



CULTURA INGOVERNÁVEL¹

UNGOVERNABLE CULTURE

Jazmín Beirak²

-
- 1 BEIRAK, Jazmín. Cultura ingobernable. In: BEIRAK, Jazmín. *Cultura ingobernable*: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan. Barcelona: Ariel, 2022. p. 83-132. Traduzido por Emiliano Fuentes Firmani e Renata Rocha.
 - 2 Historiadora da arte, deputada e diretora geral dos direitos culturais do Ministério da Cultura da Espanha. E-mail: jazmin.beirak@gmail.com

*Não podemos nos colocar diretamente para criar
ou melhorar a cultura; só podemos querer os meios
que são favoráveis à cultura.*
Eliot (1952, p. 165, grifo nosso).

A relação entre o poder e a cultura oscilou historicamente entre o intervencionismo excessivo e o excessivo abandono, entre a obsessão em controlar tanto suas mensagens como seus agentes, seus espaços e seus recursos ou ainda abandoná-la pouco menos do que à sua própria sorte, nas mãos da regulação do mercado.

Assim, no âmbito das políticas culturais parece que se assumiu que devemos escolher entre perder a autonomia para obter recursos ou abrir mão dos apoios e recursos que o público pode oferecer para garantir a independência do tecido cultural e dos criadores. Como analisarei neste texto, essa dicotomia é total e absolutamente falsa, uma vez que para produzir e fruir da cultura são necessários tanto recursos como autonomia. O que o poder deveria fazer é colocar os recursos públicos a serviço dessa autonomia.

Governar a cultura nada mais é do que fomentar as condições da sua ingovernabilidade. Essa afirmação, aparentemente lírica, tem uma tradução extremamente prosaica e material, pois a verdadeira

guerra cultural está nas decisões que são tomadas sobre as condições materiais da cultura. O autêntico peso político de um projeto cultural reside na lógica de produção e circulação que se adota como matriz. Da mesma forma, como veremos, o que define de modo fidedigno o sentido ideológico de uma política cultural são as lógicas da organização material do campo cultural em que se baseia, para além dos conteúdos ou mensagens.

Isso exige, hoje, uma redefinição completa do modelo de política cultural tradicional, no qual as administrações públicas funcionam como agentes favoráveis que se ocupam de gerar condições para a proliferação de práticas, produtos e experiências culturais e, dessa forma, possam tornar-se verdadeiramente garantidores dos nossos direitos culturais.

NEM ESTADO, NEM MERCADO

A relação que o poder mantém com a cultura é um dos pontos quentes de qualquer debate sobre política cultural. A independência da cultura em relação ao poder político tem sido o fio condutor ao qual recorre a análise e o questionamento das políticas culturais desde o início da sua existência. E é compreensível que tenha sido assim, uma vez que o nascimento das instituições e políticas culturais democráticas ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, período em que a cultura foi uma importante ferramenta de propaganda política. Esse fato fez com que os modelos de política cultural se movessem sempre na tensão entre a necessidade de recursos públicos para promover práticas culturais e a necessidade de garantir a independência e autonomia do tecido cultural e dos criadores.

Em certo sentido, isso acabou levando a que se assumisse como um dilema inevitável a escolha entre duas situações: ter recursos, às custas de uma menor autonomia, ou ter independência, mas às custas de ter um menor apoio público. Como veremos, essa dicotomia é falsa porque precisamente no campo da cultura o papel das administrações públicas não deveria ser outro senão o de destinar recursos públicos

e despesas diretas ao fomento, potencialização e garantia da autonomia e da independência do tecido cultural. A confrontação desses dois princípios – recursos ou liberdade – acabou por dar forma aos dois grandes paradigmas de organização institucional que existiram desde, aproximadamente, os anos 1960, conhecido como o modelo francês (ou europeu-continental) e o modelo anglo-saxão. Desde o momento de sua definição, os dois modelos evoluíram consideravelmente e, na atualidade, apresentam pontos de convergência e características híbridas. No entanto, no seu núcleo ainda podemos encontrar essa diferença na abordagem da cultura: ou a sua incorporação no coração da administração, com financiamento público direto, ou seu distanciamento, com o seu financiamento por meio do impulsionamento da iniciativa privada.

Os Modelos Francês e Anglo-Saxão...

O modelo francês incentiva o compromisso direto por parte das instituições públicas, que assumem um papel muito importante na promoção cultural. Nesse caso, falamos também de um modelo de institucionalização da cultura porque implica a criação de departamentos e instituições específicas dentro da administração responsáveis pelo governo do cultural; implica o compromisso do seu financiamento por meio dos orçamentos públicos, e é desenvolvido mediante uma atividade de promoção e programação cultural. Esse modelo se origina na época da monarquia absolutista, regime sob o qual nasceram instituições importantes como a Comédie-Française ou a Academia de Pintura e Escultura, que se consolidaram no limiar do século XVIII, com a Revolução Francesa. Mas o nascimento da política cultural, propriamente dita, costuma considerar como marco 1959, com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais e com André Malraux como o primeiro-ministro da cultura francês. A criação desse ministério não é isenta de uma moral. Originalmente, foi um departamento feito sob medida para Malraux, que fazia parte da equipe de confiança de De Gaulle, mas que não possuía,

em princípio, qualquer atribuição fixa além de ser o porta-voz do presidente³. Assim, portanto, o grande marco fundador da história das políticas culturais, referência reiterada nas análises sobre o tema, tem uma origem bastante contingente e motivada por ajustes internos do partido. No modelo francês, as relações entre cultura e política são muito estreitas e, em muitos casos, a serviço do enaltecimento presidencial. Existem exemplos notáveis disso na história da França, como o Centro Pompidou, em homenagem ao presidente francês, ou a pirâmide do Louvre, obra emblemática do mandato de François Mitterrand (Mangset, 2016, p. 64). Como salientaram Milton C. Cummings e Richard S. Katz (1987), a intervenção pública visa democratizar o acesso à cultura, apoiar a criação, desenvolver uma indústria nacional e fortalecer uma identidade territorial. Dado que existe uma intervenção direta veiculada por meio do gasto público – ao contrário do que acontece no modelo anglo-saxônico, que prioriza a existência de outros mecanismos como deduções ou benefícios fiscais (Bonet; Négrier, 2011) –, o papel tanto do setor privado como da cooperação público-privada, embora exista, o faz de forma subsidiária e com base em marcos pontuais. Nesse modelo, a tomada de decisões sobre as prioridades de ação e gasto – para que e para quem os recursos são alocados – está diretamente em mãos de responsáveis políticos que muitas vezes têm uma presença passageira nos departamentos de cultura. Nos casos em que existem órgãos consultivos, a exemplo dos conselhos de cultura, para canalizar a participação do tecido cultural, estes têm normalmente um caráter mais ou menos testemunhal, e dependem do compromisso específico que cada governo tem em cada contexto concreto.

-
- 3 É assim que Vincent Dubois (2016, p. 39) narra o fato em *O “modelo francês” e a sua “crise”: ambições, ambiguidades e desafios de uma política cultural*. Por outro lado, Philippe Urfalino (1996, p. 18) conta que o ministério foi criado para encontrar um lugar para Malraux depois de este ter sido demitido do Ministério da Informação, provavelmente devido à rejeição das elites gaullistas, e como prêmio de consolação, como acrescenta Emmanuel Négrier (2003, p. 6).

Por seu turno, o modelo anglo-saxônico é típico dos Estados liberais sem tradição absolutista e caracteriza-se por ter o papel desempenhado pelo Estado muito menor do que no modelo francês: trata-se de assumir um compromisso com a promoção das artes, mas intervindo nelas o mínimo possível. Na tipologia que estabeleceram Chartrand e McCaughey (*apud* Bonet; Négrier, 2011, p. 57) também é chamado de “modelo patrocinador” ou “facilitador”, consoante sua ênfase esteja mais na constituição de organizações independentes ou na promoção da participação do setor privado por meio de deduções fiscais. Atualmente ambas as lógicas se combinam e há instituições que não fazem parte integrante da estrutura da administração pública, mas que dispõem de fundos públicos, como o Arts Council britânico, fundado em 1946, ou o National Endowment for the Arts estadunidense, criado em 1965.

A existência desses organismos é baseada no princípio conhecido como *arm's length* (Mangset, 2016, p. 65-70), o “princípio da independência em relação ao governo”, que foi adotado pelas instituições dos países anglo-saxões como o Reino Unido, o Canadá, os Estados Unidos ou a Austrália após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de proteger a cultura da sua possível instrumentalização para fins políticos. Superado o contexto da Guerra Fria, o princípio do *arm's length* assume como propósito defender a autonomia artística e garantir a independência do campo das artes perante possíveis interferências políticas (Mangset, 2016). Embora o financiamento seja público, são essas instituições que funcionam como conselhos de artes, em princípio independentes, que decidem a destinação e distribuição desses fundos, por meio de bolsas, auxílios e subsídios. Além da existência desses organismos, há também importantes programas de deduções fiscais, isenções tributárias e impulsionamento do patrocínio que estimulam a participação cultural de entidades e organizações filantrópicas. Por isso, no modelo anglo-saxônico o setor privado desempenha um papel muito mais ativo na ação cultural do que no modelo francês e, nos países que se afiliam ao primeiro,

existe uma densa rede de organizações sem fins lucrativos, fundações e associações das diversas entidades que compõem o terceiro setor. Desde o seu surgimento até hoje, ambos os modelos passaram por diversas adaptações e, além disso, viram suas diferenças serem reduzidas. O setor privado teve sua importância ampliada no modelo de Estado provedor, especialmente devido à dificuldade de manter o financiamento público, e nos modelos de orientação liberal o que aumentou foi a intervenção do Estado. Em muitos dos países que têm conselhos artísticos e organismos independentes, também foram criados ministérios de cultura e, nos países em que a instituição ministerial era o motor central da política, foram incorporadas deduções e outros tipos de benefícios fiscais para incentivar e promover o mecenato cultural privado.

O caso espanhol, em princípio, seria um exemplo do modelo francês, país que sempre foi uma importante referência no desenho das políticas públicas espanholas, porém a realidade efetiva, tanto na política estatal como na regional e local, é que nenhum dos dois paradigmas foi adotado na sua totalidade, pelo contrário, houve uma alternância entre ambos. Em termos de estrutura, se apostou claramente na institucionalização; então, temos um Ministério de Cultura, conselhos regionais e locais que decidem diretamente nas linhas de ação e na distribuição dos recursos públicos. Mas o compromisso efetivo, em termos de prioridades governamentais, financiamento ou proteção dos profissionais, tem permanecido muito aquém do que ocorre em muitos países europeus vizinhos. Simultaneamente, buscou-se compensar a falta de financiamento por meio do aumento da participação do setor privado, mas não foram desenvolvidos marcos legais eficientes, nem foram delegados os poderes necessários para que essas entidades e esses agentes pudessem chegar realmente a adotar um papel menos secundário.

Ambos os modelos também não correspondem mais aos marcos ideológicos aos quais a princípio estiveram vinculados. De fato, na Espanha, os partidos políticos de orientação econômica liberal, mais

inclinados a deixar a regulação dos assuntos públicos nas mãos da autorregulação do mercado e dos quais, portanto, se esperaria uma defesa da independência da cultura, adotaram o hábito de nomear diretamente os cargos nos equipamentos públicos de modo direto, sem a mediação de qualquer procedimento democrático que garanta a sua independência. De maneira oposta, outros partidos com maior empenho no fortalecimento das instituições e serviços públicos promoveram que seus responsáveis fossem nomeados por comitês de especialistas independentes.

...E SEUS LIMITES

Atualmente, esses modelos funcionam mais como orientações teóricas do que como padrões efetivos, mas identificá-los e compreender seu significado nos permite extrair conclusões importantes para propor outros formatos que evitem cair nos pontos cegos que ambos demonstraram. Pode-se dizer, em certo sentido, que as virtudes de um modelo são os defeitos do outro. O que há de positivo no modelo de institucionalização da cultura é o seu compromisso público e a sua compreensão da cultura como um direito que não pode ser desconsiderado. Isso se traduz, com maior ou menor sucesso como já vimos, na concepção de políticas de acesso à cultura e de apoio a práticas culturais que não sejam viáveis em termos de mercado e que enriquecem o patrimônio comum. Ou seja, pressupõe-se que os recursos públicos devem ser destinados à cultura, porque esta é entendida como um direito que deve ser garantido.

O limite que esse modelo apresenta é a possibilidade de que, no exercício da proteção desse direito, as administrações públicas venham a estrangular e amortecer qualquer possibilidade de riqueza e diversidade, em vez de ampliar e enriquecer o campo cultural. Isso pode ocorrer devido ao próprio funcionamento da administração pública, cujo estrangulamento, somado à falta de flexibilidade dos mecanismos de financiamento, obriga aos projetos culturais a se adaptarem às necessidades da administração, e não o contrário.

As administrações públicas não estão preparadas para a experimentação, investigação e exploração que o trabalho criativo implica. Em geral, a sua estrutura é composta por departamentos altamente hierarquizados e pouco permeáveis, e seus procedimentos, embora sejam garantistas, acabam por introduzir toda uma série de obstáculos que retardam e entorpecem a vitalidade e a necessária indeterminação do trabalho e da prática criativa. A cultura é algo insondável, e as instituições públicas, logicamente, necessitam de estruturas para funcionar. Isso conduz inevitavelmente a uma categorização consciente ou inconsciente do que é e do que não é cultura, à preferência por alguns estilos em detrimento de outros e à exclusão de práticas que não se enquadram nos seus cânones ou daqueles coletivos que não se reconhecem como agentes culturais. Assim, a institucionalização cultural acaba por possuir mais de institucionalização do que de cultural, uma vez que tende a precisar de contrapesos e mecanismos de abertura para que tais estruturas não acabem por forjar a realidade.

Mas talvez os problemas mais insistentes e evidentes que o modelo de institucionalização podem produzir sejam os da ingerência, do clientelismo, do apadrinhamento e do condicionamento das decisões culturais aos interesses políticos de curto prazo ou, simplesmente, às simpatias e afinidades de quem está no poder num dado momento. A interferência do poder político na prática cultural pode manifestar-se de diversas formas. Algumas delas, mais veladas, como reduzir ou eliminar um subsídio porque o seu beneficiário se envolveu num comportamento crítico, ou o contrário, que as pessoas que demonstraram lealdade ao partido no poder sejam recompensadas. Outros são muito óbvios e, até, são normalizados, como é o caso das designações diretas da administração de teatros, centros de arte e outros equipamentos culturais. O jurista e especialista em direito administrativo Ernst Forsthoff assegurou que, na intervenção pública, “mesmo que se deseje, a tentação de dominar aquilo que se apoia, fomenta ou subsidia é demasiado grande para poder sempre resistir”

e que “quem recebe ajuda do Estado se sente dependente dele e tende a submeter-se aos seus desígnios” (Vaquer, 1998). Embora Forsthoff tenha feito essas declarações em defesa de um modelo muito distinto daquele que será defendido a seguir, a verdade é que a instrumentalização da cultura e a posição de dependência do setor em relação às instituições públicas continua a ser um dos principais problemas das políticas culturais que são atribuídas ao modelo de institucionalização da cultura.

No caso da Espanha, já existe um consenso estabelecido de que as instituições culturais públicas devem ser independentes do poder. Contudo, não é incomum que cada mudança de governo represente uma ameaça à continuidade dos projetos culturais públicos, e, por vezes, parece que demitir as diretorias nomeadas pelo executivo anterior para substituir por suas próprias indicações funciona como uma forma de demarcar o território. Os tempos da cultura não são os tempos da política. O tempo que leva para fidelizar o público, para consolidar o apoio aos artistas, para estabelecer uma rede com os moradores do bairro não coincide com os tempos do calendário eleitoral e, cada vez que esse último se impõe, coloca em risco uma enorme quantidade de trabalho laboriosamente realizado. Tudo o que se constrói no campo da cultura é tão frágil quanto a casa de palha da história dos três porquinhos. O lobo, o político de plantão, costuma chegar soprando e normalmente não fica na área por mais de quatro anos, de maneira que nada do que seu golpe destrua terá impacto sobre ele. Como Sísifo, o tecido cultural espanhol teve de erguer repetidamente seus projetos, não apenas porque as instituições não construíram barragens sólidas para conter as crises periódicas, mas também porque muitas vezes os próprios responsáveis públicos derrubaram essas barragens.

Outra questão espinhosa no modelo de institucionalização cultural são os subsídios públicos. Nesse modelo, os subsídios são um dos principais meios de financiamento cultural, podendo ser concedidos seja por meio de um mecanismo de alocação nominativa – os

orçamentos votados nos parlamentos já incluem o nome exato das entidades ou projetos que receberão o financiamento —, seja a partir de procedimentos competitivos em que os candidatos apresentam os seus projetos a um edital público com critérios definidos. O grau de transparência e boas práticas de um governo vai determinar o abuso que se pode fazer nos primeiros e a existência de júris independentes nos últimos, mas a questão é que não é incomum que, em ambos os casos, sejam os próprios funcionários públicos ou o seu pessoal de confiança que decidem diretamente o destino do financiamento. Como se sabe, não se morde a mão que nos alimenta, e se a mão que nos alimenta carece de mecanismos que contenham o seu poder, como podemos imaginar, a margem de independência efetiva que resta para o trabalho cultural é relativa. No exemplo específico da Espanha, o clientelismo, o apadrinhamento e a falta de transparência caracterizam há muito o funcionamento habitual de muitas de suas instituições culturais. Embora seja verdade que na última década houve uma certa regeneração forçada⁴, existem certas práticas que não nos abandonaram completamente. Isso motivou, em diversas ocasiões, que algumas vozes do setor cultural exigissem amargamente a não intervenção pública na cultura, uma espécie de “que não façam nada, é melhor que não incomodem”, ou afirmando que a melhor política cultural é a que não existe⁵.

E é nesse ponto que o modelo anglo-saxão implanta todo o seu apelo pois, no afã de defender a liberdade, mantém sobretudo a promessa de garantir uma menor aderência do político ao cultural. Por um

-
- 4 Há cerca de 15 anos, começaram a ser criados códigos de boas práticas para regular esses limites. Na Espanha, foi em 2007 que se assinou o código de boas práticas para museus e centros de arte contemporânea, tornando obrigatória a seleção, por meio de um concurso internacional, da pessoa que iria dirigir o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Quanto aos centros dependentes do Instituto Nacional de Artes Cênicas e Música do Ministério da Cultura de Espanha, foi em 2008 que se aprovou o respetivo código de boas práticas, e em 2011 se realizou pela primeira vez um concurso para a direção do Centro Nacional de Teatro.
 - 5 Durante os meus anos como membro da Assembleia de Madri, encontrei muitas vezes membros do setor que expressaram essa preferência por determinadas ações dos funcionários públicos. E é algo comum, como afirma Néstor García Canclini (2004).

lado, porque a interferência política nas organizações independentes que distribuem e tomam decisões relativas aos fundos públicos seria muito menor. Por outro lado, porque já não seriam os governos que sancionariam o que é e o que não é cultura, mas a própria sociedade civil, por meio do mercado e do interesse da cidadania, que garantiria a sobrevivência de algumas práticas ou outras. A cultura não dependeria de critérios arbitrários de funcionários públicos, mas sim de doadores, fundações e entidades privadas; isso é, em grande medida, do mercado. Assim, dada a homogeneidade que estas impõem, seria garantida, em contrapartida, uma multiplicação de agentes que operariam e nutririam com diversos estilos e propostas o universo da cultura.

O primeiro ponto cego desse modelo é que essa suposta garantia de independência das organizações que atuam como mediadoras nem sempre aconteceu. O Arts Council, por exemplo, recebeu muitas críticas ao longo da sua história pela sua falta de independência real. Entre outras coisas, ele tem sido questionado por não distribuir os recursos de forma imparcial, pois o auxílio acaba distribuído entre redes profissionais vinculadas aos integrantes da instituição, no que alguns chamam de “dar a grupos escolhidos de ratos a responsabilidade de distribuir o queijo” (Hutchison, 1982 *apud* Mangset, 2016). Também se sinalizou que a composição do Arts Council representa um segmento social homogêneo e endogâmico, derivado da comunidade de relações comerciais, formação ou laços familiares. Além disso, considerou-se reprovável o fato de as dotações dos fundos terem uma perspectiva setorial e que, em um fórum tão determinante, nunca participem agentes que não pertencem ao campo estritamente profissional. Por fim, há evidências de que, no fim das contas, os membros são escolhidos pelo governo, que é quem atribui o orçamento e quem toma a decisão final sobre os recursos.

Existem muitas formas e experiências concretas que permitiriam afinar e promover uma independência efetiva nesse tipo de órgão, e poderiam ser concebidos mecanismos para exercer um contrapeso

que salvasse as decisões públicas da interferência política ou corporativa. A realidade, em todo o caso, é que a existência desse tipo de órgão nem sempre é garantia de uma maior democratização da utilização dos recursos públicos.

Para além das dúvidas sobre a garantia de independência efetiva que esse modelo oferece, outra questão urgente é o que acontece quando o principal sancionador que decide o que merece existir ou não é o mercado. Ainda que possa parecer que, ao reduzir o risco de interferência por parte dos interesses políticos seria garantida uma maior liberdade para desenvolver projetos artísticos, a verdade é que essa liberdade só será efetiva para aqueles que já possuem recursos próprios ou que saem vitoriosos da dura competição pelo financiamento de fundos privados. A luta pela obtenção de recursos privados é uma constante nesse modelo e dela depende a existência de projetos artísticos. Isso não é garantia de muita estabilidade, pois as preferências dos doadores mudam frequentemente e estão sujeitas às flutuações dos ciclos econômicos, algo que não acontece tanto quando há investimento público, porque nesse caso, embora os orçamentos sejam cortados em tempos de crise, nunca desaparecem completamente.

Por outro lado, esse modelo não impede que patrocinadores e financiadores condicionem o conteúdo dos projetos e imponham os limites do que é aceitável ou rentável, o que é, em última instância, tanta interferência na liberdade artística como a ingerência política. Por outro lado, quando o mercado decide exclusivamente, há falta de capacidade de reequilíbrio territorial, não é possível apoiar setores que são privados de acesso à cultura, nem impulsionar propostas artísticas que não demonstrem rentabilidade. Assim, projetos inovadores, experimentais ou que assumam certos riscos criativos, que podem não ter público massivo, mas que contribuem para o enriquecimento do patrimônio comum, e dos quais frequentemente se nutrem os produtos *mainstream* para se distinguirem, correm o risco de desaparecer por não terem financiamento. A cultura se converte,

aqui, em mais um bem de consumo, usufruído por quem pode pagar e cujo futuro é determinado pela lei da oferta e da demanda das propostas artísticas. Autonomia, independência e liberdade existem, mas para quem tem recursos e aprende a lidar com as determinações do mercado. Em resumo, se na aparência esse modelo deveria garantir a liberdade criativa, a realidade é que ele deixa os direitos culturais, como um todo, muito comprometidos.

RECURSOS PARA A AUTONOMIA

O modelo de institucionalização garante recursos sacrificando independência, o modelo liberal garante a independência sacrificando recursos. A questão estaria aparentemente em escolher entre apoio ou autonomia e entre segurança ou liberdade, mas esse dilema é uma armadilha porque para produzir cultura e para desfrutar da cultura são necessários recursos e é necessária autonomia, ou melhor, são necessários recursos que estimulem a independência. Em vez de contrapor o público à autonomia, devemos colocar o público a serviço dessa autonomia.

É preciso sair desse binômio Estado-mercado e acabar com uma dicotomia que só nos permite escolher entre privatização ou institucionalização da cultura. Diante de um modelo fortemente dependente das administrações públicas, devemos apostar em outro que promova a criação autônoma e a sustentabilidade econômica sem hipotecas ou dependências excessivas das instituições públicas. Diante da retirada da instituição pública e da entrega de suas responsabilidades nas mãos de uma suposta articulação livre no mercado, devemos defender a cultura como um direito que deve ser protegido publicamente⁶. Não fazer políticas culturais, como pedem aquelas vozes cansadas de interferências que anteriormente mencionamos, também é fazer

6
Essa análise, e a sua aposta em instituições culturais flexíveis e democráticas, dotadas de mecanismos de escuta e participação, e adaptáveis às exigências dos cidadãos, a que chamamos “instituições de retaguarda”, foi desenvolvida mais extensamente com José Enrique Ema no nosso artigo “La política cultural que queremos” (2015).

política cultural, uma política cultural que não garante o direito de criação, expressão, acesso e participação de toda a população. Mas, do ponto de vista público, só se pode fazer política cultural levando em conta que a cultura sempre ultrapassa, supera e transborda as instituições, e que a missão que as políticas culturais devem considerar não é outra que não a de facilitar e intensificar essa fuga e proliferação permanente. Favorecer a autonomia da cultura não consiste em reafirmar o estatuto autônomo da cultura enquanto esfera separada dos demais campos, mas em realçar o seu caráter vivo, transversal, mutante e indeterminado.

Governar a cultura é criar as condições para a sua ingovernabilidade. O papel dos departamentos e instituições públicas, como o T. S. Eliot falava, não se trata de criar cultura, mas de fornecer os meios que lhe sejam favoráveis. A cultura é produzida fundamentalmente fora dos departamentos e instituições públicas que têm a responsabilidade de conceber e implementar uma política cultural; em suma, é feita por múltiplos e diversos agentes, individuais ou coletivos, profissionais ou não, permanentes ou temporários, que criam e compartilham cultura. Não cabe à instituição decidir o que é culturalmente apropriado ou não, não lhe cabe validar ou sancionar o que as pessoas e as comunidades fazem no campo artístico e cultural, o que lhe cabe é garantir e multiplicar as formas de acesso à cultura e à produção cultural. Um órgão público não deve produzir cultura, mas sim, como disse Marilena Chaui (2014, p. 92), “criar as condições para que os projetos culturais da sociedade possam ser realizados”.

Fazer política cultural não é prover cultura, mas gerar condições materiais, estabelecer os enquadramentos jurídicos e promover a lógica de produção e circulação que propicie a proliferação da cultura, entendida no seu sentido mais amplo. O principal desafio que as políticas culturais têm hoje é reconectar a cultura com a sociedade, e para que isso aconteça é necessário estimular que a cultura seja parte da vida cotidiana. Promover a ingovernabilidade é gerar as condições para que as manifestações culturais proliferem e se espalhem

pelas cidades, vilas e bairros, que estejam nas escolas, nas bibliotecas, nos parques, nos centros de saúde, nas prisões, nos cinemas, nos teatros, nas salas de concerto, nas casas, nas associações de bairro, entre amigos e no som das ruas. As políticas culturais devem buscar promover o seu impulsionamento e visibilidade, bem como garantir que sejam desenvolvidas nas melhores condições possíveis, corrigindo todas as assimetrias resultantes das desigualdades existentes. Nesse quadro, as instituições públicas devem, portanto, configurar-se como instituições de retaguarda, mais flexíveis e dotadas de dispositivos de escuta e participação que lhes permitam adaptar-se às exigências e propostas do tecido cultural e da cidadania. As instituições culturais e as políticas públicas devem facilitar a participação de todas as pessoas e coletivos, a diversidade de propostas, escalas e formatos e a sustentabilidade dos projetos culturais. É preciso criar instituições que se mostrem capazes de cuidar, estimular e proteger o capital cultural e seus atores, além de contribuir para a articulação de redes, grupos e ambientes (Beirak; Ema, 2015). Instituições que funcionam como uma “teia infraestrutural”, nas palavras do pesquisador cultural Jaron Rowan (2015, p. 58), que permite que a cultura seja produzida, circule e seja compartilhada.

Em suma, o desafio exige redefinir completamente o modelo tradicional de política cultural. Se o Estado liberal se conformava com a garantia da autonomia formal, e o Estado moderno com a disponibilização de uma série de serviços, a evolução das políticas culturais deve caminhar para um modelo em que o papel das administrações públicas esteja centrado em gerar as condições mais favoráveis à proliferação de práticas, manifestações, produtos e experiências culturais. É assim que o exercício dos direitos culturais pode ser melhor garantido. Gerar condições, facilitar, promover, ouvir não são termos neutros e sem valor político ou ideológico. Eles sempre se desenvolvem a partir de uma determinada posição. É precisamente na escolha do tipo de lógica de produção, circulação e reprodução da cultura onde está alojado o coração político de um projeto cultural.

LÓGICA *VERSUS* CONTEÚDO

Muitas vezes considera-se que grande parte da força transformadora da cultura reside no seu poder simbólico, ou seja, nas narrativas, representações e imaginários que exhibe. Pierre Bourdieu (1999, p. 71) afirmava que o poder simbólico é um poder tipicamente mágico que faz ver, faz acreditar, confirmar ou transformar a visão do mundo, a ação sobre ele e, portanto, o próprio mundo. A forma poetizante e persuasiva da linguagem artística permite que valores sejam transmitidos por meio de mecanismos não discursivos, por meio de linguagens emotivas que penetram, muitas vezes inconscientemente, naqueles que as recebemos (Gopegui, 2018)⁷. Desde quando existe uma reflexão sobre a arte, e devido à sua natureza no meio do caminho entre o mundo sensível e o intelectual, se enfatizou sua capacidade de transmitir valores – ou de pervertê-los –, sua função pedagógica e seu alcance moralizante. No entanto, é um erro grave – e que, infelizmente, se comete com muita frequência – ignorar as condições de produção e circulação da cultura na construção desses valores. Como veremos mais adiante, a importância da cultura reside não só nesse campo de disputa pelas representações, mas também, e sobretudo, na disputa pelas relações materiais – os parâmetros de produção e circulação – que conseguem forjar tais representações.

BATALHAR NO CAMPO DA REPRESENTAÇÃO...

Na pré-história da política cultural espanhola, a primeira ideia embrionária de algo semelhante a um subsídio público tinha a ver, precisamente, com essa função moralizadora. Gaspar Melchor de Jovellanos, que considerava o teatro como parte de uma “educação civil” pela sua capacidade de instruir ou desencaminhar o espírito, propôs na corte um concurso de criatividade para promover aqueles enredos que redundaram em boa moral e mostraram condutas

.....
7 O interessante percurso de Belén Gopegui na sua dissertação *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura* (2018).

decentes, como amor à pátria, reverência à religião, respeito à hierarquia, às leis ou à fidelidade conjugal⁸. Certamente, Jovellanos foi capaz de detectar bem a função das paixões e dos afetos como agentes-chave nas identificações coletivas, e que as representações culturais desempenham um papel fundamental nesse processo. São as mudanças na subjetividade, nas sensibilidades, sentidos comuns, desejos e imaginários que contribuem para enraizar mudanças profundas na sociedade.

O universo das representações é, portanto, um campo de disputa política, o lugar onde está em jogo a possibilidade de construir novos imaginários hegemônicos ou novos modelos de identidade que sustentem e representem os processos de transformação social. Esse fato motivou que, no campo da esquerda, grande parte da reflexão cultural tenha sido historicamente centrada na atenção ao conteúdo, isto é, na visibilidade de determinados conflitos, sujeitos, valores e temas representados por meio de objetos culturais. Não há dúvida da utilidade de tudo isso, pois, por meio da visibilidade de determinadas realidades, estas podem gradualmente tomar corpo e ocupar o espaço comum. As narrativas que refletem experiências de vida que escapam – e excedem e colocam em xeque – o que foi historicamente construído como normativo a partir de posições privilegiadas são fundamentais para que os nossos parâmetros de vida se alarguem, se diversifiquem e se enriqueçam. Por exemplo, as realidades da vida das pessoas trans, das pessoas racializadas, das pessoas sem recursos ou sem acesso a ferramentas básicas para a sustentabilidade da vida, ou a representação de corpos não normativos e formas de masculinidade não hegemônicas que podemos encontrar em séries bem conhecidas, como *Euphoria*, *Veneno*, *Big little lies*, *Transparent* ou *O conto da avó*, para citar apenas algumas, contribuíram sem dúvida para a visibilidade e legitimação dessas experiências de vida, o que também

8 Diferente de outros divertimentos porque, segundo Jovellanos ([1790], tradução nossa), tinha “[...] a vantagem de introduzir o prazer na parte mais íntima da alma, excitando por meio da imitação todas as ideias que o espírito pode abarcar e todos os sentimentos que o coração humano pode ver”.

tem impacto na sua capacidade de ação e transformação. Esse tipo de ficção opera, simultaneamente, em vários níveis: contribuem para a abertura das nossas sociedades, introduzindo nas conversas temas como os limites do consentimento sexual, as violências machistas ou transexualidade; funcionam como uma confirmação de que esses temas passaram a adquirir um certo grau de consenso, na medida em que se tornaram comercializáveis; servem à sociedade como retorno de material simbólico que dá cobertura às mobilizações sociais, e são também expressão do acesso de novas subjetividades e de novas gerações ao campo de produção e enunciação.

Para quem entende que o papel fundamental desempenhado pela cultura opera ao nível da disputa pelos sentidos comuns, a política cultural teria como missão principal difundir, por meio de objetos culturais, outros tipos de representações sociais com o intuito de convertê-las em hegemônicas (Vich, 2014, p. 63). Mas limitar o exercício de uma política cultural pública à mera produção de novos significados por meio de narrativas, representações ou imaginários apresenta numerosos problemas, e o primeiro deles é o enfraquecimento do potencial transformador da cultura. Comumente, as operações de substituição de uma representação por outra, levadas a cabo pela ação pública, apenas conseguem interpelar suas próprias fileiras, provocando o efeito contrário – antagonizar – nas dos outros, e gerar uma total indiferença entre aqueles que se encontram no meio de ambas. Elas também costumam ter algumas margens de crescimento hegemônico muito curto e deixar como herança legados demasiado frágeis. O mais provável é que o impulso a essas representações só se mantenha enquanto durar a posição de poder que permitiu a sua promoção. Por outro lado, defender que o campo por excelência em que a política cultural deve lutar é o campo dos relatos, implica dois outros problemas mais profundos: a pretensão de que é possível determinar *a priori* o que, na cultura, é transformador e o que não é, e, derivado disso, a subvalorização do poder transformador da cultura como uma experiência vivencial.

O famoso aforismo “ninguém sabe o que pode o corpo” com o qual Baruch Spinoza (2020, p. 128) iniciou uma interrogação sobre a extensão das capacidades do corpo, pode ser aplicado da mesma maneira à cultura. Não há formas, práticas, conteúdos culturais que, *a priori*, sejam mais transformadores do que outros, os efeitos e processos que a cultura aciona são sempre imprevisíveis e estão em constante modificação. A própria natureza viva da experiência cultural, feita de misturas e sucessivas apropriações, impede a possibilidade de se prever sempre as articulações sociais e os mundos aos quais acaba dando sentido. Como já sabemos, são inúmeros os exemplos de obras que, em sua época, tiveram pouca apreciação da crítica ou do público e hoje fazem parte da história canônica da nossa cultura. É o caso, por exemplo, dos filmes *Blade runner*, de Ridley Scott, e *Cidadão Kane*, de Orson Welles, do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ou a obra pictórica completa de Van Gogh. Os significados mudam em função de seus contextos históricos e, portanto, uma música que em determinado momento poderia encarnar um anseio de abertura e liberdade sexual, como foi o *hit* de 1967 de Los Bravos intitulado *Os meninos com as meninas*⁹, hoje poderia pressupor a expressão de um mandato heteronormativo. Os significados dos símbolos culturais podem se modificar de acordo com a normalização de seu uso. Um claro exemplo é oferecido pelas reapropriações históricas, por parte de grupos subalternizados, dos termos que serviam para designá-los pejorativamente como *nigger*, “bicha”, “sapatão” ou *queer*. A mesma lógica opera na reapropriação do triângulo invertido rosa ou, em anos mais recentes, no caso do fantasma *Gaysper*¹⁰.

9 Los Bravos foi uma popular banda pop espanhola da década de 1960. Essa canção é o título de um filme com o mesmo nome realizado por Javier Aguirre em 1967, e a sua letra apelava à superação de valores tradicionais de gênero ultrapassados.

10 *Gaysper* é um pequeno fantasma colorido com a bandeira do arco-íris. Durante as eleições gerais espanholas de 2019, o partido de extrema-direita Vox utilizou-o como símbolo para identificar pessoas LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais) como suas inimigas-alvo. No entanto, o pequeno

Nesse campo de indeterminação que permite a apropriação diversa de objetos culturais reside, precisamente, a potencialidade da cultura. Sem dúvida, para um projeto que se pretende emancipador seria demais dizer que a indústria de Hollywood é uma aliada contra a opressão. A questão é que é também a partir de lugares como esse que se criaram símbolos culturais que facilitaram a sua reapropriação por diversas manifestações sociais. Apenas um exemplo recente dos muitos que existem é o de *Jogos vorazes*. Nas mobilizações sociais contra o golpe de Estado em Mianmar, em 2021, popularizou-se o uso do sinal de respeito do Distrito 12 que aparecia no filme e, anteriormente, na Tailândia, a exibição da terceira parte do filme foi cancelada porque os estudantes se reuniram em frente à entrada dos cinemas para realizar as saudações com orgulho como um gesto de rebeldia (Bayoud, 2021). O mesmo aconteceu com os quadrinhos e o filme *V de vingança*: a máscara de Guy Fawkes tem servido de identificação para o movimento Anonymous, que defende a independência da internet, o acesso à informação e a liberdade de expressão. Existem muitos outros exemplos de efeitos emancipatórios colaterais que as produções culturais de espaços comerciais ou de massa geraram. Na Romênia, na década de 2000, foram as telenovelas latino-americanas transmitidas com legendas na televisão que fizeram mulheres que trabalham em atendimento domiciliar sem remuneração, donas de casa, aprendessem espanhol. O fenômeno editorial *Cinquenta tons de cinza*, que recebeu críticas por ser misóginos e sexista, teve como efeito colateral um aumento da venda de relatos eróticos menos padronizados e da ampliação do debate sobre sexualidade e desejo feminino (Serra, 2018). A transmissão, durante a primavera de 2021, da série documental *Rocío, contar la verdad*

.....
fantasma foi imediatamente adotado como mascote e símbolo de resistência e reivindicação pela comunidade, e sua presença vingativa se espalhou pelas redes sociais. Sobre a reapropriação de termos pejorativos como um gesto de reivindicação e empoderamento de comunidades subjugadas, ver BONFILL, Ana Zaera; GIMÉNEZ, Yolanda Tortajada; GÁLVEZ, Antonio Caballero. La reapropiación del insulto como resistencia queer en el universo digital: el caso Gaysper. *Revista de Investigaciones Feministas*, Madrid, v. 12, n. 1, p. 103-113, 2021. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/69684>.

para seguir viva, que foi ao ar em horário nobre do canal espanhol Telecinco suscitou críticas pela espetacularização da dor, mas após a sua transmissão aumentaram as chamadas para o atendimento às vítimas de violência machista (Álvarez, 2021) e o debate público sobre o papel que a mídia desempenha na geração de dinâmicas de ódio e violência ganhou relevo. Outros programas como *Sálvame11*, *La isla de las tentaciones*¹² ou *Big brother* levaram os debates sobre formas de amar, consentimento sexual ou violência sexista para públicos para os quais uma abordagem mais explícita ou militante de tais questões provavelmente teria produzido alguma rejeição ou simples falta de interesse.

Sem cair numa apologia acrítica desses formatos, cabe assinalar que, quando se trata de cultura, há fugas por todo o lado que permitem apropriações emancipatórias. Um dos tiques recorrentes na relação com a cultura nos meios de esquerda é o sentimento de que é preciso adjetivar a cultura para torná-la legítima – cultura popular, cultura do povo, cultura alternativa, cultura revolucionária – e desconfiar absolutamente dos produtos de massa ou daqueles que não têm uma vocação transformativa certa. Mas, como se sabe, “até a cultura mais comprometida pode desempenhar um papel conformista, e mesmo dos lugares mais convencionais emergem articulações culturais capazes de mudar as coisas” (Maura, 2018, p. 50 e 56).

Os objetos culturais, como vemos, cumprem funções contraditórias. A cultura, diferentemente da educação, não tem uma finalidade específica, pode transitar pela indeterminação e ambivalência sem a necessidade de fornecer respostas imediatas. A cultura não pode ser completamente planejada, não tem de ser literal, transparente ou linear, assim como não são as nossas associações ou intuições inconscientes. A cultura pode ativar simultaneamente uma emoção

.....
11 NT: Trata-se de um programa televisivo espanhol, transmitido pela Telecinco entre março de 2009 e junho de 2023, dedicado a debater celebridades e suas experiências românticas.

12 NT: Consiste em um *reality show* espanhol transmitido pela Telecinco desde janeiro de 2020, que se encontra em sua sétima temporada. O programa é baseado no formato de sucesso internacional americano *Temptation island*.

e o seu oposto, e tornar visíveis desejos e impulsos com os quais, de outra forma, seria difícil nos relacionarmos. E, principalmente, por ser algo comum em essência, a cultura será o que façamos com ela. Foi assim que Raymond Williams expressou:

Enquanto é vivida, uma cultura é sempre parcialmente desconhecida e parcialmente não realizada. A formação de uma comunidade é sempre uma exploração, pois a consciência não pode preceder a criação e não existe nenhuma fórmula para a experiência desconhecida. Por isso, uma boa comunidade, uma cultura viva, não só acolherá, mas apoiará ativamente todos e cada um que possam contribuir para esse avanço na consciência que constitui uma necessidade coletiva [...]. Devemos considerar cada afeto, cada valor, com toda atenção; como não conhecemos o futuro, talvez nunca tenhamos certeza do que pode enriquecê-lo (Williams, 2011, p. 272).

Se não faz sentido que uma política cultural se esforce por decretar o caráter transformador ou não das propostas culturais, é, essencialmente, porque cada afeto e cada valor podem enriquecer a nossa vida comum. Seu objetivo, ao contrário, deve ser garantir que tais propostas possam multiplicar-se.

Um segundo problema com essa hipótese que podemos chamar “representacional” da abordagem política da cultura, é que nela persiste a ideia de que existe uma separação muito clara entre algumas pessoas que criam e outras que recebem o produto criado. Como dissemos, a cultura permite-nos criar laços com os outros, mas não apenas como espectadores ou destinatários de histórias que nos facilitam conhecer, entender ou ter empatia com as suas diversas realidades, mas também porque nos permite ser e fazer diretamente com esses outros. Os vínculos gerados pela cultura emergem na experiência compartilhada com outros. E essa experiência pode assumir formatos tão diversos como participar de um clube de leitura, organizar um fórum de cinema, fazer parte de uma banda de música

ou um coral de uma escola municipal, preparar as festas da cidade, dançar numa discoteca até altas horas da noite, decidir a programação de um centro cultural, escrever colaborativamente um romance na internet ou jogar jogos *multiplayer online*, entre infinitos outros exemplos. Como já dissemos, no fazer e desfrutar com os outros, que envolve um exercício contínuo de resolução de acordos e desacordos, abre-se uma oportunidade única para lançar as bases para aquela construção do comum, que é uma das dimensões mais transformadoras da cultura. É por isso que a missão de uma boa política cultural deve ser possibilitar e fomentar aqueles encontros com os outros, essas relações entre pares e ativar novas formas de comunidade, e não apenas a de se preocupar com o universo das representações. Não se trata de turvar um debate que contrapõe de forma improdutiva os planos do material e do simbólico; a cultura tem raízes materiais, o material não existe senão num campo simbólico que nos constitui desde que viemos ao mundo. O que proponho como reflexão é o fato de que, normalmente, quando se quis pensar sobre o caráter transformador da cultura, a partir de certas posições de esquerda, a reflexão se concentrou no poder transformador das representações, deixando de lado o debate sobre as condições materiais dessas representações, ou seja, nas condições materiais do nosso universo simbólico.

...É ESQUECER COMO AS REPRESENTAÇÕES SÃO CONSTRUÍDAS

Quando se deixa de lado o debate sobre as condições que permitem garantir e multiplicar as possibilidades de acesso à cultura e à produção cultural, o que se deixa de lado, em última análise, é o próprio debate sobre política cultural. Como explicou Jaron Rowan (2015, p. 65), o problema está no fato de que problematizar a cultura de um ponto de vista ideológico impede ideologizar a política cultural. A verdadeira carga ideológica e política de um projeto cultural reside precisamente na questão da lógica do ordenamento do âmbito cultural que é priorizado e os parâmetros para a produção e

circulação de bens e práticas culturais que são tomados como matriz. Não se trata de pensar apenas em como a cultura pode difundir determinados valores, mas nas condições materiais que fazem da cultura um campo no qual tais valores podem ser gerados. É importante ter palavras para nomear as coisas e atribuir-lhes significados compartilhados, mas é tão ou mais importante que existam estruturas eficazes nas quais esses significados possam ser construídos coletivamente. Ou seja, a cultura não importa apenas como campo de construção de representações, mas como campo de construção de relações para forjar essas representações.

É comum que grandes decisões de enorme importância política, como a escolha dos métodos de contratação, modalidades de financiamento ou a gestão de equipamentos culturais, sejam consideradas questões meramente técnicas ou de gestão, sem peso político, mas essas decisões determinam diretamente as possibilidades e características das tramas que são geradas e, em última análise, afetam os sujeitos capazes de produzir representações e imaginários. A forma como são designadas as direções artísticas de um teatro público tem tanto ou mais a ver com o conteúdo ideológico de um projeto político do que com o fato de se optar por uma programação mais ou menos vanguardista ou comercial.

Efeitos mais diretos na configuração do tecido cultural têm, por exemplo, decisões sobre a gestão dos centros culturais de uma cidade. Há uma grande diferença entre a licitação de um único contrato ao qual só podem candidatar-se grandes empresas e, além disso, são igualmente responsáveis pela gestão de residências, refeitórios ou auditórios, ou que cada centro seja dividido numa licitação diferente, para que pequenas empresas, associações culturais de artistas ou vizinhos possam candidatar-se. O fato de que associações, coletivos ou organizações sem fins lucrativos estejam excluídas dos subsídios à criação, ou de que os salários dos mediadores subcontratados por empresas externas como guias turísticos nas salas de exposição sejam miseráveis, têm efeitos decisivos na configuração da oferta, da

experiência e do tecido cultural. Todas essas questões, que suscitam pouco interesse midiático – porque enquanto polêmicas não são muito excitantes – são cruciais para a configuração do desenho do tecido cultural.

A questão das chamadas “guerras culturais” e da luta pela representação tende a despertar um enorme interesse e paixão entre os analistas de esquerda, mas a realidade é que a hegemonia que a direita pode gozar no domínio da cultura concretiza-se antes no tempo em que tem vindo a externalizar a gestão dos equipamentos culturais públicos a grandes empresas, e não apenas pela quantidade de murais de homenagem a toureiros que podem ser pintados numa praça de touros como Las Ventas em Madrid. O primeiro, que em termos de guerras culturais é pelo menos tão relevante como o segundo, suscita muito menos atenção. Qualquer guerra cultural seria mais bem-sucedida se, para além das próprias instituições culturais, houvesse um tecido cultural e social reforçado que pudesse participar dela. E para que esse tecido exista, as políticas públicas, e concretamente as políticas culturais, são fundamentais. Nesse sentido, a batalha cultural teria mais a ver com gerar as condições para que a própria sociedade possa combatê-la.

Se, nessa cisão entre lógicas e conteúdos que marca o sentido das políticas culturais, se decide sublinhar a importância das lógicas, é porque, como vimos, a determinação das lógicas de circulação e produção cultural é também fundamental nessa luta simbólica. Se a representação de identidades e universos tradicionalmente excluídos das narrativas hegemônicas ou dos discursos dominantes é importante nessa guerra pelo simbólico, é pelo menos igualmente importante que não seja o resultado de um exercício de cosmética, mas o produto da incorporação dessas comunidades excluídas no exercício de construção desses imaginários e representações. Portanto, a tarefa da política cultural é incentivar a multiplicação dos sujeitos que compõem, constroem e enriquecem o campo da cultura. O fato de a política cultural dificilmente ter sido considerada pela esquerda ou

por projetos emancipatórios como uma alavanca de transformação, ou mesmo como uma questão sobre a qual tomar posição, é o que serve para perpetuar a sua conjectura como espetáculo e entretenimento, perdendo-se a oportunidade de fazer da cultura um campo para a construção da cidadania.

ABRAÇAR O INGOVERNÁVEL

Como vimos ao longo destas páginas, a própria tentativa de definir a cultura é inesgotável, porque ela escapa constantemente de ser fechada para sempre. Da mesma forma, embora existam lugares específicos para a cultura, ela pode aparecer em qualquer lugar e acontece, sobretudo, nas margens das instituições. Defendemos também a impossibilidade de delimitar ou prever os seus efeitos e a importância para uma cena cultural rica da multiplicação e proliferação das suas práticas, experiências e produtos. A cultura é, em suma, ingovernável em muitos aspectos, e a missão de uma boa política cultural é precisamente perpetuar essas características de ingovernabilidade. Como já explicamos, isso não significa abandoná-la nas mãos do mercado, nem negligenciar os desequilíbrios ou desigualdades que ocorrem no seu âmbito. Pelo contrário, será a promoção dessa condição de ingovernabilidade que promoverá a participação de todas as pessoas e grupos, a sustentabilidade dos projetos culturais, as condições favoráveis ao exercício da profissão e a diversidade de práticas, propostas, escalas e formatos. Se o nosso objetivo é tornar a cultura mais presente na vida cotidiana, a nossa política deve ir no sentido de encontrar lógicas para a sua proliferação. Algumas estratégias permitem-nos ir mais fundo nessa ingovernabilidade do que outras – entre elas, a descentralização, a participação, a cooperação, ou a transversalidade e a intersecção da cultura com outras esferas. São todas lógicas que reforçam o carácter ordinário e plebeu da cultura que sublinhamos anteriormente e que o reforçam. São lógicas a que podemos chamar “democráticas” porque contribuem para alargar o campo das práticas culturais – em sujeitos, contextos

e práticas – e, portanto, para a sua proliferação. Beneficiam tanto o próprio campo da cultura, na medida em que fomentam a sua diversidade, independência e sustentabilidade, como a sociedade em geral, na medida em que permitem a utilização dos aspectos da cultura que tornam essa instância operativa para a articulação da vida em comum. Todas elas implicam uma mudança na agenda e nas prioridades das políticas culturais, mas, sobretudo, a assunção de um papel diferente em relação ao poder e à gestão das políticas culturais por parte dos decisores públicos.

UMA INEVITÁVEL CESSÃO DE PODER

Muitas dessas estratégias que enunciamos, e não são novas nem originais, inscrevem-se nos chamados modelos de democratização da cultura ou de democracia cultural que fazem parte dos debates sobre políticas culturais na esfera pública há pelo menos 50 anos. No entanto, apesar da frequência com que essas lógicas podem ser proclamadas, elas nunca foram plenamente apoiadas, nem estiveram presentes nas políticas culturais a não ser sob a forma de experiências piloto ou pontuais, sempre nas periferias das políticas públicas. Isso acontece, em parte, porque é muito comum que os quadros dos partidos políticos que acabam por ocupar cargos de responsabilidade na implementação de políticas públicas cheguem a eles sem qualquer conhecimento da existência de modelos de democratização cultural ou de democracia cultural. Mas essa também não é a única razão. Se as lógicas que sustentam a ingovernabilidade da cultura permanecem fora do centro de gravidade das políticas culturais, é em grande parte porque, precisamente, o próprio fato que lhes dá sentido e poder implica uma inevitável distribuição e cessão de poder. Democratizar a relação com a cultura implica uma distribuição de poder tanto para produzir cultura como para gerir a cultura, e também para se expressar e se afirmar por meio da cultura e para incorporar novos significados no próprio conceito de cultura. Implica também multiplicar os agentes reconhecidos da cultura e delegar a

gestão dos recursos públicos culturais. E, claro, pensar numa política institucional orientada para a cedência de poder é, porventura, um dos maiores exemplos de oxímoro que existe, na medida em que as instituições e os governos adquirem o seu sentido e finalidade precisamente por meio da acumulação desse poder.

No entanto, tal como a articulação efetiva da democracia exige uma distribuição de poder e de recursos, a articulação efetiva de uma democracia cultural exige o mesmo. Governar a cultura implica inevitavelmente não só aceitar a sua ingovernabilidade, mas até estimulá-la, gerando as condições para a sua ingovernabilidade. Para que isso aconteça, os decisores públicos têm de perder algum domínio sobre a sua gestão. Quanto mais a cultura consegue transbordar o trabalho institucional, mais sabemos que a instituição está cumprindo a sua missão. Uma política cultural benéfica tem no seu cerne a necessidade de perder o domínio sobre a cultura, e este é o paradoxo constitutivo da gestão pública da cultura.

Devemos abordar a política cultural pública do ponto de vista que Stuart Hall descreveu como “dentro do Estado e contra o Estado” (Hall; Mellino, 2011, p. 20). De certa forma, fazer política cultural consiste em redistribuir recursos e poder para que a sociedade em seu conjunto nunca perca a capacidade de questionar o próprio poder. Devemos fazer política cultural a partir das instituições para diluir as próprias instituições. Quanto mais escapar do domínio institucional, mais forte será a cultura. Isso é algo que não pode ser dito em todas as áreas da gestão pública, como a saúde ou a segurança pública. Mas na esfera cultural, quanto mais facilidades forem oferecidas pela esfera pública para que outros criem, produzam, usufruam ou se integrem em comunidades culturais, mais estaremos a contribuir para a sua proliferação e democratização.

Como dissemos no início, o que verdadeiramente define o sentido ideológico de uma política cultural são as lógicas de ordenamento do campo cultural em que ela se baseia. São essas lógicas que revelam e tornam transparente o signo do projeto político e ideológico mais

geral em que a política cultural se inscreve. Já explicamos que se a intervenção das políticas culturais pode colocar a cultura a serviço de um projeto político, não é tanto por conseguirem veicular sub-reptiamente certos conteúdos morais, mas porque, na medida em que a cultura se produz, circula e articula a vida coletiva segundo determinadas lógicas, as decisões políticas sobre essas lógicas terão como efeito, por exemplo, abrir ou fechar o campo da cultura, distribuir ou concentrar recursos, ampliar ou estreitar a capacidade de expressão e de enunciação, ligar ou isolar sujeitos e comunidades. Todas essas estratégias ou lógicas são aquelas que contribuem para reforçar o exercício dos direitos culturais, cuja garantia é hoje um dos principais desafios que as políticas públicas culturais devem enfrentar.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Pilar. Las llamadas al 016, el teléfono de atención a las víctimas de violencia machista, suben un 42 % tras la emisión del caso de Rocío Carrasco. *El País*, Madrid, 30 mar. 2021. Disponível em: https://elpais.com/sociedad/2021-03-30/las-llamadas-al-016-de-violencia-machista-suben-un-42-tras-la-emision-del-caso-de-rocio-carrasco.html?ssm=TL_EP. Acesso em: 20 nov. 2023.

BAYOUD, Aurore. En Myanmar, 'Los juegos del hambre' inspiran las protestas prodemocracia. *France24*, [s. l.], 7 fev. 2021. Disponível em: <https://www.france24.com/es/asia-pac%C3%ADfico/20210207-myanmar-juegos-hambre-saludo-democracia>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BEIRAK, Jazmín; EMA, José Enrique. La política cultural que queremos. *La Circular*, [s. l.], n. 1, 2015. Disponível em: <https://jbeirak.wordpress.com/2015/04/10/13/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BONET, Lluís; NÉGRIER, Emmanuel. La tensión estandarización-diferenciación en las políticas culturales: el caso de España y Francia. *GAPP: gestión y análisis de políticas públicas, nueva época*, [Madrid], n. 6, p. 53-73, jul./dic. 2011. Disponível em: <https://revistasonline.inap.es/index.php/GAPP/article/view/9946>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre el poder simbólico, en Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CANCLINI, Néstor García. ¿La mejor política cultural es la que no existe? *TELOS: revista de pensamiento, sociedad y tecnología*, Madrid, n. 59, 2004. Disponible em: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero059/la-mejor-politica-cultural-es-la-que-no-existe/>. Acceso em: 20 nov. 2023.

CHAUI, Marilena. *Ciudadanía Cultural: el derecho a la cultura*. Buenos Aires: RGC Ediciones, 2014.

CUMMINGS, Milton; KATZ, Richard (ed.). *The patron state: government and the arts in Europe, North America and Japan*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

DUBOIS, Vincent. El “modèle français” i la seua “crisi”: ambicions, ambigüitats i reptes d’una política cultural. *Debats*, Valencia, v. 130, n. 2, p. 33-51, 2016. Disponible em: <https://revistadebats.net/article/view/1674>. Acceso em: 20 nov. 2023.

ELIOT, Thomas Stearns. *Notas para la definición de la cultura*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 1952.

GOPEGUI, Belén Ruiz de. *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura*. 2018. Tesis (Doctorado en Humanidades) – Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2018. Disponible em: <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/e8a0eb7d-2cac-42e1-811f-ddacaa218cc>. Acceso em: 20 nov. 2023.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [s. l.], [1970]. Disponible em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html. Acceso em: 20 nov. 2023.

HALL, Stuart; MELLINO, Miguel. *La cultura y el poder: conversaciones sobre los cultural studies*. Madrid: Amorrortu, 2011.

MANGSET, Per. El principio de arm’s length y el sistema de financiación de las artes: una aproximación comparativa. *Debats*, Valencia, v. 130, n. 2, p. 53-72, 2016. Disponible em: <https://revistadebats.net/article/view/1675>. Acceso em: 20 nov. 2023.

MAURA, Eduardo. *Los 90: euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Madrid: Akal, 2018.

- NÉGRIER, Emmanuel. Las políticas culturales en Francia y España: una aproximación nacional y local comparada. *Working Papers*, Barcelona, n. 226, 2003. Disponible em: <https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/wp226.pdf?noga=1>. Acceso em: 20 nov. 2023.
- ROWAN, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madri: Traficantes de sueños, 2016.
- SERRA, Clara. *Leonas y zorras: estrategias políticas feministas*. Madrid: Catarata, 2018.
- SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta, 2020.
- URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Documentation Française, 1996.
- VAQUER, Marcos. *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces, 1998.
- VICH, Víctor. *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950: de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. (Colección Cultura y Sociedad).