o fim da EMBRAFILME poucas produções eram realizadas no país. Inicialmente foi fixada uma data limite para a vigência da lei. A previsão era de que, em dez anos, já teria se constituído um mercado e uma indústria cinematográfica autossuficientes e não seriam mais necessários os incentivos fiscais (OLIVIERI, 2004, *apud* AUGUSTIN, 2011, p.15). No entanto, após duas prorrogações, ela continua em vigor até hoje.

Em decorrência da nova política cultural centrada nas leis de renúncia fiscal ocorreram mudanças tanto no tipo de projetos culturais desenvolvidos quanto no conteúdo dos mesmos, com consequências culturais, políticas e econômicas. A primeira característica que chama a atenção a quem examina as estatísticas da Lei Rouanet é a grande concentração regional dos projetos executados. Um dos

principais objetivos das políticas públicas para cultura deve ser a inclusão e democracia cultural (DIMAGGIO, 1983 apud AUGUSTIN, 2011, p.15). Se o objetivo fosse ampliar o acesso à cultura, os projetos financiados com recursos públicos deveriam priorizar regiões onde a população tem menos acesso a atividades culturais. Mas o que ocorre com as leis de incentivo é justamente o contrário: as atividades financiadas são geralmente realizadas nas regiões mais ricas, onde já existem naturalmente mais financiamento privado para a cultura. De 1993 a 2009, praticamente 80% dos recursos captados pela Lei Rouanet foram destinados a projetos no Sudeste. Enquanto isso, a região Norte recebeu menos de 1% do total e a Centro Oeste, 3,2%. A concentração é muito maior do que a concentração populacional ou do PIB. O Sudeste, com 41% da população e 56% do PIB brasileiro, representa 79,8% dos recursos da Lei Rouanet. Já o nordeste possui 27,9% da população, mas apenas 6,2% dos recursos da lei. Há ainda concentração dentro de cada região e, em cada cidade, os bairros mais ricos são privilegiados (AUGUSTIN, 2011, p.16).

Outro fator que vai de encontro à ideia de democratização da cultura é o preço do ingresso. A única restrição da Lei Rouanet nesse sentido é que projetos incentivados “abertos, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso”. Não há nada na legislação que fale sobre os preços e é comum encontrar espetáculos que recebem recursos dessa lei e cobram mais de R\$ 300,00 por ingresso.

Além disso, é importante para a democratização da cultura não apenas o acesso do público, mas também dos profissionais da cultura. Os artistas com trabalhos menos comerciais, principalmente aqueles em início de carreira, só conseguem manter seu trabalho com o apoio do Estado. Como no Brasil, essa função foi repassada ao setor privado, são poucos os artistas que conseguem financiamento. A saída encontrada por muitos artistas novatos é abandonar suas inovações e adaptar-se ao mercado. Segundo relato do diretor de teatro Sérgio de Carvalho (2009, p. 158 *apud* AUGUSTIN, 2011, p.16), fundador da Companhia de Latão, as leis de incentivo são um obstáculo às novidades na arte: “Quando lançada ao mercado tropical das artes, toda a inquietação experimental da minha geração se deparava com a absurda situação de que as novas leis de incentivo só serviam aos projetos com conformação empresarial”.

Isso acontece porque o objetivo das empresas que patrocinam projetos culturais não é democratizar o acesso à cultura ou apoiar artistas em início de carreira, mas gerar lucros. Assim acabam não escolhendo as atividades que vão apoiar pelo seu valor artístico, mas pela sua capacidade de melhorar a imagem da empresa e atrair novos clientes. Se a maioria da população com renda suficiente para tornar-se consumidora da empresa está em São Paulo, é lá onde serão realizados os projetos financiados por ela.

Portanto, as políticas de cultura no Brasil, baseadas principalmente nas leis de incentivo, vêm só reforçar o papel de uma política voltada para uma determinada classe social, já que não garante o acesso à cultura as regiões onde o poder econômico é menor, sejam no sentido mais amplo do país, na diferença de investimentos entre as regiões e dentro dos próprios estados e cidades. Não valoriza a diversidade cultural, já que o que é produzido ou incentivado passa pelo interesse da empresa que busca agregar a sua marca um determinado projeto na visão clara de obtenção de lucros direta ou indiretamente através da publicidade. Além de produzir na sua grande maioria um espetáculo que faz “calar as vozes que não lhe convém, e só faz vir a público um discurso descontextualizado, sem história” (NEGRINI & AUGUSTI, 2013).

3 - AS POLÍTICAS DE CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.

Como pensar a cidade como espaço múltiplo de lazer? Considerando os equipamentos culturais (cinemas, museus, centros culturais, parques e florestas, bibliotecas e teatros) como possibilidades de lazer, como pensar no acesso a tais bens no âmbito municipal? Que relação tais aspectos teriam com a ordem socioeconômica e com a atual situação das cidades, notadamente metrópoles?

Neste capítulo vamos analisar o papel das políticas de cultura na Cidade do Rio de Janeiro. Como a Secretaria Municipal de Cultura (SMC-RJ) está elaborando tais políticas e se as mesmas garantem o direito universal à cultura e ao lazer. A cidade do Rio de Janeiro é notadamente um dos principais polos de produção artística e cultural no Brasil, mas como a população usufrui da cultura e do lazer da sua própria cidade?

Estarão sendo analisadas, na primeira parte, a distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro, a percepção da política cultural e os principais obstáculos ao acesso à cultura. Na segunda parte apresentaremos as Políticas de Fomentos à cultura da SMC-RJ que são: O Programa Cultura Viva, o de Fomento Direto e o de Fomento Indireto pela Lei do Imposto Sobre Serviço (ISS).

3.1 - O acesso e a distribuição dos equipamentos culturais na Cidade do Rio de Janeiro.

A cidade do Rio de Janeiro possui 161 bairros, divididos em 33 Regiões Administrativas (RA) que são distribuídos em 05 Áreas de Planejamento (AP). A AP1 formada pelas RA's: Portuária, Centro, Rio Comprido, São Cristóvão, Paquetá e Santa Teresa; a AP2 formada pelas RA's: Botafogo, Copacabana, Lagoa, Tijuca, Vila Isabel e Rocinha; a AP3 formada pelas RA's: Ramos, Penha, Inhaúma, Méier, Irajá, Madureira, Ilha do Governador, Anchieta, Pavuna, Jacarezinho, Complexo do Alemão, Vigário Geral e Maré; a AP4 formada pelas RA's: Jacarepaguá, Cidade de Deus e Barra da Tijuca e; a AP5 formada pelas RA's: Bangu, Campo Grande, Guaratiba, Realengo e Santa Cruz.

Atualmente, o Rio de Janeiro possui cerca de 6.320.446 habitantes (Censo 2010), sendo a segunda cidade mais populosa do Brasil, e a segunda capital com maior número de negros e pardos, pouco mais de 50% da sua população. Em termos de equipamentos culturais, apresenta um aspecto muito favorável, já que faz parte da lista dos 0,4% dos municípios brasileiros que possuem mais de cinco museus, além de dispor de 50 cinemas e 90 teatros. Contudo, ao verificar-se a distribuição de tais espaços culturais pela cidade pode se observar certa desigualdade. Os gráficos mostram uma grande concentração de oferta cultural nas áreas do Centro e Zona Sul (Área de Planejamento 1 e 2 respectivamente), e uma queda drástica dessa quantidade nas demais áreas. No Quadro 1, podemos verificar que as AP's 1 e 2 concentram 74% dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro. As AP's 1 e 2 concentram 78% das Bibliotecas da cidade, 74% dos Teatros, já que as Lonas Culturais e Arenas são equipamento culturais localizados somente nas Zonas Norte e Zona Oeste (AP's 3 e 5 respectivamente) da cidade, 59% dos cinemas, 87% dos Centros Culturais, 80% dos Museus e 93% das Galerias de Arte, neste caso cabe ressaltar que a AP5 não possui nenhuma galeria de arte.

Quadro 1 – Equipamentos culturais por Área de Planejamento

Equipamentos Culturais Por Área de Planejamento (AP)					
Equipamentos Culturais	AP 1	AP2	AP3	AP4	AP5
Arquivos	1	1	0	0	0
Bibliotecas	38	28	13	1	4
Bibliotecas Comunitárias	1	11	10	3	5
Teatros/Lonas Culturais/Arenas	30	52	14	9	5
Cinemas	8	22	10	9	2
Centros Culturais	28	30	4	3	1
Museus	41	34	11	2	6
Pontos de Cultura	22	29	21	7	6
Pontos de Leitura	3	8	4	1	3
Galerias de Arte	15	60	1	5	0
Total	187	275	88	40	32

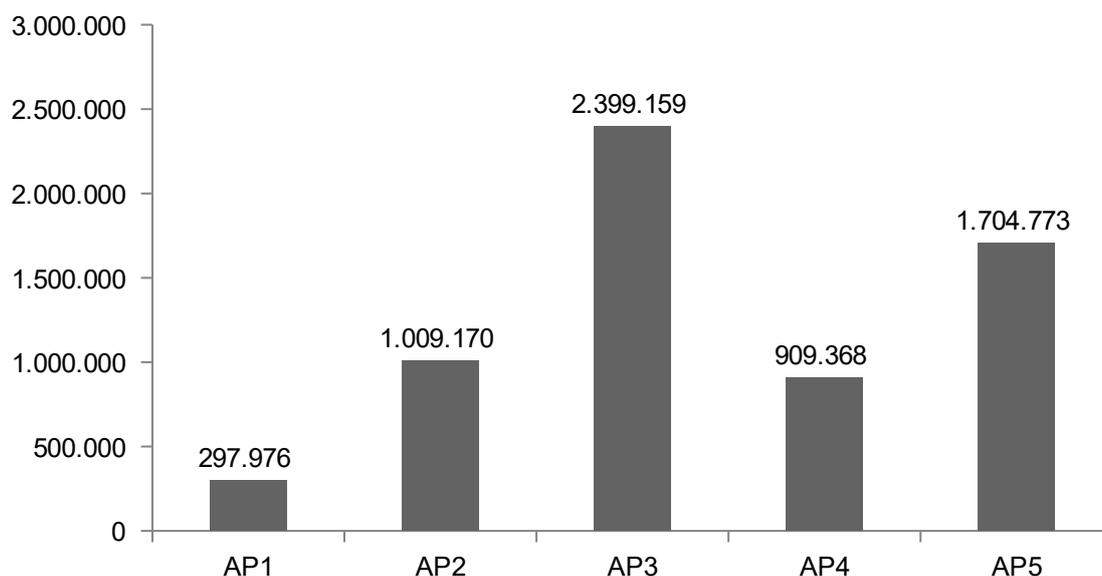
Fonte: Plano Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 2013.

Como forma de minimizar essa desigualdade apresentada claramente pelos dados acima, a Prefeitura investiu na construção de novos equipamentos culturais para atender a essas áreas, quando em 1993 deu-se início o projeto das Lonas Culturais que representaram a primeira iniciativa na desconcentração cultural na cidade. A criação das Arenas Cariocas, em 2012, seguindo o modelo das antigas Lonas Culturais, segue o mesmo projeto das Lonas Culturais de oferecer uma programação a preços populares e extremamente qualificada.

No entanto, mesmo com a existência de 10 Lonas Culturais, a abertura de mais quatro Arenas Cariocas e do Centro Cultural João Nogueira (localizado no bairro do Méier, no antigo Cinema Imperator) ao se levar em consideração a dimensão dos bairros e o número de moradores, a quantidade de equipamentos ainda não é suficiente para suprir a necessidade da população dessas áreas.

Em contraponto aos dados que acabamos de observar, as áreas onde se localizam a maior parte dos equipamentos culturais não são os locais onde reside a maioria da população da Cidade do Rio de Janeiro. No gráfico 1, observamos que um pouco mais de 4 milhões de habitantes do Rio de Janeiro residem nas AP's 3 e 5, praticamente 60% da população, já nas AP's 1 e 2 residem cerca de 1,3 milhão de pessoas. No Capítulo 1, apresentamos as transformações urbanas que ocorreram no centro da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX que fez com que parte da população, principalmente aquela mais pobre e que moravam nos cortiços, saíssem da área do Centro para os morros e subúrbios da cidade.

Gráfico 1 - População Por Área de Planejamento (AP)



Fonte: IBGE – Censo 2010.

O que podemos perceber hoje na Cidade do Rio de Janeiro é o resultado de um longo processo histórico de sucateamento de formas públicas de lazer nas regiões periféricas da cidade, como, por exemplo, a queda do prestígio e a falência dos antigos clubes de bairro. Até a década de 1980, eram comuns que muitas comunidades locais possuíssem seu clube, sempre ativo e possibilitando oportunidades múltiplas de diversão e convívio social.

Hoje em dia um grande número de associações dessa natureza já não mais existe ou se encontram em mau estado de conservação. Podemos citar alguns exemplos: Cassino Bangu (Bangu), Sepetiba Esporte Clube (Sepetiba), Esporte Clube São José (Magalhães Bastos), Lins Tênis Clube e Vitória Esporte Clube (Lins), Esporte Clube Mackenzie (Méier), Jabour Social Clube (Senador Camará), Maxwell Esporte Clube (Vila Isabel), entre muitos outros (MELO e PERES, 2004).

Portanto, pode se afirmar que, o acesso aos equipamentos culturais fica prejudicado, já que os mesmos não estão localizados na periferia da cidade, a necessidade de garantir este acesso passa principalmente por outras políticas públicas, por exemplo, uma política de transporte que garanta mobilidade urbana ao cidadão, mas o que vemos são: um transporte metroviário que não atende os bairros da Zona Oeste, o transporte ferroviário e rodoviário bastante sucateado e com

horários irregulares e restritos para os bairros mais distantes da região central do Rio de Janeiro.

Outro exemplo notável é o declínio dos cinemas de bairro. Em 1955, o Rio de Janeiro atingiu o número máximo de cinemas em sua história, cerca de 190, espalhados por quase 50 bairros. Eram cinemas com uma só sala de exibição (alguns com grandes disponibilidades de lugares) e que tinham como público-alvo a população da comunidade ao redor.

Hoje temos cerca de 150 salas de cinema, mas estas se distribuem somente por cerca de 20 bairros, normalmente organizadas nos modelos de complexos cinematográficos (várias salas em um só cinema), se localizando, na maior parte dos casos em shopping centers. Os antigos cinemas, em sua grande maioria, viraram igrejas evangélicas e supermercados, ou foram divididos em várias pequenas salas (MELO e PERES, 2004), quando poderiam ter o mesmo destino do antigo Cine Imperator, que hoje é o Centro Cultural João Nogueira.

Ampliam-se os complexos de diversão (com o surgimento de shoppings, parques temáticos, casas de shows entre outros), entretanto, aparentemente cada vez mais organizam locais públicos para privilegiados, onde implícita ou explicitamente (por motivos diversos, entre os quais preço e a distância), definem-se as possibilidades (restritas) de acesso. Hierarquiza-se (e privatiza-se) o espaço urbano (MELO e PERES, 2004, p. 7).

No Quadro 2, vamos observar o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) por RA's na cidade do Rio de Janeiro. A Área de Planejamento 2, onde se concentra a maioria dos equipamentos culturais é também a área onde se registra os maiores IDH's do Município do Rio de Janeiro. Os cinco maiores IDH's do Rio de Janeiro (Censo 2000) são das RA's: Copacabana (0,956); Lagoa (0,951); Botafogo (0,947); Tijuca (0,923) e; Barra da Tijuca (0,918). Os cinco menores IDH's são das RA's: Complexo do Alemão (0,709); Maré (0,719); Jacarezinho (0,731); Rocinha (0,735) e; Guaratiba (0,746).

Quadro 2 - IDH nas RA's do Município do Rio de Janeiro - 2000

AP's	RA's	IDH
AP1	Portuária	0,775
	Centro	0,894
	Rio Comprido	0,836
	São Cristóvão	0,814
	Paquetá	0,822
	Santa Teresa	0,868
AP2	Botafogo	0,947
	Copacabana	0,956
	Lagoa	0,951
	Tijuca	0,923
	Vila Isabel	0,916
	Rocinha	0,735
AP3	Ramos	0,828
	Penha	0,805
	Inhaúma	0,833
	Méier	0,865
	Irajá	0,851
	Madureira	0,834
	Ilha do Governador	0,862
	Anchieta	0,805
	Pavuna	0,767
	Jacarezinho	0,731
	Complexo do Alemão	0,709
	Maré	0,719
AP4	Jacarepaguá	0,844
	Cidade de Deus	0,754
	Barra da Tijuca	0,918
AP5	Bangu	0,792
	Campo Grande	0,792
	Guaratiba	0,746
	Realengo	0,813
	Santa Cruz	0,747
Cidade do Rio de Janeiro		0,716

Fonte: IBGE - Censo 2000.

Neste quadro, cabe ressaltar os dados da Rocinha que assim como a Maré, foi elevada a condição de bairro, mas que tem números parecidos com o de favelas

como Complexo do Alemão e Jacarezinho. O caso da Rocinha ainda se torna mais relevante por este bairro se localizar na AP2 que possui quatro RA's entre os cinco maiores IDH's. Outra RA que chama atenção é a Barra da Tijuca que hoje é uma das áreas na cidade de maior interesse do mercado imobiliário e que apesar de estar localizada na Zona Oeste da cidade tem IDH muito superior aos demais bairros da região.

Quando comparamos os dados anteriores (Quadro 1 e Gráfico 1) com os apresentados no Quadro 2, fica ainda mais evidente a relação de complementaridade entre a “questão social” e a questão cultural no Rio de Janeiro, no desequilíbrio entre as regiões onde se concentram os equipamentos culturais, a maioria da população e os IDH's. É um desenho claro de para que classe social, as políticas públicas da cidade do Rio de Janeiro estão voltadas.

A pesquisa Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), foi realizada pelo Instituto de Pesquisa e Economia Aplicada (Ipea) em 2010, com o objetivo de levantar indicadores sociais para verificação de como a população avalia os serviços de utilidade pública e o grau de importância deles para a sociedade. Apesar de ser uma pesquisa de âmbito nacional, alguns dados podem contribuir na compreensão da realidade da política cultural na cidade do Rio de Janeiro.

No Quadro 3, que aborda a percepção a respeito da localização de espaços para práticas culturais e sociais, podemos verificar que, segundo os entrevistados, 52,5% responderam que os equipamentos culturais na sua cidade são mal situados ou não existem. Em compensação para 90,1% dos entrevistados avaliam o comércio como muito bem situado ou razoavelmente bem situado, apesar de obviamente, os espaços urbanos devem oferecer, nas proximidades, serviços que permitam comodidade, tais como feira, mercadinhos de produtos de alimentação, limpeza e vestuário, padarias e etc. No entanto, se constata, por essas percepções, o privilégio dado a essa dimensão funcional da organização urbana em detrimento de outras opções importantes da qualidade de vida (acesso a espaços verdes, espaço de práticas associativas, esportivas e culturais).

Quadro 3 – Percepção a respeito da localização de espaços para práticas culturais e sociais.

Percepção a respeito da localização de espaços para práticas culturais e sociais (Em porcentagem)					
Localização por proximidade onde mora	Muito bem situado	Razoavelmente bem situado	Mal situado	Não tem	NS/NR
Espaços verdes	30,7	36,5	31,0	0,3	1,4
Equipamentos esportivos	20,1	31,0	43,2	1,5	4,2
Equipamentos culturais	15,7	26,4	51,0	1,5	5,4
Comércios	59,5	30,6	9,1	0,1	0,7
Localização dos lugares de encontro e vida associativa	20,9	32,0	40,8	1,4	2,7

Fonte: Pesquisa SIPS – IPEA, 2010

Se antes, no padrão de acumulação fordista ou do capitalismo tardio brasileiro, já estavam imersas na lógica do acúmulo do capital e as iniciativas de controle da população estavam ligadas ao fortalecimento das estratégias de negócios, o que parece diferenciar este momento é o fato das cidades em si se estabelecerem como formas de negócios, compreendidas como uma mercadoria, muito ligada à lógica do capital, afinal, a cidade não seria concebida para a diversão (para isso há a casa) e sim para “ganhar dinheiro”.

Outro aspecto importante está na tendência ao que Melo e Peres (2004) vão chamar de uma “privatização das vivências cotidianas”, onde pode-se observar que as pessoas se restringem cada vez mais ao seu espaço doméstico, utilizando os equipamentos tecnológicos (televisão, vídeo, DVD, internet) como mediadores de seu contato com a realidade, o que acaba por reduzir sensivelmente o caráter público das expressões humanas e afetivas.

De qualquer maneira, devemos reconhecer que o avanço tecnológico ampliou o alcance das culturas de massa, fazendo mesmo que a produção cultural muitas vezes se confunda com o consumo de megaeventos, distribuídos e oferecidos a partir de um modelo global. As próprias leis brasileiras de incentivo à cultura, em vigor nos últimos anos, de alguma forma têm reforçado essa compreensão.

A cultura é assim entendida de forma limitada e equivocada, como:

um conjunto de expressões que pode ser resumido no âmbito de entretenimento, do consumo e do agenciamento físico (...). Um contexto onde o reflexo prevalece sobre a reflexão, o signo prevalece sobre o

símbolo e a virtualidade prevalece sobre a representação (Sevcenko, 2002 apud Melo e Peres, 2004, p. 6).

Esses “eventos” se articulam coerentemente com a lógica de entendimento da produção cultural como espetáculo de entretenimento, como estratégia de consumo fácil, muitas vezes pela própria televisão e não *in loco*. Nota-se na Quadro 4, que a TV aberta é a forma mais utilizada para consumo cultural, principalmente entre as classes C, D e E, sublinhando que aqui foi utilizado o conceito de classe como a capacidade que o indivíduo tem de consumir/comprar determinado produto, isto é, puramente econômico.

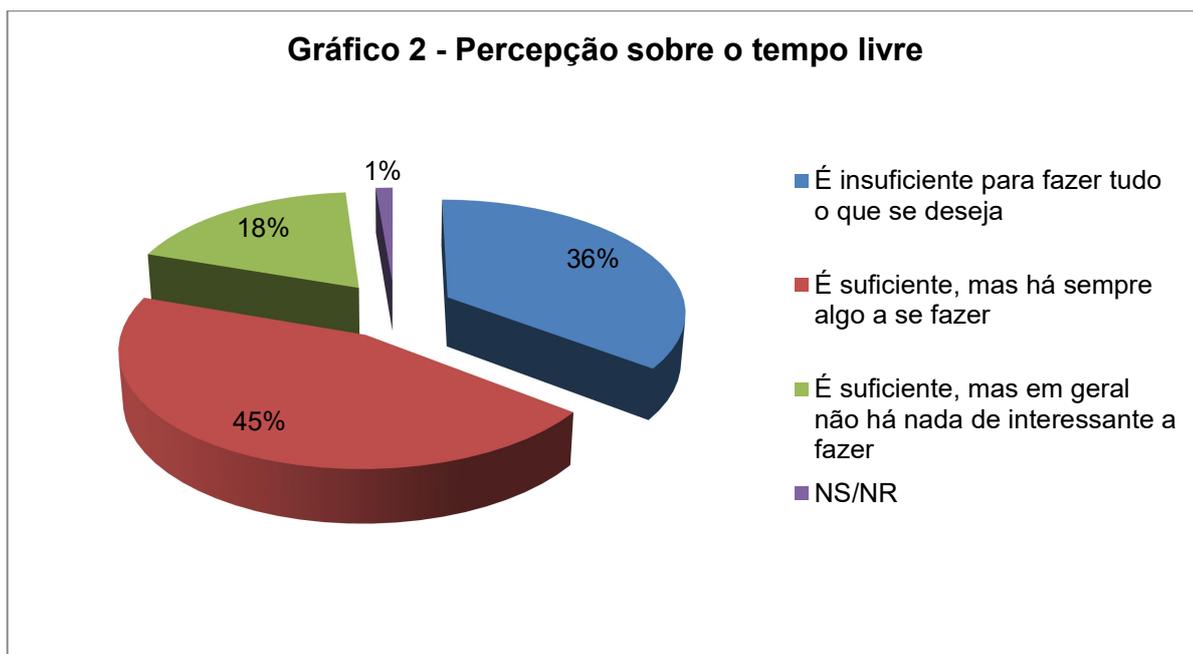
A diferença no consumo cultural de cinema e jornal por classe também é bastante representativo, sendo 29% e 59% respectivamente para as classes A e B, 8,7% e 34% para a classe C e 3,3% e 18% para as classes D e E.

Quadro 4 – Consumo cultural por classe

Consumo cultural por classe (Em porcentagem)							
Classe	Jornal	TV aberta	TV por assinatura	Revista	Cinema	Internet	Rádio
A/B	59,0	88,0	32,0	64,0	29,0	61,0	1,0
C	34,0	92,0	7,7	43,0	8,7	21,0	2,0
D/E	18,0	89,0	-	26,0	3,3	5,4	3,0

Fonte: *Cultura em Números, Ministério da Cultura, 2010*

No gráfico 2, é importante observar a percepção da população com o seu tempo livre. Esse é definido como tempo utilizado em múltiplas e diferenciadas atividades não relacionadas ao trabalho e varia, portanto, com o nível de vida e a idade, mas também com recursos sociais disponíveis. A questão tem duas dimensões, quais sejam: a percepção sobre a suficiência do tempo livre e outra, normativa, sobre quais os desejos e práticas seriam realizadas caso o tempo disponível fosse maior.



Fonte: Pesquisa SIPS – IPEA, 2010

A respeito da percepção do tempo livre, 36% afirmaram que o tempo é insuficiente para fazer tudo o que se deseja e 45% disseram que o tempo é suficiente, mas que sempre há alguma atividade a ser feita. Neste segundo caso, a resposta deve se referir a compromissos e outras atividades relacionadas ao cotidiano, tal quais cuidados com a casa, compras, compromissos religiosos e sociais.

Quanto àqueles restantes, 18% perceberam ter grande parcela disponível, mas afirmam não encontrar nada de interessante para preenchê-lo.

Como se deduz no Quadro 5, os entrevistados registraram que em caso de se dispor de mais tempo procurariam em primeiro lugar fazer cursos (33,3%), seguido de práticas esportivas (16,1%); não fazer nada (15,1%); cuidar dos filhos, da família e da casa (13%).

A realização de atividades mais próximas das práticas culturais como estudar, pesquisar e ler foi indicado por 9,9% dos entrevistados; e frequentar espaços culturais e de lazer por 7,7%. A opção por atividades artísticas foi apontada por 3,6% das pessoas. Cabe ressaltar, que conforme foi colocado no capítulo 2, sobre a questão do espaço-tempo, as práticas culturais estão longe de ser prioridade na vida

cotidiana das pessoas, o processo de flexibilização do trabalho acaba fazendo com que as pessoas busquem cada vez mais se aperfeiçoar para o mercado de trabalho, deixando de lado outras dimensões da vida social.

Quadro 5 – Percepção a respeito do uso do tempo livre.

Percepções a respeito do uso do tempo livre (Em porcentagem)	
O que faria se dispusesse de mais tempo	%
Total	100,0
Fazer cursos e procurar melhorar a situação profissional	33,3
Praticar atividades físicas e esportivas	16,1
Descansar, não fazer nada de muito preciso	15,1
Cuidar dos filhos, da família e da casa	13,0
Estudar, pesquisar, ler livros	9,9
Frequentar espaços culturais e de lazer	7,7
Praticar atividades artísticas (música, pintura)	3,6
NS/NR	1,3

Fonte: Pesquisa SIPS – IPEA, 2010

Melo e Peres (2004) trazem a reflexão da forma como é pensada a cidade para os cidadãos, ao questionarem o porquê pensar em facilitar o acesso aos equipamentos culturais, prioritariamente localizados no Centro e na Zona Sul da cidade, ainda mais quando parte dos moradores dos bairros “nobres” manifestam preocupações, explicitadas pelos jornais, quanto ao fato de que os habitantes da periferia possam vir a “destruir” os seus “bens”? Como pensar esse acesso numa cidade onde os sistemas de transporte público não garantem o retorno da população da periferia da cidade as suas casas? A escassez de ônibus no horário da madrugada e os intervalos irregulares nos finais de semana além do metrô e o trem que não funcionam após a meia-noite são elementos que dificultam ainda mais esse acesso.

Com essas preocupações com a “urbanidade”, não surpreende também que muitas atividades de alguma forma ligadas ao *ethos* e aos desejos das camadas mais populares sofram diversas formas de preconceito e intervenção. No Rio de Janeiro, isso aconteceu com a Feira de São Cristóvão, que há anos acontecia nas redondezas do Pavilhão localizado no mesmo bairro. A prefeitura resolveu

“organizar” tal feira, o que modificou profundamente as suas peculiaridades, originariamente de características comunitárias, que passaram a ter que se submeter a uma lógica tecnocrática. Processo semelhante aconteceu com o Terreirão do Samba, que se organiza no carnaval, na Praça Onze, zona central da cidade. Cabe ressaltar também o caso da Feira das Yabás, evento que ocorre mensalmente em Madureira, subúrbio da cidade, quando no mês de novembro de 2014, onde se comemora o mês da Consciência Negra. O evento foi transferido para a Cidade das Artes, na Barra da Tijuca, zona oeste da cidade, atendendo a um pedido da Prefeitura do Rio de Janeiro, conforme informação na página do evento na internet.

Segundo Melo e Peres (2004), podemos elencar três dimensões de grande importância no que se refere ao acesso aos equipamentos e bens da cidade, inclusive os culturais: 1) o aspecto físico (se há equipamento propriamente dito); 2) o aspecto financeiro (se o valor cobrado e os gastos adicionais são acessíveis) e 3) o aspecto relacionado à formação/predisposição (se há estímulo e intervenção pedagógica, mediação, que possibilite a compreensão dos significados das diversas manifestações culturais). Não adianta, a cidade possuir uma infinidade de equipamentos públicos se as pessoas não são estimuladas a frequentá-los (Melo, Alves, 2003).

No Quadro 6, o que se pode verificar que entre os principais obstáculos ao acesso à cultura são: os preços altos (71%); os equipamentos ficam longe de onde moro (61,6%); o público frequentador é elitista (55,9%) e; os horários em que acontecem são inadequados (51,8%).

Quadro 6 – Percepção a respeito do obstáculo ao acesso à cultura

Percepção a respeito de obstáculos ao acesso à cultura (Em porcentagem)					
Percepção a respeito de obstáculos ao acesso à cultura	Concorda plenamente	Concorda	Discorda	Discorda plenamente	N/R
Os preços altos são um obstáculo	19,2	51,8	23,9	1,1	4,1
O público frequentador é elitista	10,4	45,5	36,5	1,8	5,9
Os equipamentos ficam longe de onde moro	13,1	48,5	33,0	2,3	3,0
As atividades são enfadonhas e desinteressantes	4,9	37,9	48,6	3,2	5,4
Os horários em que acontecem são inadequados	7,7	44,1	40,5	1,8	5,8
A região de localização do equipamento é perigosa	9,4	31,8	51,0	3,1	4,7

Fonte: Pesquisa SIPS – IPEA, 2010

Os dados apresentados são o resultado do processo histórico de regulamentação da classe trabalhadora pela classe dominante, no que diz respeito à cultura. Esta regulamentação ocorre tanto na cultura em sentido estrito (artes, letras, folclore) quanto em seu sentido mais amplo (AUGUSTIN, 2011), sobretudo numa sociedade de classes:

Como cultura em sentido amplo, a hegemonia determina o modo como os sujeitos sociais se representam a si mesmo e uns aos outros, o modo como interpretam os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, o sagrado e o profano, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, as relações com a natureza, as instituições sociais (religião, família, vestuário, culinária, medicina, habitação etc.) e políticas (Estado, movimentos, associações, partidos etc.), bem como a cultura em sentido restrito (as obras de arte e de pensamento), em uma experiência vivida ou mesmo refletida, global ou englobante, cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade. É o que Gramsci designa como *visão de mundo*. (CHAUI, 2006 apud AUGUSTIN, 2011, p. 20).

Por isso, se faz necessário construir a proposta alternativa, já apresentada no Capítulo 1, o nacional-popular, afim de que possamos estabelecer uma cultura que seja “nacional pelo resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante” e “popular pela expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles

saídos organicamente do próprio povo” (CHAUI, 2006 apud AUGUSTIN, 2011, p. 20-21).

Não podemos concordar com a compreensão de produção cultural como oferecimento de eventos esporádicos. Há de se investir num projeto pedagógico contínuo e prolongado, que procure despertar em cada indivíduo a compreensão que mais que consumidor de cultura é também produtor de cultura. Deve-se criar condições para que as pessoas tenham o direito imprescindível da escolha.

Uma das peculiaridades da intensa midialização da cultura é a restrição de sua compreensão enquanto mercadoria a ser consumida em eventos, o que contribui para fazer desaparecer a auto compreensão dos indivíduos enquanto agentes e pacientes do processo cultural, o que bem se presta a um processo de controle social.

Quero reforçar a ideia de que o conceito de produção cultural não está somente relacionado à confecção de algum objeto, alguma obra. Trata-se também de uma postura crítica perante o que é consumido, o que é assistido. Creio que há inclusive uma forte articulação entre a possibilidade de acessar o que tem sido socialmente produzido e o estímulo para cada indivíduo se perceba como capaz de também produzir criativamente.

Enfim, uma das dimensões de acesso aos bens culturais é a sua *espacialidade*. Ou seja, a cultura, compreendida de forma ampliada e plural (um conceito que engloba o imaginário, as linguagens, o cotidiano e tantos outros aspectos da vida social), possui uma especialidade própria, tanto no seu sentido mais restrito (no que se refere ao aspecto físico e geográfico propriamente dito dos equipamentos) quanto de seu sentido mais amplo, considerando sua relação com o contexto social, político e econômico (Fortuna, Silva, 2002 apud Melo e Peres, 2004, p.12).

3.2 – As Políticas de Fomento à Cultura na Cidade do Rio de Janeiro.

3.2.1 – O Programa de Fomento Direto.

O Programa de Fomento Direto da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro tem por objetivo selecionar e apoiar financeiramente, por meio de patrocínio, projetos culturais a serem realizados no município do Rio de Janeiro. Esta seleção ocorre através de edital lançado pela SMC-RJ, onde o proponente, que no caso deve ser obrigatoriamente uma pessoa jurídica, assume a responsabilidade pela inscrição, execução, conclusão e prestação de contas dos até 06 projetos culturais no total, sendo 02 por linha de ação.

No ano de 2014, a SMC-RJ, disponibilizou através de recursos orçamentários para às ações de seleção e apoio financeiro através de patrocínio público, a quantia de R\$ 31.500.000,00 (trinta e um milhões e quinhentos mil reais), distribuídos em dez linhas de ação. Serão destinados R\$ 12.000.000,00 (doze milhões de reais) para projetos de teatro; R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais) para projetos de circo; R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais) para projetos de música; R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais) para projetos de dança; R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais) para projetos de artes visuais; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para projetos de incentivo ao hábito da leitura; R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais) para Publicação de estudos, pesquisa, ensaios e obras literárias diversas sobre a história e cultura da Cidade do Rio de Janeiro; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para projetos LGBT; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para projetos para a infância e; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para projetos de museus. Nas linhas de teatro, circo, dança, música e artes visuais o teto para projetos de produção, circulação e apoio é de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais) e para pesquisa R\$ 100.000,00 (cem mil reais). As linhas Publicação de estudos, pesquisa, ensaios e obras literárias diversas sobre a história e cultura da Cidade do Rio de Janeiro, LGBT, museu, infância e hábito de leitura tem o valor máximo de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para cada projeto.

O Regulamento do processo de seleção de patrocínio de 2014 previu que os projetos culturais de circulação de espetáculos de teatro, circo, música e dança deveriam indicar, no momento da inscrição, em quais Lonas e/ou Arenas Culturais Municipais poderão ser apresentados.

Em 2015, o Programa de Fomento Direto, que este ano se chama “Viva a arte!”, prevê recursos orçamentários destinados às ações de seleção e apoio financeiro através de patrocínio público, a quantia de R\$ 24.500.000,00 (vinte quatro

milhões e quinhentos mil reais) para sete linhas de ação, entre elas a de artes integradas. Segundo a SMC-RJ, a inclusão desta linguagem atende uma antiga demanda dos produtores e realizadores que tinham dificuldades na inscrição de projetos que transitavam por mais de uma linguagem artística. Serão destinados R\$ 1.500.000,00 (Um milhão e quinhentos mil reais) para as artes integradas; R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais) para artes visuais; R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais) para dança; R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais) para música; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para o incentivo ao hábito da leitura; R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para infância e R\$ 12.000.000,00 (doze milhões de reais) para o teatro e circo. Poderão se inscrever projetos de produção, circulação (por lonas e arenas), pesquisa e apoio a grupos, companhias e eventos. Nas linhas de teatro e circo, dança, música e artes visuais o teto para projetos de produção, circulação e apoio é de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) e para pesquisa R\$ 100.000,00 (cem mil reais). As linhas artes integradas, infância e hábito de leitura tem o valor máximo de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para cada projeto.

No Regulamento do Processo de Seleção de 2015, está previsto que as propostas de produção de espetáculo inédito, circulação de espetáculo prioritariamente nas Lonas e/ou Arenas Cariocas ou em outros espaços culturais localizados nas Áreas de Planejamento 3, 4 e 5 para as linhas de teatro e circo, música, dança e artes integradas.

3.2.2 – O Programa de Fomento Indireto – Lei do ISS.

A Lei do Imposto Sobre Serviço (ISS), também conhecida como Lei Municipal de Incentivo à Cultura e que institui, no âmbito do Município do Rio de Janeiro, o incentivo fiscal de ISS em benefício da produção de projetos culturais. Esta lei é destinada a produtores culturais e contribuintes incentivadores que deverão ser sediados no Município do Rio de Janeiro e ter atividades comprovadas na área cultural por no mínimo dois anos, a contar do último dia do prazo de inscrição, a ser comprovado através das informações prestadas no momento da inscrição do projeto cultural.

O contribuinte do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza – ISS do Município do Rio de Janeiro que destinar recursos para a realização de Projetos Culturais poderá utilizar o valor destinado para abater o ISS a ser recolhido mensalmente, até o limite de 20% (vinte por cento) do imposto próprio devido em cada mês e enquanto houver saldo, observada as normas da Lei nº 5.553, de 2013 e a regulamentação estabelecida no Decreto nº 37031/2013.

Os recursos recebidos pelo produtor cultural para execução do projeto devidamente aprovado pela Comissão Carioca de Promoção Cultural – CCPC, não serão computados na base de cálculo de seu ISS, desde que tenham sido efetivamente utilizados na execução do referido projeto. A concessão dos incentivos fiscais deverá observar os limites aprovados na Lei Orçamentária Anual de cada exercício para a referida despesa nos termos da Lei.

A CCPC, comissão de caráter consultivo e deliberativo, com competência para análise e aprovação dos projetos culturais, especialmente em relação à sua admissibilidade, alcance e possibilidades orçamentárias, bem como à respectiva execução, prestação de contas e fiscalização, terá para auxílio e apoio uma Secretaria Executiva e Comitês Setoriais.

Esta é a principal fonte de recursos para o Programa de Fomento à Cultura do Município do Rio de Janeiro. O valor total para incentivo a projetos culturais para o exercício de 2014 foi de R\$ 42.922.505,00 (quarenta e dois milhões novecentos e vinte e dois mil e quinhentos e cinco reais). Já para o ano de 2015, a previsão é de que sejam investidos R\$ 53.500.000,00 (cinquenta e três milhões e quinhentos mil reais).

3.2.3 – O Programa Cultura Viva.

No Rio de Janeiro, o primeiro edital lançado pela Secretaria Municipal de Cultura, ocorreu em setembro de 2013 com o objetivo da seleção de Pontos de Cultura no município do Rio de Janeiro. Os Pontos de Cultura são núcleos que produzem e irradiam cultura, em articulação com a comunidade na qual estão inseridas. O Edital faz parte do Programa Cultura – Cultura, Educação e Cidadania,

criado pelo Ministério da Cultura para reconhecer iniciativas já desenvolvidas pela sociedade civil e fomentar a diversidade cultural brasileira a partir dos princípios do protagonismo social, da autonomia e do empoderamento. Foram selecionadas 50 iniciativas.

As entidades reconhecidas como Ponto de Cultura recebem o total de R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais), divididos em três parcelas de R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais), uma a cada ano. A utilização dos recursos potencializa as ações dos projetos selecionados. Entre os gastos, está previsto que parte deve se converter à aquisição de equipamentos multimídia.

Para se tornar Ponto de Cultura pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos (como associações, sindicatos, cooperativas e fundações privadas, entre outros) sediada e/ou com filial no município do Rio de Janeiro. Todos os proponentes devem comprovar a existência e atuação na área cultural há no mínimo três anos.

Com o objetivo de descentralizar o Cultura Viva no município, o edital previa que 30, dos 50 selecionados desenvolvam atividades nas áreas de planejamento 3, 4 e 5 (Zona Norte e Zona Oeste). Em novembro de 2013, foi lançado o edital pela SMC-RJ para seleção e premiação de Pontos de Leitura no município do Rio de Janeiro. Os Pontos de Leitura são iniciativas comunitárias que fomentam a prática leitora e contribuem para a descentralização do acesso gratuito a livros e outros suportes. Estava previsto a seleção de 16 iniciativas.

As entidades reconhecidas como Pontos de Leitura recebem o prêmio de R\$ 20.000,00 (vinte mil reais), desembolsados em parcela única. A utilização dos recursos potencializa as ações dos projetos selecionados. A verba pode ser utilizada em aquisição de acervo, apoio a atividades socioculturais, compra de materiais de guarda e transporte, além de investimento em reforma e instalações.

Puderam se tornar Pontos de Leitura pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos (como associações, sindicatos, cooperativas e fundações privadas, entre outros) sediada e/ou com filial no município do Rio de Janeiro. Todos os proponentes devem comprovar a existência e atuação na área cultural há no mínimo um ano.

No ano seguinte no mês de agosto, a SMC-RJ lançou o edital para a seleção das seis instituições que seriam reconhecidas como Pontões da Rede Carioca de Pontos de Cultura. Foram escolhidos um projeto para cada categoria: Formação para Gestão Cultural; Observatório e Memória; Comunicação e Cultura Digital; Economia Viva; Infância e Juventude; e Cultura e Educação. Cada proponente escolheu uma dessas diretrizes transversais para formular e submeter a sua proposta, indicando as metodologias utilizadas e as ações culturais previstas. Os projetos compreenderão três anos de trabalho. Cada Pontão receberá o valor total de R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais), divididos em três parcelas de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), por meio de convênio firmado com a Secretaria Municipal de Cultura. O recurso deve ser utilizado para custear as atividades de formação e articulação propostas na inscrição.

Os seis Pontões junto com os cinquenta Pontos de Cultura formam a Rede Carioca de Pontos de Cultura. Através do Programa Cultura Viva, eles ganham apoio financeiro e são articulados em rede. Os Pontões são instituições que desenvolverão atividades de formação e articulação para os Pontos da Rede Carioca e também para os Pontos sediados no município do Rio de Janeiro que foram reconhecidos pela Secretaria do Estado de Cultura e pelo Ministério da Cultura. A função dos Pontões é fortalecer o trabalho dos Pontos e estreitar vínculos entre eles, além de integrá-los com agentes, grupos e outras instituições culturais da cidade.

Diferente dos Programas de Fomento Direto e de Fomento Indireto, o Programa Cultura Viva representa um avanço na democratização do acesso aos equipamentos culturais, pois investe nos projetos na própria região onde os mesmos se localizam e não levar estes projetos para outras regiões da cidade, incentivando a multiplicação de ações locais. Mas esse programa ainda não consegue romper com a lógica de mercantilização da cultura, no que tange a relação institucionalizada entre Estado e os Pontos de Cultura que, “através de uma política pública, acaba contribuindo para franquear tais manifestações ao mercado” (SOUZA, 2010, p. 229).

Puderam participar deste edital entidades sem fins lucrativos (como associações, cooperativas, fundações, ONG's, OSCIP's e OS's) orientadas para atividades culturais, além de instituições públicas de ensino superior, pesquisa e/ou desenvolvimento institucional. Todas deveriam ter sede ou filial no município do Rio

de Janeiro. Também deveriam comprovar o desenvolvimento de atividades culturais há pelo menos três anos e possuir CNPJ pelo mesmo período.

Segundo o site da SMC-RJ, somente para a categoria Observatório e Memória não foi selecionada nenhuma instituição em resultado homologado no dia 05 de novembro de 2014.

CONCLUSÃO

A partir do que foi observado durante a pesquisa, percebe-se que o acesso à cultura na cidade do Rio de Janeiro não é garantido de maneira eficaz, principalmente nas regiões periféricas da cidade, no que diz respeito à distribuição dos equipamentos culturais.

A sociedade brasileira de modo geral, mas em particular na cidade do Rio de Janeiro, ainda apresenta características que reproduzem a desigualdade nos mais diversos setores da vida social. As transformações urbanísticas, que ocorrem em algumas regiões da cidade para satisfazer interesses do capital em detrimento de outras regiões periféricas, que seguem em completo abandono por parte do poder público, a retirada das classes mais pobres destas áreas e sua transferência para regiões distantes do centro e sem o mínimo de infraestrutura necessária para viver nesses locais.

Além disso, a sociedade brasileira, apesar do intenso processo de modernização, ainda traz na sua estrutura elementos que ainda não foram superados. Uma sociedade autoritária, hierarquizada, racista e que reprime de forma violenta as manifestações da classe trabalhadora são algumas das características que ainda carregamos nas relações sociais até os dias de hoje. Isso se reflete numa sociedade cada vez mais desigual e que coloca a classe trabalhadora numa condição cada vez mais precarizada diante dos interesses do capital, já que as transformações ainda ocorrem em grande parte “pelo alto”.

Desta forma, ao longo desse estudo pudemos perceber que a política de cultura, assim como as demais políticas públicas, ao propagarem a mercantilização de seus serviços vão favorecer apenas algumas camadas da sociedade. Pode-se afirmar que, a partir da análise dos principais Programas de Fomento à Cultura da SMC-RJ, o Estado brasileiro, seguindo o modelo norte-americano de financiamento privado através de incentivos fiscais, favorece uma visão mercantil e privatista da política cultural, que acaba fortalecendo e reproduzindo características elitistas e anti-democráticas.

Embora este seja o principal programa em termos de recursos orçamentários, nem tudo é retrocesso. No que diz respeito aos programas da SMC-RJ, já que a secretaria sinaliza com a necessidade de diminuir a desigualdade entre as regiões da cidade no que diz respeito à política de cultura. Mas o avanço pode ser considerado ainda muito pequeno, já que não rompe com a visão mercadológica de acesso a cultura. O Programa de Fomento Direto, cujo patrocínio é feito pela própria prefeitura, pode representar este pequeno avanço, porque apesar de garantir, de certo modo que, os projetos culturais tenham que ser apresentados nas Lonas Culturais e Arenas Cariocas, quantitativamente esses equipamentos representam um número ínfimo para garantir acesso à cultura para as Zonas Norte e Zona Oeste.

O programa que apresenta, de certo modo, o avanço mais significativo é o Programa Cultura Viva, assim como o Programa de Fomento Direto prioriza pontos de cultura, pontos de leitura e ações locais exatamente nas regiões que possuem o menor número de equipamentos culturais e, busca desenvolver as ações na própria região onde estes projetos atuam e através da organização de uma rede de cultura. Mas isso ainda é muito pouco, porque a maioria dos programas analisados reproduzem o papel burocrático do Estado, já que as participações dos projetos culturais têm que necessariamente atender uma série de condicionalidades previstas nos editais dos respectivos programas. Alguns produtores culturais apontam este como uma das grandes dificuldades já que muitos não possuem conhecimento para elaboração dos projetos. Outro motivo de crítica de alguns produtores culturais são os valores repassados que, segundo alguns deles, são insuficientes para a realização dos projetos.

Desta forma, podemos concluir que o processo de construção da cultura popular, assim como o enfrentamento das expressões da “questão social” na cidade do Rio de Janeiro foram resultados de muita luta e consciência de classe. Foi a partir da organização de grupos de pessoas que sempre foram excluídas dos grandes centros e a resistência destes grupos diante de políticas públicas extremamente desiguais e de um Estado repressor, que apesar dos avanços e retrocessos, garantiram o espaço da cultura popular na cidade, espaço este que segue em disputa atualmente.

Por isso, a presente pesquisa buscou contribuir com o debate da questão cultural junto a categoria profissional dos assistentes sociais a fim de potencializar a

construção da alternativa nacional-popular na elaboração das políticas de cultura, seja na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, seja nas áreas de atuação nas diversas localidades, principalmente aquelas onde as políticas do Estado, são pouco efetivas. O projeto neoliberal de construção de uma cultura global, desterritorializada, elitizada, segregadora e alienada, acabam fazendo com que a tradição, a memória e a história sejam gradativamente esquecidas, fazendo com que manifestações culturais que nos deveriam ser familiares, acabem nos parecendo estranhas. Por isso se faz necessário construirmos espaços de recuperação e ampliação da identidade cultural brasileira. O reconhecimento de onde o indivíduo está inserido, o resgate de todo o rico processo histórico em que a cultura brasileira foi construída e seu lugar na cultura universal. Só assim poderemos construir uma alternativa verdadeiramente nacional-popular para rompermos com a reprodução das condições históricas que continuam conduzindo o Brasil “pelo alto” e excluindo a cultura e a voz dos “de baixo”.

REFERÊNCIAS.

ANTUNES, Ricardo. **Os Sentidos do Trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. 3.ed. São Paulo: Boitempo, 2000. 261p.

AUGUSTIN, André Coutinho. **Leis de Incentivo e Dominação de Classe: a influência do neoliberalismo na política cultural brasileira**. In: MARX E O MARXISMO 2011: TEORIA E PRÁTICA, 2011, Niterói. Anais... Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011. Disponível em: <<http://www.niepmarx.com.br/MManteriores/MM2011/TrabalhosPDF/AMC252F.pdf>>. Acesso em: 29 janeiro de 2015.

BRAZ, Marcelo. 2013a - O samba entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 75-94.

BRAZ, Marcelo. 2013b - “Questão social”, questão cultural e samba em Tinhorão. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 145-164.

COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, pp. 63-76.

COUTINHO, Carlos Nelson. 2011 - Cultura e sociedade no Brasil. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 31-62.

COUTINHO, Carlos Nelson - O significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira. In: _____, **Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, pp. 1-56.

GHEZZI, Daniela Ribas; CATELLI, Rosana Elisa, **Indicadores quantitativos, pesquisa sobre hábitos culturais e políticas públicas de cultura**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS, n.4, 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbossa/files/2013/11/Daniela-Ribas-Ghezzi-et-alii-.pdf>>. Acesso em: 07 de outubro de 2015.

GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, 117pp. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/268338592/A-Burguesia-Brasileira-Jacob-Gorender>>. Acesso em: 23 de Novembro de 2015.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 16.ed. São Paulo: Loyola, 1992, 353p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8bcTGHbGP_MC&pg=PA15&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 de março de 2015.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005, 251 pp.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS. **Índice de Desenvolvimento Humanos Municipal (IDH) por Regiões Administrativas – 2000**. Disponível em: <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>> Acesso em: 07 de outubro de 2015.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS. **População residente, segundo as Áreas de Planejamento, Regiões de Planejamento, Regiões Administrativas e Bairros – Município Rio de Janeiro – 2010**. Disponível em: <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>> Acesso em: 07 de outubro de 2015.

INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS APLICADAS. **Sistema de Indicadores de Percepção Social – SIPS**. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=24426&catid=120&Itemid=2>. Acessado em: 07 de outubro de 2015.

LESSA, Golbery. **Uma nova Alagoas é possível**. (2011) Disponível em: <<http://alagoasreal.blogspot.com.br/2011/07/uma-nova-alagoas-e-possivel-golbery.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

LIMA, Augusto. 2013 - Samba, história e a questão racial e social. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 95-119.

MELLO FILHO, Marcelo Soares Bandeira. **A economia política do governo Reagan: Estado neoliberal, tributação e gasto público federal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988**. 2010. 156f. Tese (Mestrado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DE MELO, Victor Andrade; PERES, Fabio de Faria. **Espaço Lazer e Política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro**. Revista Digital. Buenos Aires, n.93, fev. 2006. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd93/rio.htm>>. Acesso em: 10 de outubro de 2015.

MIRANDA, Lorena. **Cultura, alta cultura, literatura: um Brasil sem referências**. Revista Vila Nova, Abr. 2013. Disponível em: <<http://revistavilanova.com/cultura-alta-cultura-literatura-um-brasil-sem-referencias/>>. Acesso em: 07 de julho de 2015.

NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. **O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra**. (2013) Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/negrini-augusti-2013-legado-guy-debord.pdf>>. Acesso em: 18 de maio de 2015.

NETTO, J. P; BRAZ, M. **Economia Política: uma introdução crítica**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

NEVES, Victor. 2011 - Desde que o samba é samba... Roteiro para estudos. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 121-143.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Cultura, **Plano Municipal de cultura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: SMC, 2013.

DOS SANTOS, Fernando Burgos Pimentel. **Política Cultural no Brasil: histórico de retrocessos e avanços institucionais**. In: ENCONTRO DA ANPAD – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO. N.33, 2009, São Paulo. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APS3105.pdf>>. Acesso em: 29 de setembro de 2014.

SANTOS, Jordana Souza. **Gramsci e o papel dos intelectuais nos movimentos sociais**. Revista Espaço Acadêmico, Paraná, v. 9, n. 102, nov. 2009. Disponível em:

<<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/7128>>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

SARAVIA, Enrique. **Que financiamento para cultura? O apoio do setor público à atividade cultural.** RAP – Revista de Administração Pública. Rio de Janeiro, vol.33, n.1, jan./fev. 1999. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/7670>>. Acesso em: 07 de julho de 2015.

SILVA, Gisélia Castro. **Política Cultural e cultura popular no contexto do neoliberalismo.** In: JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, n.3, 2007, São Luís. Disponível em <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoE/1a78740143c9c3e89389Gis%C3%A9lia%20Silva.pdf>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

SIMIS, Anita; AMARAL, Rodrigo. **Mecenato no Brasil democrático.** Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura. Sergipe, vol. 14, n. 3, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/543/448>>. Acesso em: 29 de setembro de 2014.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Semana de Arte Moderna de 1922.** Disponível em <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/semana-arte-moderna-1922.htm>>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

SOUZA, V. N. **“Novo desenvolvimentismo” brasileiro e a democratização da cultura: o caso do Programa Cultura Viva.** 2010. 257 f. Tese (Mestrado em Serviço Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TAVARES, Mauro Dillman. **O sentido do Brasil.** Revista Espaço Acadêmico, n. 70, mar. 2007. Ano VI. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/070/70res_tavares.htm>. Acesso em: 22 de março de 2016.

VARGUES, Guilherme Ferreira. 2013 - Sambando e lutando: as escolas de samba do rio de janeiro e as trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. In: BRAZ, Marcelo (Org.) **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil.** 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 201-218.