

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

Karen Ann Câmara Bezerra Sá

O CONCEITO DE *PONTO DE CULTURA* QUE DESAFIA NOSSA IMAGINAÇÃO

Porto Alegre

2016

Karen Ann Câmara Bezerra Sá

O CONCEITO DE *PONTO DE CULTURA* QUE DESAFIA NOSSA IMAGINAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Administração, na área de Estudos Organizacionais.

Orientador: Dr. Ariston Azevêdo Mendes

Porto Alegre

2016

## CIP - Catalogação na Publicação

Sá, Karen

O conceito de ponto de cultura que desafia nossa  
imaginação / Karen Sá. -- 2016.  
202 f.

Orientador: Ariston Azevedo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de  
Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS,  
2016.

1. Conceito. 2. Ponto de cultura. 3. Trabalho  
vivo. 4. Mercado de singularidades. 5. Ministério da  
Cultura. I. Azevedo, Ariston, orient. II. Título.



### ATA DE DEFESA DE TESE

Aos vinte dias do mês de dezembro do ano de 2016, às 13h00min, na sala 102-Labfin da Escola de Administração da UFRGS, reuniu-se em ato público a Banca Examinadora de tese de doutorado do(a) aluno(a) **KAREN ANN CÂMARA BEZERRA SÁ** orientado(a) pelo(a) professor(a) Prof(a). Dr(a). **ARISTON AZEVEDO** (PPGA/EA/UFRGS) e composta pelos professores examinadores abaixo relacionados, ocasião em que se realizou a arguição da tese intitulada “**O conceito de ponto de cultura que desafia nossa imaginação**”. Concluídos os trabalhos, foram atribuídos os seguintes conceitos definitivos:

NOME	CONCEITO
Prof(a). Dr(a). Francis Kanashiro Meneghetti (PPGA/UFRGS)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovado <input type="checkbox"/> Não Aprovado
Prof(a). Dr(a). Rosimeri carvalho da Silva (PPGA/ UFRGS)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovado <input type="checkbox"/> Não Aprovado
Prof(a). Dr(a). Fabio Bittencourt Meira (PPGA/UFRGS)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovado <input type="checkbox"/> Não Aprovado
Prof(a). Dr(a). Rogério Faé (PPGA/UFRGS)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovado <input type="checkbox"/> Não Aprovado

Em anexo os pareceres individuais dos avaliadores.

**OBSERVAÇÃO:** Após o ato publico da defesa da tese este documento deve ser encaminhado para a secretaria acadêmica a fim de ser feita a verificação do cumprimento dos requisitos regimentais pelo aluno e encaminhamento para homologação pela Comissão de Pós-Graduação. Assim sendo, esta ata não pode ser caracterizada como instrumento final do processo de concessão do título de doutor.

 Aluno(a): Karen Ann câmara Bezerra Sá	 Prof(a). Dr(a) Ariston Azevedo Presidente da Banca Examinadora
---	---

“Não sou nada. Nunca serei nada, não posso querer nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”.

Fernando Pessoa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Ariston quem tive a sorte de ter como meu orientador. Agradeço por sua orientação rigorosa, por sua competência, por, com tamanha sensibilidade, saber respeitar o meu tempo. À Ariston minha gratidão, admiração e respeito.

Agradeço ao Ricardo, meu companheiro, meu amigo, um ser humano magnífico, agradeço seu apoio e, acima de tudo, agradeço por ter acreditado e confiado em mim. Obrigada pelo carinho e pelas risadas inigualáveis, pela escuta solidária e por ter sempre uma palavra alegre a me dizer.

À Binho, meu fiel companheiro de todas os momentos de escrita desta tese.

Agradeço aos professores que compõem a banca desta tese, Francis, Rosimere, Fabio e Rogério.

Aos meus queridos colegas de turma e de área de Estudos Organizacionais, por deixarem os dias mais leves no decorrer do cumprimento dos créditos. Essa época foi divertida, apesar do fardo das disciplinas.

À Laís, pela amizade fraterna. Conte sempre comigo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Administração, em especial aos professores da área de Estudos Organizacionais.

É com saudades que deixo Porto Alegre.

## RESUMO

O tema central desta tese é a análise do conceito de *ponto de cultura*. Para desenvolvê-lo, alicerçamos o estudo em uma tríade conceitual que inclui o *ponto de cultura*, propriamente, o trabalho vivo e o mercado de singularidades, que remetem, estruturalmente, aos seus três eixos fundamentais. No primeiro eixo, fundador e articulador de toda a tese, realiza-se uma digressão histórica e crítica da noção de *ponto de cultura* levada a termo pelo Ministério da Cultura na primeira gestão do ministro Gilberto Gil. É desse quadro extenso de referência que emerge a tese defendida nesta investigação – a de que o *ponto de cultura* implicou uma política cultural antiga, atualizada dentro das novas bases de funcionamento da lógica do capitalismo pós-fordista. Outro enunciado complementar desta tese é o de que essa política reflete a estratégia global de reorientação do papel da cultura na economia mundial. Esse percurso primeiro da pesquisa levou-nos a conceber como nosso objetivo principal as possibilidades do nascimento de um novo conceito de *ponto de cultura*, capaz de resgatar o que havia de novo em sua gênese e de, ao mesmo tempo, acrescentar-lhe novos rumos. É com essa finalidade que convocamos para compor, em adicional, a estrutura da tese os eixos trabalho vivo e mercado de singularidades, que foram combinados com elementos propositivos das experiências artísticas (do espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*, do grupo de *Teatro Tá Na Rua*, do filme *Branco sai, preto fica*, do diretor Adirley Queirós e da prática da *Rabeca*, ilustrada a partir de um conjunto de autores pesquisadores desse instrumento musical) para desenvolver o conceito de *ponto de cultura*. Adotamos, formalmente, as categorias trabalho vivo e mercado de singularidades, bem como os processos artísticos como uma espécie de ressonância, de vibração, de fonte de inspiração, com o intuito de que cada um, a partir do modo como nos apropriamos deles, pudesse devolver a vivacidade do conceito imprimindo-lhe um novo significado que o coloque como um *ponto vivo*.

PALAVRAS-CHAVE: Conceito. *Ponto de cultura*. Trabalho vivo. Mercado de singularidades.

## ABSTRACT

The central theme of this thesis is the analysis of the point of culture conceptual. To develop this we based the study on a conceptual triad that includes the point of culture, itself, the live works and a market of singularities that refer structurally to its three fundamental axes. In the first axis, the founder and articulator of the entire thesis, is a historic digression and criticism of the notion of point of culture taken from the term used by the Culture Ministry during the first administration of the Minister Gilberto Gil. From this extensive reference area emerges the thesis defended in this investigation – that the point of culture implies a political rhetoric, being nothing more than an ancient political culture, updated within the new functioning bases of post-Fordism capitalistic logic. Another announced complement of this thesis is that this policy reflects the global strategy of the reorientation of the cultural role in world economy. This first precursor of the research led us to conceive as our principal objective the possibilities of the birth of a new concept of the point of culture, able to rescue what was new in its genesis and at the same time add new pathways. It is with this finality that we convoke, to be part of, and in addition to the structure of the thesis, live works and singularities of the market, that were combined with propositive elements of artistic experiences (the performance *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*, of the group Teatro *Tá Na Rua*, the film *Branco sai, preto fica*, of the director Adirley Queirós and the practice of Rabeca, illustrated by a group of researching authors of this musical instrument) to develop the concept of the point of culture). We adopted, formally, as categories, live works and singularity of the market, as well as the artistic processes as a type of resonance, vibration, fountain of inspiration, with the intuition of each, and how we appropriated them. This could give back the vivacity of the concept, imprinting a new significance that restores it as a living point.

**KEY WORDS:** Conceptual. Point of culture, Live work, Singularities of the market.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Classificação dos Projetos com Base no Conceito de Ponto de Cultura

Figura 2 – Esquema de Procedimentos e Operações do MinC

Quadro 1 – Editais de *pontos de cultura* referentes ao período de 2003 a 2006

Quadro 2 – Roteiro da Apresentação de A Geografia Popular do Rio de Janeiro (2016)

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

- ABA** – Associação Brasileira de Antropologia
- ANCINAV** – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
- BAC's** – Bases de apoio à Cultura
- CGU** – Controladoria Geral da União
- COAHB** – Companhia de Habitação Popular
- DIAC** – Divisão de Ação Cultural de Campinas
- DIACC** - Divisão de Ação Cultural e Comunitária de Campinas
- DIBI** – Divisão de Bibliotecas de Campinas
- DOU** – Diário Oficial da União
- FTR** – Forma de Transferência de Recursos
- GC** – Gestão Compartilhada
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- MinC** – Ministério da Cultura
- MIS** – Museu da Imagem e do Som
- IBRAC** – Instituto Brasil Cultural
- IPEA** – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- IPTI** – Instituto de Pesquisa em Tecnologia e Inovação
- MMPB** – Moderna Música Popular Brasileira
- MTE** – Ministério do Trabalho e Emprego
- OF** – Organização Formal
- PC** – Ponto de Cultura
- PETROBRAS** – Petróleo Brasileiro S.A.
- PMDB** – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
- PNPE** – Programa Nacional do Primeiro Emprego
- PPA** – Plano Plurianual

**PT** – Partido dos Trabalhadores

**PTR** – Plano de Trabalho

**SICONV** – Sistema de Convênios do Governo Federal

**SMCET** – Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo de Campinas

**SPPC** – Secretaria de Programas e Projetos Culturais

**TCU** – Tribunal de Contas da União

**UNESCO** – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Tecnologia

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	11
<b>1 CONCEITO</b> .....	15
1.1 O CONCEITO DE <i>PONTO DE CULTURA</i> QUE DESAFIA NOSSA IMAGINAÇÃO .....	22
1.2 A EMERGÊNCIA DAS POLÍTICAS DE <i>PONTO DE CULTURA</i> NO GOVERNO DO PT .....	23
1.3 O QUE É PONTO DE CULTURA, AFINAL? .....	34
1.4 QUANDO SOMOS VÍTIMA DA LINGUAGEM .....	37
1.5 A GÊNESE DO PONTO DE CULTURA .....	41
<b>1.5.1 Esquema de procedimentos e operações da SMCET</b> .....	46
1.6 <i>INTERMEZZO</i> .....	66
1.7 A EXPANSÃO DO VOCÁBULO <i>PONTO DE CULTURA</i> PARA O MinC.....	76
<b>1.7.1 Gilberto Gil</b> .....	77
<b>1.7.2 Célio Turino</b> .....	89
<b>1.7.3 A formalização estratégica do <i>ponto de cultura</i></b> .....	98
1.7.3.1 Plano Plurianual (PPA).....	100
1.7.3.2 Esquema de procedimentos e operações do MinC.....	107
1.7.3.2.1 <i>A exigência de organização juridicamente formalizada</i> .....	108
1.7.3.2.2 <i>Edital</i> .....	113
1.7.3.2.3 <i>Plano de trabalho e instrumento de transferência de recursos públicos financeiros</i> .....	121
<b>1.7.4 A memória semântica do vocábulo <i>ponto de cultura</i></b> .....	127
<b>1.7.5 Sintetizando o percurso do conceito de <i>ponto de cultura</i></b> .....	129
<b>2 OS NOVOS RUMOS DO CONCEITO DE <i>PONTO DE CULTURA</i></b> .....	137
2.1 TRABALHO VIVO.....	139
<b>2.1.1 Ontologia de um <i>ponto vivo</i></b> .....	148
<b>2.1.2 <i>Ponto vivo</i> como referências culturais</b> .....	150
<b>2.1.3 O <i>ponto vivo</i> como êxodo: fundador de um mundo novo</b> .....	153
<b>2.1.4 Da linguagem de um <i>ponto vivo</i> e de sua criação como resistência</b> .....	160
<b>2.1.5 <i>Ponto vivo</i> e a ideia de <i>form-Ação</i></b> .....	166
2.2 MERCADO DE SINGULARIDADES .....	170
<b>2.2.1 Um típico mercado de singularidades</b> .....	176
<b>CONCLUSÃO</b> .....	180
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	186
<b>ANEXO I</b> .....	198

## APRESENTAÇÃO

---

A administração pública, a partir da década de 2000, firmava-se em um plano plurianual distinto de seus antecessores. A mais significativa mudança foi ocasionada pela inserção da categoria *programa*, que passou a funcionar como elo principal de integração do planejamento com o orçamento público e a dotação da perspectiva de gestão por resultados. O gerencialismo, que passou a articular, nesse plano, a ação social, revelou-se fonte de toda a transmutação do conceito de *ponto de cultura*, tendo em vista o modo como surgiu e se materializou no final da década de 1980, pois o plano fornece ferramentas gerenciais que propiciam a coalizão entre a ação do Estado e as ações dos sujeitos viventes. Foi essa inovação que criou as condições fundamentais para a autonomia funcional diante dos processos e, ao mesmo tempo, para a subsunção da vida em nível do território, modificando, dessa maneira, a natureza mesma do conceito de *ponto de cultura*. O fio condutor para compreender a transmutação desse conceito coloca-se, via de regra, na força da linguagem gerencialista adotada pelo plano plurianual, que, ao anteceder a chegada do conceito de *ponto de cultura* ao Ministério da Cultura, necessariamente lhe impôs uma ressignificação.

Nossa tese é a de que o conceito de *ponto de cultura* implicou uma rematada utopia, não sendo nada mais do que uma política cultural antiga, revitalizada segundo a lógica do capitalismo pós-fordista. As transformações que se sucederam revigoraram o repertório cognitivo, mas, contraditoriamente, aplicaram limites às possibilidades de introdução de novos valores que fossem capazes de realizar uma mudança substancial e não apenas reaquecer o quadro de referência dos valores avalizados no plano nacional. Ao que parece, houve uma grande coincidência entre a chegada de um governo popular no país e os efeitos mais concretos da reestruturação capitalista e sua investida sobre os modos de vida. O capitalismo e a autonomia real logram a mesma direção; no entanto, sem consciência da renovação da forma de comando, a luta pela autonomia torna-se dispersa.

O leitor deve atentar para o fato de que a investigação sobre a transmutação conceitual que travaremos neste trabalho pode parecer, por vezes, demasiadamente confusa se o foco for desviado para o seu referente, nesse caso, para a expressão *ponto de cultura*. Nada parecerá menos

equivocado no entendimento deste estudo do que tentar reduzi-lo ao vocábulo, desconsiderando que o conceito é uma categoria evocadora de eventos. Selecionar uma expressão em potencial e passar a argumentar sobre a sua inevitável transmutação, em consequência de sua inserção na estrutura funcional estatal, é uma das tarefas a que estamos nos propondo. Ao executá-la, estamos ajustando nosso objetivo principal às possibilidades do nascimento de um novo conceito de *ponto de cultura* capaz de resgatar o que havia de novo em sua gênese, mas que, ao mesmo tempo, lhe acrescente novos rumos. É nesse sentido que o conceito de *ponto de cultura* é novo.

Vale a ressalva de que, apesar da viagem que faremos de volta no tempo, esta pesquisa não visa a uma reconstituição histórica; propõe-se uma explicação da origem do conceito, o que nos confere liberdade para lidar com documentos retroativos e atuais que lancem luzes sobre os assuntos do presente e o *modus operandi* que materializa o conceito vigente no MinC.

Optamos por organizar este estudo em três eixos: *ponto de cultura*, trabalho vivo e mercado de singularidades. Por vezes, consideramos apropriado separar o primeiro eixo, criando a Parte I desta tese em que trataremos de revelar esse movimento que transforma o conceito de *ponto de cultura* em algo bem distinto do conceito inovador que a investigação sobre sua gênese revela; e a Parte II em que iremos propor uma reorientação para esse conceito a partir das categorias de trabalho vivo e de mercado de singularidades. Essa divisão tem o propósito de circunscrever dois momentos da pesquisa e produzir um contraste capaz de desestabilizar um universo em que processos vivos estão inseridos num núcleo formalístico (de diferentes graus, sem dúvida, em diferentes momentos históricos do país) que arrefece, de modo distinto, suas energias vitais e, num confronto com o seu extremo (o outro lado), em que essas energias vitais são potencializadas porque se dão em uma ambiência genuinamente pública e não-estatal. Há uma intenção também de que, aliados a esta divisão, os eixos possam ser lidos de maneira independente, mas sem abrir mão de uma sinergia que os une em função da tese formulada e defendida.

Os novos rumos do conceito que tentamos lançar, na Parte II, não poderiam jamais ter sido alçados sem que antes fossem arrebatadas das entranhas do Estado, o “núcleo germinativo” do conceito, nuances que foram se perdendo na sua trajetória, o que não é nada extraordinário, pois é próprio da existência dos conceitos o esmaecimento de certos elementos e a atribuição de outros; afinal, não se pode perder de vista que essas ideias abstratas que nos permitem pensar fenômenos

com certas características são simplesmente vivas. E sendo assim, a desconstrução conceitual do *ponto de cultura* é parte indissociável da tarefa de produzir novos conteúdos para o conceito resgatado em sua gênese, desafio que aceitamos como sendo absolutamente necessário. Se as novas direções que produzimos para o conceito não foram atingidas em absoluto, viramos, pelo menos, modéstia à parte, com esta tese, a página de uma era funcional do conceito e abrimos clareiras que, no mínimo, provocam a seguinte reflexão: até que ponto é emancipador o apoio a novos modos de vida pelas vias que preveem uma coalização da ação estatal com a ação dos sujeitos viventes?

A intenção de lançar o conceito de *ponto de cultura* para outras bases levou-nos, na Parte II deste estudo, a produzir reflexões que possam remeter às possibilidades de localizá-lo como criação de mundo presente em processos artísticos que espelham formas de dizer de uma comunidade. “Entenda-se aí a comunidade como a maneira de ocupar um lugar e um tempo, como corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos, atitudes, que precede e pré-forma as leis e instituições políticas” (RANCIÈRE, 2015, p. 11). Essa articulação revelou-se no capítulo II, em que se apresenta uma proposta que equipara o *ponto de cultura* à noção de trabalho vivo que, por sua vez, para manter-se assim vivo, depende de um intelecto que seja conservado público, que aqui se traduz na multiplicidade das capacidades de pensar, uma heterogeneidade da mente propriamente; o inverso de um intelecto e de uma linguagem que comanda o trabalho de todos. O que pretendemos, em suma, é vincular a produção de *ponto de cultura* à existência de corpos que integram o trabalho das mãos com o trabalho da mente. No capítulo III, caminhamos na mesma direção; entretanto, a articulação que fazemos é com o mercado de singularidades; um mercado que está essencialmente pautado nas referências culturais, cujos produtos são tidos como singularidades ou realidades irredutíveis.

## **PARTE I**

### **POLÍTICAS DOS *PONTOS DE CULTURA*: DOS MUITOS PARA O UNO (ESTADO)**

## 1 CONCEITO

---

Versar sobre conceito é, principalmente, retratar as transformações semânticas de um vocábulo. No livro *Que é um conceito?* Benoit Hardy-Vallée afirma que indagar sobre o que é um conceito é, sobretudo, apresentar a sua pluralidade de sentidos, atendo-se às particularidades das falas, aos seus interlocutores e aos fatos históricos. Nesta pesquisa adotaremos sua definição de conceito que “[...] representa uma categoria de objetos, de eventos ou de situações e pode ser expresso por uma ou mais de uma palavra”, permitindo-nos categorizar por meio da apreensão da invariância de um universo de coisas (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 16).

Para elaborar sua abordagem sobre conceito, o autor estudou os aspectos mais notáveis das teorias mais influentes que versam sobre o tema. Para tanto, visitou os filósofos Platão, Aristóteles, Immanuel Kant, Ludwig Wittgenstein, entre outros, que se debruçaram sobre o modo de compreender o que é um conceito. Seu objetivo foi apresentar um quadro aferidor composto de vários elementos (*aquisição e formato, invariante, critério, organização e função*), capazes de subsidiar estudos contemporâneos – assim como o nosso – que pretendem lidar com conceitos, seja para construí-los, seja para criticá-los, tratando ao menos de um dos elementos apresentados por ele no seu quadro de referência.

Para o autor, o termo *conceito* é reservado para tratar precisamente das particularidades mentais que cada indivíduo manipula, ao passo que o termo *noção* é utilizado, quando necessário, para fazer referência ao conceito que se configura como teoria. Deve-se grifar, essencialmente, que ao utilizar o termo conceito para designar particularidades mentais, ele assume o princípio de que a atividade criadora e inventora de novas maneiras de pensar o mundo é acessível a qualquer indivíduo, não sendo uma atividade restrita aos intelectuais que dominam códigos acadêmicos, como em geral se acredita ser.

Pensar o conceito como algo que se passa pela cabeça, sem necessariamente ganhar uma estruturação teórica, é uma maneira de valorizar o esquema dinâmico do pensamento em detrimento de sua configuração estática, bem como de entender o conceito como disposto, e muito

mais imerso, em uma relação de tensão e de construção experimental contínua. Essa maneira de encará-lo torna-se outra, pois oferece uma contra descrição do que talvez seja mais comumente entendido como um conceito, cujo fundamento intelectual acadêmico e o rigor científico parecem inegáveis, e aparentemente mais aceitáveis. Vale salientar que, para produzir conhecimento sobre um objeto, cria-se conceitos. Nesse sentido, a produção de conhecimento a partir do entendimento de conceito de Hardy-Vallée, é prerrogativa de qualquer cidadão comum.

Na constituição do seu quadro de referência, para aferição de um conceito, um elemento eleito foi o par *aquisição* e *formato*, mantidos por ele emparelhados, assim como comumente ocorre, segundo salientou, nas abordagens clássicas sobre o tema conceito. Com relação à *aquisição*, o autor informa que a abstração de um conceito pode ser adquirida por diferentes vias (o conhecimento, aliás, pode até ser considerado inato aos indivíduos). No entanto, Hardy-Vallée não se filia a nenhum dos modos de aquisição existentes por ele estudado (empirista, racionalista, pluralista e analítico-linguístico), quer dizer, não apresenta uma tese sobre como o conhecimento é adquirido e não explicita como o processo de aprendizagem ocorre, parte apenas do fato de que “indivíduos possuem conceitos” (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 90). E a respeito do *formato*, do modo como um conceito é representado, o autor o considera multimodal e, portanto, sua natureza é perceptiva (e não intelectual), advindo de um aporte sensorial, melhor dizendo, da experiência. Além disso, afirma ele que um conceito pode derivar da cognição, pelo fato de objetos mentais serem percepções, ou, em razão de que a mente é capaz de – com base em percepções simples – recriar e transformar os sentidos percebidos em sentidos mais complexos. De modo que as coisas não estariam tão determinadas pela experiência, como, talvez, possa parecer para alguns. Na sua visão, um conceito pode ainda efluir da língua: aprende-se um conceito, via de regra, quando se aprende uma língua, embora a linguagem não constitua, em si, uma representação do *formato* do conceito.

O autor sublinhou também o *invariante*, correspondente às propriedades compartilhadas pelos objetos, eventos ou situações pertencentes a uma dada categoria. A *invariância*, segundo informa, pode ser compreendida pela uniformidade. Tal condição consiste na identificação de propriedades aplicáveis a todas as coisas inclusas em um universo resultante de uma atividade categorial qualquer. As propriedades são o que não muda e são também o que permite o

conhecimento da coisa em si. Outra maneira adicional de conhecer a *invariância* é através da estabilidade, equivalente às propriedades que perduram, mas que se modificam com a mudança de seus elementos contextuais originais, definidores da sua natureza primeira.

Na sua abordagem, Hardy-Vallée recorre à combinação de duas posições acerca da definição do *invariante*: a psicológica ou mental e a social ou linguística. Na sua concepção, é “possível sustentar que o invariante se situa dentro da cabeça e também na linguagem” (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 59-60). Sobre a invariância mental, o autor considera tão só que o *invariante* é um particular que se estabelece na mente do sujeito, resultando precisamente do modo como concebe a matéria. O autor permite-nos antever que é essa invariância que dá acesso às propriedades estáveis, citadas no parágrafo anterior. E com relação à invariância social, argumenta que uma pessoa possui um conceito, não quando domina mentalmente as propriedades de uma matéria ou quando a nomina da mesma maneira que outros, mas quando tem a capacidade de empregar corretamente a palavra com base no conjunto de regras de inferências, constituídas na vivência social. Vale demarcar que tanto a referência quanto a significação são sociais, pois não basta listar as propriedades, é preciso ter domínio de fato das normas de utilização da palavra em jogo.

Foi elencado como elemento, além desses que já citamos, o *critério*. Este permite julgar sobre a inclusão de membros e/ou coisas em uma categoria e exige para tanto o conhecimento a respeito da invariância. O *critério* estipula sob qual regra os membro e/ou as coisas caem sob um mesmo conceito. É sugestão do autor que a categorização seja efetuada segundo um *critério* de semelhança, verificando se há pelo menos uma propriedade comum e pelo menos uma não comum entre o que deve ser incluso na categoria. A categorização por semelhança pode ser feita com base na percepção, a um nível mais concreto ou abaixo do nível perceptual, abstrato. Convém salientar que, limitado pelo fato de tudo poder estabelecer “parentesco” com tudo sob um ou sob outro aspecto, o *critério* de semelhança, segundo argumento do próprio autor, assenta-se na sua indeterminação, eficácia cognitiva e flexibilidade para manter-se como um universal, podendo representar mais facilmente propriedades mais gerais de uma categoria. Há, sem dúvida, uma preocupação sua em mencionar que um conceito deve ser minimamente abstrato e não uma

representação de algo concreto e, por conseguinte, muito particular para ser considerado um conceito.

O autor também incorporou ao quadro dos elementos aferidores, o elemento *organização* para explicitar o modo como o conteúdo do conceito é constituído. Segundo ele afirma, é mais ou menos consenso o fato de que “os conceitos são organizados sistematicamente em relações de conjunto (A é uma espécie de B)” (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 91). Com base nisso, argumenta que um conceito caracteriza-se por um eixo vertical e por outro eixo horizontal. O primeiro eixo corresponde a conceitos situados em um mesmo nível, tal como as variações de raças de cão (pastor alemão, *poodle*, *fox terrier* etc.), usadas para ilustrar sua explicação. Todas essas raças equivalem a conceitos distintos e são inferiores ao conceito de cão, pois são partes constitutivas dele na medida que compartilham as mesmas generalidades. O segundo eixo refere-se à inclusão de um conceito em níveis sucessivos, dispostos verticalmente, dos menos gerais para os mais gerais; um exemplo, disse ele, é o conceito de mamífero, parte do conceito de animal. Esse eixo consiste visivelmente em um modo hierárquico de organizar conceitos.

É essencial evidenciar que a combinação dos eixos horizontais e verticais constitui, segundo o autor, uma taxonomia, um modo de distribuição sistemática das coisas do mundo em categorias; tal combinação pode também ser pensada como uma teoria, “conjunto de conhecimentos organizados com um objetivo explicativo” (Ibid., p. 94). O fundamental mesmo, com relação a tais eixos, é a sua observação sobre o fato de que há taxonomias epistemológicas, inerentes aos indivíduos, além de taxonomias normativas, de domínio de especialistas ou coletividades, pois, essa observação revela as condições de posse de um conceito. Nas taxonomias normativas, a produção de conceito é acessível a ciclos exclusivos, mais restritos, especializados como costuma-se dizer. Deve-se grifar, aqui, a sua observação de que o modo de organizar um conceito está diretamente relacionado àqueles que produzem conceitos, à sua legitimidade.

Numa concepção holística de *organização* do conteúdo conceitual, produzem conceitos quem detém a visão total do modo de *organização* do conhecimento em vigor. O indivíduo só possui um conceito quando domina as inter-relações do conceito de referência com conceitos mais gerais, pois o conteúdo conceitual é “[...] constituído da soma das relações que ele mantém com todos os outros conceitos” (Ibid., p. 97). Notadamente, exige-se do indivíduo um profundo

conhecimento do encadeamento lógico da *organização* do conceito em questão. Uma visão em perspectiva do fenômeno. Por vezes, na *organização* molecular, uma variação da forma de *organização* holística, o indivíduo, para possuir o conteúdo de um conceito, precisa ter ao menos uma visão parcial do todo, saber relacionar o conceito de referência com ao menos alguns dos conceitos que mantêm relações com ele. Essa corrente considera que “o conteúdo de um conceito é constituído da soma das relações que ele mantém com alguns conceitos” (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 97). No atomismo, outro modo de *organização* conceitual, a posse de um conceito depende tão somente da relação do indivíduo com o próprio mundo, pois “o conteúdo de um conceito é individuado por relações entre o espírito e o mundo” (Ibid., p. 97). Essa concepção de *organização*, na qual a produção de conceito não se liga a um sistema amplo, é, como disse o autor, pouco aceita na filosofia.

Outro elemento inserido no quadro aferidor de Hardy-Vallée é a *função*, importante para esclarecer o propósito com que um conceito é criado. O autor apresenta dois tipos de *funções*: a metafísica e a epistemológica. A *função metafísica* analisa, conforme explicitou, preferencialmente o conteúdo semântico dos conceitos, constituído pelas inferências autorizadas segundo normas lógicas da língua ou normas sociais vigentes e também pelos vínculos que esse mesmo conceito mantém com outros conceitos. A *função epistemológica*, ao contrário, examina a maneira como o conceito é empregado segundo os conhecimentos de um indivíduo em particular e não com base nas regras que regem o conjunto da sociedade.

O conceito, em Hardy-Vallée abordado simplesmente como particularidades mentais, logo atraiu nossa atenção, pois estudávamos, paralelamente, o livro *Ponto de Cultura: o Brasil de Baixo para cima*, de autoria de Célio Turino, no qual o vocábulo *ponto de cultura* é apresentado por ele como um conceito, capaz de reinventar a maneira de o Estado fazer política pública de cultura. A leitura sistemática das ideias presentes no livro, revelou-nos inúmeros paradoxos no conteúdo do conceito do *ponto de cultura*, comprometedores da inovação pretendida pelo autor, convencendo-nos de que só um estudo na perspectiva conceitual permitiria elaborar uma crítica que redimensionasse a discussão a respeito do tema *ponto de cultura*.

A proposta conceitual de Célio Turino pode ser descrita como um esforço de extrapolação da administração pública clássica da cultura, fundamentada no modo funcional-estrutural. Tendo

em vista sua tentativa de radicar diretamente no conteúdo conceitual do *ponto de cultura* a ideia de que não é o Estado que faz a política de cultura, mas as pessoas que fazem políticas de cultura, colocando em foco cidadãos comuns e suas ações cotidianas como derivadas de perspectivas culturais distintas do saber estatal (ou da velha razão de Estado), pondo em destaque as relações de alteridade. Permitindo com isso, muito preliminarmente, ventilar a leitura da política pública como continuidade epistêmica das formas de pensamentos existentes. Esse esforço, no entanto, não foi em uma direção que apontasse para a importância crucial do desequilíbrio permanente entre significante e significado que permitiria pensar a relação de alteridade para além da linguagem – gerencialista – da administração pública, que corrói ominosamente, como teremos a oportunidade de ver, a própria narrativa genuína criada do conceito de *ponto de cultura*, em que um outro mundo parecia ser possível.

Entendemos que sua abordagem do *ponto de cultura* tem algo de distintivo a oferecer. Notamos, porém, que apesar das incursões do autor na tentativa de transformar, através do desenvolvimento do conceito, o dispositivo político-administrativo atual – em particular a forma-Estado, ele próprio não conseguiu desfazer-se do modo sistêmico de enxergar a administração, considerada como um mecanismo estrutural e totalizante e, assim, perdeu de vista a capacidade inovadora do conceito. Vale destacar que só é possível fazer tal afirmação porque o seu livro permitiu o acesso ao seu modo de pensar o conceito, sobretudo à origem da expressão *ponto de cultura* e do conceito, quem o criou, quando o utilizou e onde o materializou, ainda que de modo bastante conciso. Lampejo que precisávamos para descobrir o conteúdo conceitual primeiro do vocábulo *ponto de cultura*, pesquisa que possibilitou revelar as possibilidades de inovação realmente contidas nele e ofuscadas ao longo do tempo nas releituras naturais dos conteúdos do conceito por outros indivíduos que foram apropriando-se dele.

A essa altura já estávamos certos de que qualquer crítica a proposta do livro *Ponto de Cultura: o Brasil de Baixo para cima* e qualquer tentativa de propor um novo conceito, deveriam começar pelo estudo do conceito de *ponto de cultura*. Decidimos, então, nos inspirar livremente na abordagem do conceito elaborada por Hardy-Vallée, considerando, na medida do possível, todos os elementos que sugeriu para aferir um conceito. O modo como ele pensa o conceito mostrou-se especial e coerente com o fato de que o conceito de *ponto de cultura* não é um conceito no sentido

*ad hoc* do termo, pois não segue o rigor acadêmico ou alcança o patamar de uma teoria. Antes, configura-se como uma particularidade mental entre tantas outras particularidades mentais a respeito do *ponto de cultura* apresentadas neste estudo, logo mais adiante. Isso não significa que conferimos ao conceito de *ponto de cultura* um *status* inferior, muito pelo contrário.

Em suma, o desafio que nos oferece essa opção pela via conceitual é o de criticar a estabilidade dos significados validados pela linguagem corrente na administração pública, que estabelece o esquema de procedimentos e operações das políticas públicas de cultura, pondo a equivocação comunicacional como fundamento da relação de alteridade e projetando a partir de alguns interlocutores específicos (incluindo, além de Célio Turino, Antonio Arantes e Gilberto Gil), outros conceitos que se conectam com o conceito de *ponto de cultura*, a fim de alinhar modos de pensamentos, nas suas semelhanças ou diferenças, daquele em que se inscreve nossa forma de administração da cultura.

## 1.1 O CONCEITO DE *PONTO DE CULTURA* QUE DESAFIA NOSSA IMAGINAÇÃO

O objetivo deste capítulo é demonstrar a transmutação do conceito de *ponto de cultura* na gestão do ministro Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MinC), de seu lançamento e implementação a partir de 2004 até 2006. Isso requer do leitor uma atenção dupla, pois, a um só tempo, iremos regressar à sua origem, em 1987, e avançar para além do término da primeira gestão de Gil, buscando expressar esse movimento de mutação conceitual, sob o enfoque do que consideramos seus extremos. A princípio, deixaremos em suspenso, ao longo de todo o capítulo, outros modos de pensar o *ponto de cultura* para revelá-los, na Parte II, no âmbito de uma digressão histórico-crítica do conceito, quer dizer, no âmbito da proposição de novos significados atribuídos a ele. Contudo, de modo geral, e a título de antecipação primeira, consideraremos o *ponto de cultura* como uma noção que procura dar conta de micropolíticas culturais praticadas por sujeitos viventes, que interagem e cooperam socialmente com o objetivo de resguardar suas formas de vida; por isso, agem com base no fortalecimento político-cultural do coletivo. Como se pode perceber, essa definição, ainda que preliminar, distancia-se, sobremaneira, daquelas que consideram *ponto de cultura* um conceito de política pública de cultura de governo ou de política pública de cultura de Estado, ambas reduzindo-o a uma organização juridicamente formalizada – ou a uma organização formal como a chamaremos – ou ainda a um espaço físico disseminador de manifestações culturais diversas.

Inicialmente, procuraremos mostrar como a noção de *ponto de cultura* estava ausente nos propósitos iniciais do Programa de Políticas Públicas para a Cultura do Partido dos Trabalhadores (PT), estando em seu lugar a noção de *centro de cultura*, nitidamente muito diferente daquela. Na sequência, partindo da premissa de que, em sua gênese, o conceito de *ponto de cultura* estava atrelado à interação político-cultural entre sujeitos viventes, fizemos, então, de maneira que nos possibilitasse descortinar outros modos de pensar tal conceito, uma viagem de volta aos anos de 1987 e 1988, quando ele surge no Brasil, para assim recuperar as reflexões iniciais a seu respeito. Para tanto, visitamos os registros de sua aplicação no período em que Antonio Augusto Arantes esteve à frente da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo da cidade de Campinas

(SMCET), em São Paulo, e também inspecionamos os registros de sua operacionalização, no período de 1990 a 1992, quando a ideia de *ponto de cultura* tramitou informalmente na gestão de Célio Turino, então Secretário Municipal de Cultura, Esporte e Turismo daquele município. Por fim, investigamos como o conceito chega até o MinC, como vai sendo transmutado de modo a ser inserido no sistema econômico-jurídico do Estado.

Ao levantar a questão conceitual, não visamos a uma pesquisa histórica *in stricto sensu* nem pretendemos uma análise exaustiva de todas as reflexões e variações a seu respeito, cujas articulações, aliás, têm sido curiosamente negligenciadas por todo um conjunto de estudos que o têm considerado irrefletidamente. Em verdade, tentamos determinar, com alguma segurança, os elementos que nos permitirão sugerir, principalmente nos capítulos seguintes, novos modos de pensar aquele conceito. Nosso principal argumento neste capítulo é o de que a definição conceitual e o esquema de procedimentos e operações adotados pelo MinC, por um lado, limitam a compreensão da realidade cultural a aspectos formalísticos, consequentemente superficiais, e, por outro, também limitam o próprio potencial subjacente à ideia de *ponto de cultura*, pois reduzem sua manifestação a um espaço não menos condicionado pelo poder estatal e destinado a “reproduzi-lo”, basicamente porque dependem da função de uma estrutura estática que represa sua força. Então, no cômputo final, a noção de *ponto de cultura* engendrada como política pública de cultura é uma política retórica, visto que, como procuraremos mostrar, concretiza um duplo movimento de criação e redução.

## 1.2 A EMERGÊNCIA DAS POLÍTICAS DE *PONTO DE CULTURA* NO GOVERNO DO PT

Um modo novo de elaborar políticas públicas para a cultura surge, por força do acaso e de afinidades eletivas, no governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do PT. Estamos nos referindo à política pública de cultura pautada no conceito de *ponto de cultura*, acionada no âmbito do MinC, a partir de 2004, durante as gestões do Ministro Gilberto Gil e do Secretário de Programas e Projetos Culturais, Célio Turino. Quando afirmamos que a noção de *ponto de cultura* surge como

que por acaso, referimo-nos ao fato de que o Programa de Políticas Públicas de Cultura – *A Imaginação a Serviço do Brasil*, da coligação<sup>1</sup> Lula Presidente, não previa, em 2002, quando de seu lançamento, nada semelhante à ideia de *ponto de cultura* tal qual havia sido expressa em sua gênese e efetivamente trabalhada, ou seja, *ponto de cultura* como sinônimo de conexão. De modo distinto a esse entendimento, o documento menciona a expressão *centro de cultura*, associando-a à noção de espaço físico destinado a manifestações culturais diversas, como se depreende de dois dos objetivos voltados para a transversalidade das políticas de cultura, que definem o seguinte:

Estabelecer um programa de **construção de centros de cultura** que abram espaço para a produção e difusão da criação cultural local e, ao mesmo tempo, que possam receber de maneira adequada as diversas linguagens da produção cultural que chega de outras regiões do país. O esforço de “culturalizar” espaços disponíveis, reutilizar espaços já apropriados pelas comunidades e **construir centros de cultura** deve ser conjugado às políticas de formação de plateias – ou seja, do gosto pela cultura entre crianças e jovens – e dos novos talentos com o objetivo de aprimorá-los nas suas linguagens de escolha (PT, 2002, p. 23, grifo nosso).

Aliás, há que se observar dois pontos. Primeiro, o fato de que, nesse documento, a cultura foi alçada a um papel estratégico no plano econômico de governo, atendendo à reivindicação de quadros importantes do PT que, desde a década de 1980, ao que parece, pleiteavam a sua centralidade nas ações do governo. Vale lembrar que, àquela época, a cultura já se havia tornado central no capitalismo contemporâneo mundial e seu papel nas discussões de programas de governo constituía, de certa forma, uma tendência do próprio sistema econômico, ainda que o modo de a incentivar pudesse seguir por diferentes caminhos, abrindo mais ou menos possibilidades de enfrentamentos por grupos “minoritários”.

O segundo ponto a ser destacado diz respeito ao fato de o referido programa de cultura do PT e coalizão, apesar de muito mencionado por textos acadêmicos, poucas vezes foi sistematicamente analisado. Via de regra, esses textos, ao abordá-lo, procuram ressaltar sua contribuição aos propósitos estruturais do governo Lula em relação à cultura, restando tão-somente, dessas análises, aspectos positivos. É provável que a própria trajetória das condições peculiares das

---

<sup>1</sup> Formada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), Partido Comunista do Brasil (PCdoB), pelo Partido Liberal (PL), pelo Partido de Mobilização Nacional (PMN) e pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

políticas culturais brasileiras (marcada, como observou Rubim (2007), por instabilidades que incluem períodos de intervenção estatal autoritária e períodos de ausência proposital do Estado em favor do mercado) e as possibilidades de transformações que a ascensão do PT à presidência da República representou tenham compelido a um exame mais entusiástico que analítico das propostas delineadas. Ademais, as pesquisas dedicadas à questão têm, em geral, destacado os seguintes aspectos daquele programa: a intenção de que o Estado retome para si a responsabilidade com relação à cultura, imprimindo sobre seus processos uma visão social; o alinhamento estratégico das políticas culturais brasileiras com organismos internacionais; a perspectiva de ampliação do orçamento da cultura; o interesse no incentivo ao patrimônio imaterial, superando a exclusividade material dos investimentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); o interesse de se fazer entrecruzar cultura e comunicação, visando à difusão de uma programação regional; a promessa de adoção de mecanismos de participação popular e de controle social; o interesse de fazer entrecruzar cultura e economia; e a possibilidade de que a política cultural seja posta de modo transversal às demais esferas governamentais.

Vale a pena, aqui, uma análise menos genérica de algumas dessas pesquisas, de maneira a termos um panorama não apenas geral mas também mais detalhado das análises feitas do documento. Domingues (2008), por exemplo, faz três destaques importantes. Em primeiro lugar, levanta o fato de o documento “estender o papel do Estado na promoção do direito à cultura e pensá-lo com base nos compromissos assumidos mundialmente com relação ao papel das políticas culturais no processo de desenvolvimento humano”. Em segundo lugar, faz referência à menção do documento<sup>2</sup> no que diz respeito ao papel do país perante outras nações; em particular, as nações situadas na América Latina, e o seu compromisso com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Por fim, o autor menciona que o documento avançou ao identificar “um outro tipo de economia da cultura” (DOMINGUES, 2008, p. 119).

---

<sup>2</sup> Precisamente, o referido documento faz alusão à Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, realizada no México em 1982, a partir da qual recomendou-se que as políticas públicas de cultura enfatizassem o conceito antropológico de cultura. Esse conceito antropológico de cultura menciona que a cultura inclui não apenas as artes e as letras mas também os modos de vida, os direitos humanos, os costumes e as crenças, a interdependência das políticas nos campos de cultura, da educação, das ciências e da comunicação; e a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento (UNESCO, 1982. Tradução nossa).

É digno de nota o fato de Domingues ser o único dos pesquisadores analisados a ir além do simples registro da relação entre cultura e economia, revelando haver no Programa de Política Pública para a Cultura do PT a indicação de uma outra economia. No entanto, ele parece não ter compreendido satisfatoriamente que os sujeitos envolvidos na elaboração desse documento limitaram-se a desvincular da escala industrial um tipo de produção cultural que não se enquadra diretamente nas regras vigentes da economia de mercado; também não percebeu que, em verdade, esse tipo de produção desvinculada corresponde a uma outra economia que não à economia solidária, como ele e outros autores propõem. Ora, não basta reivindicar apenas uma economia mais “social”, que tenha uma dinâmica particular, se o desafio real não é enfrentado: a ideia de que o mercado é algo natural e está fora do social. Domingues toma a economia de mercado como algo dado e que não merece ser debatido, isto é, ele a toma como se fosse uma força da natureza. Essa naturalização do mercado, porém, é exatamente o que estabelece a ideologia neoliberalista. De modo que a justificativa apresentada por esse autor para dizer que o programa do PT e coalizão rompeu com o projeto neoliberal – referência para as políticas culturais no governo de Fernando Henrique Cardoso, tão-somente porque reconheceu a “cultura como um direito social básico do cidadão” e porque adotou a “[...] tecnologia das políticas sociais como ferramenta de ação nas políticas culturais” (DOMINGUES, 2008, p. 120) – é insuficientemente crítica.

Lima (2013a) chama a atenção para o fato de estar prevista naquele programa a ampliação do escopo da atuação da política cultural, observando a intenção de incluir, além de artistas, a sociedade como um todo; em especial, as pessoas em estado de vulnerabilidade social. Para a autora, o programa propôs-se resgatar grupos historicamente marginalizados do processo de elaboração político-cultural do país ao afirmar que a equidade de oportunidades está, antes de qualquer coisa, relacionada ao reconhecimento do outro no exercício de seus direitos e que a cultura, portanto, na sua forma de ação política e social, efetiva-se como caminho que torna isso possível. Segundo sua avaliação, há, no documento, a convicção de que o projeto econômico para uma sociedade financeiramente e culturalmente desigual deve experimentar uma inversão de prioridades e encontrar sua solução por meio de garantias institucionais e financeiras advindas da produção cultural de amplas camadas e setores da sociedade brasileira. Ou seja, não restam dúvidas quanto ao fato de serem esses os aspectos essencialmente positivos do documento.

Não obstante, passou despercebido à autora o fato de que o mesmo documento que alude a essa convicção sobre o projeto econômico contradiz-se quando sugere uma necessidade de equiparação, em nível nacional e internacional, dos “padrões técnico-científicos de organização, sistematização, conservação e restauração, capazes de harmonizar procedimentos, recomendar diretrizes unificadas e complementares entre as instituições culturais públicas” (PT, 2002, p. 21). Esse tipo de proposta parece confirmar a presença (no documento) de interesses no sentido de que as políticas públicas de cultura no país logrem, em seus processos de trabalho e de organização, um padrão técnico e científico internacional. É o caso de indagar se esses aspectos não são também de ordem cultural. Aliás, no que diz respeito à diversidade cultural, sabe-se que as convenções e os procedimentos de organismos internacionais como a UNESCO, por exemplo, têm sido apreciados e questionados por estudos recentes, que indicam exatamente a existência do mesmo paradoxo que mencionamos acima. Um deles foi realizado por Miikka Pyykkonen (2012), para quem *A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, apesar de destacar a diversidade cultural – a diversidade das expressões culturais (artes visuais, música, patrimônio, tradição, artesanato, teatro, cinema etc.) e as diferenças culturais entre grupos, organizações e indivíduos –, contraditoriamente oferece diretrizes operacionais bastante específicas para as políticas culturais, indicando a formação de um verdadeiro eixo comum empresarial para as políticas de cultura que, concretizado, facilitaria a governança global do mercado da cultura através da padronização da ação social. Diante do que notou Pyykkonen, é possível perguntar até que ponto a adesão aos compromissos com essas agências internacionais fortaleceu (e fortalece) a pluralidade de modos de vida no Brasil. Ou melhor, indagar sobre a própria noção de política cultural que está respaldando a atuação desses órgãos e seu potencial de incentivar modos de ação distintos.

Reis (2008), sem escapar de um certo apostolado que norteia as análises do documento, assume o compromisso de elevar a cultura a uma política de Estado, quase como uma mudança paradigmática. Na sua visão, esse é, preferencialmente, o aspecto que o diferencia da maneira como procederam governos anteriores e é também o motivo que o afasta da perspectiva neoliberal, vigente nas décadas de 1980 e 1990. Como quem visa reforçar sua afirmação, a autora sublinhou os três eixos estruturantes das ações governamentais, procurando demonstrar que a presença estatal

pretendia tomar como guia um eixo denominado de social, encarregado de promover a inclusão social; outro eixo intitulado democrático, cujo norte é a universalização da cidadania cultural; e um outro eixo que se chamou de nacional, responsável pela valorização da identidade brasileira.

A autora, no entanto, procedeu a uma meia explicação de algo mais complexo, ao considerar que o Programa de Políticas Públicas para a Cultura do PT em análise afastou-se, em termos de conteúdo, da perspectiva neoliberal, ao propor medidas que denotam a presença do Estado como regulador das políticas públicas de cultura, análise que, aliás, coincide com a de vários outros autores, inclusive com a de Domingues (2008) a quem fizemos referência. Vale esclarecer que tal proposição, qual seja, a de intervenção estatal (no processo de regulação de políticas, de desempenho de mercados, funcionamento da sociedade), diz respeito a uma nova versão do neoliberalismo, segundo, providencialmente, nos atualizou Puello-Socarrás (2011). Essa tese, ao que parece, ainda pouco conhecida em certos núcleos acadêmicos, não foi assimilada por Reis, razão por que não percebeu que a presença estatal regulando a cultura, por si só, não indica um aspecto positivo daquele programa. À luz das considerações de Puello-Socarrás (2011), a visão sobre a presença do Estado como regulador e sobre os eixos elencados com o propósito de conduzir as ações governamentais deverá ser outra, que necessariamente questiona a sua restrição aos aspectos meramente estruturais, como, por exemplo, a estruturação do MinC, a descentralização político-administrativa, a implantação de mecanismos de participação popular, de conselhos, de um Sistema Nacional de Política Cultural, do orçamento do MinC e a regionalização das Políticas Públicas de Cultura. Essas condições podem muito bem continuar a revestir-se da centralização da produção de valores e sentidos, mistificando um sentimento de que se vem apoiando modos de vidas distintos.

Em suma, o grande problema de Reis e de outros estudiosos que analisaram o programa de políticas públicas de cultura do PT sob uma visão positiva das medidas propostas, consiste em não perceber que os interesses sociais e produtivistas têm como ponto convergente a dimensão da vida e se valem da regulação do Estado. Se a autora tivesse, por exemplo, experimentado interpretar a elevação da cultura à condição de “um direito básico e permanente do cidadão” (PT, 2002, p. 9), um direito que, por sinal, está presente na constituição desde 1988, como um ato integrado em tal processo de transformação das formas e tendências assumidas pelo neoliberalismo, tratando de

considerar suas subjetividades, práticas, discursos e enfoques, teria, então, como admitir a existência de um movimento dual no documento em questão. É essa ausência de percepção sobre a articulação do conteúdo do programa e o funcionamento do capitalismo mundial que faz tanto essa autora quanto outros pesquisadores perderem de vista o aspecto central que deve orientar as análises versando sobre políticas públicas de cultura, ou seja, a apreensão de medidas que concretamente separam a valorização da vida dos interesses meramente mercantis. Trata-se de identificar que elementos limitam-se a promover a estruturação desses interesses via *apparatus* estatal, valorizando a vida até ao ponto que interessa, sem esvaziar o comando qualificador da exploração capitalista e a mediação que sustenta o estado centralista.

Para esta abordagem, interessa assinalar que o documento em referência, entrecortado por ambiguidades, próprias de um texto que carrega interesses divergentes, apresentou precisamente dois eixos diretivos para o tratamento da cultura como assunto de política pública. Cada um deles deveria ser operacionalizado segundo suas especificidades, como veremos na sequência. Porém, em ambos, a cultura é vista como um ativo econômico amparado pelo direito autoral, o que faz com que a dimensão econômica se sobreponha à dimensão da cultura, promovendo, assim, uma economia da cultura. Em um eixo, a cultura é vista como sinônimo de indústria cultural (nacional) marcada pelas regras de mercado. No outro, a cultura é apresentada como potencialmente geradora de ativos econômicos, mas desvinculada da escala industrial e do patamar de lucros proporcionados pelo mercado. É nesse segundo eixo que estariam as brechas para a realização de uma política pública de cultura realmente diferenciada, pois ele responderia aos interesses de grupos artísticos e movimentos sociais que, na época, apoiavam o PT para as eleições de 2002. Entre esses grupos estavam o Coletivo Cultural do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), a Escola Livre de Teatro de Santo André, a Cooperativa Paulista de Teatro de São Paulo, o Teatro Oficina, o Centro do Teatro do Oprimido.

De acordo com o programa, esse segundo eixo diz respeito à produção cultural que emana das comunidades, dos quilombos, das aldeias, das periferias, das favelas, enfim das zonas onde residem precisamente os pobres. Apesar de fazer referência às comunidades e à cultura popular, o documento não diz exatamente o que entende por cultura popular, expressão bastante ambígua em sentidos, que estão, na verdade, em disputa. A ausência de uma definição precisa, aliada à ênfase

no artesanato e nos eventos populares, numa intrincada relação de defesa da autenticidade em que prevalece a ideia de identidade abstrata, é temerosa com relação ao trato da pluralidade dos modos de vida. A proposta mais evidente que salta ao texto nessa passagem sobre as comunidades é a da promoção e a da espetacularização, sempre entremeadas pelo tema da autonomia. Porém, sem questionar, como dito antes, a naturalidade do mercado, a pluralidade dos modos de vida torna-se apenas fonte criativa para o projeto de desenvolvimento econômico da nação. Além do que a própria noção de autonomia precisa ser muito bem qualificada.

Esse eixo da economia da cultura parece atravessado por interesses que estavam à época a par – em alguma medida – do papel da cultura nos processos de acumulação de capital, o que certamente pode ter contribuído para a luta de grupos “minoritários” que tentavam modificar, por exemplo, a Lei Rouanet, ampliar os recursos do Fundo Nacional de Cultura, diversificar as fontes de financiamento e formar fundos regionais, além de mudar os mecanismos de relação entre Estado e sociedade. Na realidade, a separação em dois eixos da economia da cultura era apenas didática, como se percebe no texto. Ao final, eles são ditos entrelaçados, de tal sorte que um se serve do outro e ambos sustentam o objetivo maior que se manifesta logo no título do programa *A Imaginação a Serviço do Brasil*. Ou seja, o que se tem é o imaginário cultural convertido em ferramenta complementar de desenvolvimento “socioeconômico” – ora o econômico vem primeiro, ora o social o antecede –, mas é o Brasil, como identidade única, que é sempre alçado a protagonista. A referência para o trato da cultura é majoritariamente a ideia de “inclusão da cultura na cesta básica dos brasileiros” (PT, 2002, p. 10) e não a transformação dos valores vigentes; ao contrário, trata-se da sua maior difusão e distribuição, ainda que se reconheça o valor da pluralidade dos modos de vida como fonte de geração de divisas.

Mas como dissemos, além desse modo ao acaso que levou a ideia de *ponto de cultura* a perpassar o governo do Presidente Lula, pois, como visto, tal concepção não constava no plano inicial de seu governo, a política pública de cultura pautada no conceito de *ponto de cultura* emergiu também por afinidades eletivas. Referimo-nos às forças de movimentos coletivos artísticos, grupos de teatros – que citamos anteriormente – que defendiam, no debate sobre as políticas culturais, o seu alargamento como lógica de política pública. Eles representavam as forças que se revelaram contrárias, por exemplo, a “[...] obrigar grupos e manifestações culturais diversos

a se submeterem a normas e configurações políticas estanques e imutáveis, à lógica da via única e da política homogênea [...]” e defenderam que “[...] qualquer política de cultura a ser adotada pelo país deveria garantir a abertura dos canais institucionais e financeiros [...]” (PT, 2002, p. 16). Entretanto, a principal proposta aludida no programa – o que podemos encontrar concretamente nele – nunca foi nessa direção, embora dissesse que sim.

Para estimular o eixo da economia da cultura de pequena escala, pretendia-se, como mencionado antes, estabelecer um programa de construção de centros de cultura. Todavia, propostas dessa natureza têm recebido, há algum tempo, severas críticas porque, ao se aterem às infraestruturas, o apoio estatal acaba se resumindo à ampliação do acesso a uma cultura que o próprio Estado define, na medida em que o investimento em infraestrutura acaba sendo realizado desinvestido de uma discussão a respeito da informação como elemento estruturante e unificador dos processos de trabalho, o que leva à reprodução de seu protótipo em menor escala nesses espaços físicos. E para demonstrar que, por si só, a implantação de centros ou de casas de cultura não necessariamente constitui um projeto de investimento em pluralidade de modos de vida, parece-nos suficiente lembrar o fato de que, em países como Inglaterra, França, México e Cuba, as construções serviram de instrumentos potenciais nas mãos de governos, tanto de direita quanto de esquerda, interessados na fabricação de um projeto social específico e homogêneo para todo o país, como observou Teixeira (1986).

Tomemos, como exemplificação, o Projeto das Bases de Apoio à Cultura (BAC’s)<sup>3</sup> (BRASIL, 2003a), que tramitou no Ministério da Cultura, logo no primeiro ano de governo, totalmente em consonância com o que havia sido proposto pelo PT e coligação. Como foi observado por Lima (2013) em seu estudo, tratava-se da construção de pré-moldados e não havia a seu respeito nenhuma discussão sobre como se daria a gestão nesses espaços edificados. As BAC’s seriam o modo pelo qual se iria operacionalizar no MinC o primeiro programa daquele governo, o Programa Refavela. Um programa que vai “[...] ao encontro da criatividade popular não apenas para levar apoio institucional e técnico, oferecendo aos grupos locais condições reais de expressão [...], mas sobretudo a troca de informações e experiências que permitirão livrá-los do

---

<sup>3</sup> Portaria nº 515, de 28 de novembro de 2003, publicada no Diário Oficial da União em 2 de dezembro de 2003.

anonimato e dos guetos a que estão confinados” (GIL, 2013, p. 255). Tempo depois, este programa foi revogado e substituído pelo Programa Cidade Aberta<sup>4</sup> (BRASIL, 2003b), que incorporou o mesmo Projeto das BAC’s, que eram consideradas, como se dizia, a solução para a exclusão cultural das camadas pobres. Elas eram apresentadas também como meios de fortalecer a democracia, mesmo sendo completamente subordinadas ao poder central, desde a escolha da programação, do projeto arquitetônico, objeto de competência específico da Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC), incluindo a orientação operacional correspondente ao modelo de gestão que migraria do próprio Estado.

É de se lembrar que houve uma tentativa, como explicam Freire, Foina e Fonseca (2006), de *hackear* esse Projeto com o objetivo de transformar a sua base vertical de gestão. Estavam juntos nesse propósito membros da esfera não-governamental<sup>5</sup> e governamental, relacionados à cultura digital e ao ativismo, que costumam unir-se para influenciar projetos do MinC. O ministro Gilberto Gil era um dos membros governamentais que estava entre eles, não à toa chamado pelo sociólogo Sérgio Amadeu de “Ministro *Hacker*” (GIL, 2013, p. 159). Faziam parte também dessa rede de colaboração muitos anônimos, como ativistas, *hackers* e artistas. Para diferenciá-lo do projeto do governo, as Bases passaram a chamar-se, Bases de Apoio à Cultura em Si. Isso mudou, sobretudo, sua função de centro difusor de cultura para a periferia para centro produtor de cultura da periferia.

Em 2004, porém, uma série de fatos se sucederam no MinC mudando o rumo da atuação do governo. O Termo de Parceria firmado entre o Instituto Brasil Cultural (IBRAC) e a Petrobras, com interveniência do MinC, para a construção das BAC’s foi alvo de investigação do Tribunal de Contas da União (BRASIL, 2004c), que identificou uma série de irregularidades<sup>6</sup> (referentes à sua

---

<sup>4</sup> Portaria nº 525, de 18 de dezembro de 2003, publicada no Diário Oficial da União em 6 de janeiro de 2004.

<sup>5</sup> Estão entre eles Alexandre Freire, pesquisador do Instituto de Pesquisa em Tecnologia e Inovação (IPTI) e participante da equipe de “Ação Digital” do MinC; Ariel Foina, ativista e membro da Organização-Não-Governamental Universidade Cidadã; Felipe Fonseca, co-fundador do Projeto MetaReciclagem; Cláudio Prado, um dos representantes do Comitê Gestor da TV Digital no Brasil e criador das oficinas digitais no MinC, em que assumiu informalmente a função de coordenador das políticas digitais.

<sup>6</sup> Entre as irregularidades identificadas estão: a desqualificação do IBRAC para firmar a parceria; as desconformidades no Termo em si, no qual, não havia, por exemplo, a localização de onde seriam construídas as BAC’s; outras constatações como a celebração do Termo à revelia da Consultoria Jurídica, além de equívocos no contrato com a patrocinadora, no caso a Petrobras, no qual estavam ausentes, por exemplo, elementos para respaldar a decisão sobre a escolha da empresa mais vantajosa para a Administração Pública. Ademais, os processos para construção das Bases antecederam a definição de critérios e metodologias do próprio programa ao qual as BAC’s estavam vinculadas, ao Programa Cidade Aberta. O TCU também constatou a participação de dirigentes do IBRAC em empresas convidadas.

assinatura). Tamanho era o interesse no Projeto de construção das BAC's<sup>7</sup> que este antecedeu até a definição de critérios e metodologias do próprio Cidade Aberta, programa ao qual elas estavam vinculadas (BRASIL, 2004c). Diante dos fatos, o ministro Gilberto Gil solicitou a suspensão do Projeto, bem como exonerou do cargo de Secretário da SPPC, o antropólogo Roberto Pinho, de quem era amigo pessoal. Na ocasião, assumiu a entidade, para dar continuidade ao mesmo projeto, após este obter liberação do TCU, o historiador Célio Roberto Turino, do Partido Comunista do Brasil. Nesse ínterim, o MinC, em resposta ao TCU, definiu objetivo e diretrizes para o Programa Cidade Aberta e, como resultado das negociações paralelas com Célio Turino, o *ponto de cultura* foi descrito pela primeira vez, em nível federal, em um dispositivo jurídico-econômico através da seguinte nota: “implantar uma rede horizontal de pontos de cultura, espaços de gestão, agitação, criação e difusão cultural, que se constituirão nas referências da Cultura Viva” (BRASIL, 2004a). Anunciava-se assim, mesmo que de uma forma um tanto imperita, a noção de *ponto de cultura*, apresentado como distinto das BAC's e seus similares porque publicar o *ponto de cultura* como *Rede horizontal*, por si só, nada explicava sobre seu sentido; e o funcionamento da rede como *espaço* tornava imediatamente ambíguo, pois, afinal, de que espaço se estava falando? Ao mesmo tempo, o sentido mais trivial de *espaço*, ou seja, o que remete à localização geográfica, logo traça uma paisagem confundível com as BAC's. Todo esse quadro de referência pareceu-nos um grande quebra-cabeça com potencial elucidativo para alguns fenômenos da contemporaneidade e nos instigou sobremaneira a indagar: o que é um *ponto de cultura*, afinal?

Antes, porém, de construirmos um percurso de resposta a esse questionamento, faz-se necessário, para finalizar esta seção, que tratou da emergência do conceito de *ponto de cultura* no governo do PT, condensar as principais ideias que marcam esse aparecimento, a fim de aclarar o que elas efetivamente revelam de novo. Em primeiro lugar, deve-se assinalar que o *ponto de cultura* é um evento que não encontra garantia em nenhum conhecimento existente; ao contrário, mobiliza outros conceitos que possam assimilá-lo a fim de dar conta de novas tendências políticas e atores que entram em cena. Em função da ausência de uma base conceitual adequada, o conceito orienta-

---

<sup>7</sup> Em entrevista, Célio Turino (2015), ex-secretário, mencionou que as BAC's eram de interesse direto do então Presidente Lula e Ministro Antonio Palocci, proprietário, na época, de uma empresa de pré-moldados localizada em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, cotada para realizar as construções.

se por uma variedade de referentes ou significantes já existentes, tais como política pública, rede, gestão etc. Em segundo lugar, delinea-se desse contexto um modo investigativo elucidativo, próprio do fenômeno conceitual que sinaliza uma tendência a universalizar conceitos, reconhecê-los em todos os lugares, torná-los palavras de ordem, naturalizando-os. Isso ocorre no programa de políticas públicas de cultura do PT, com vários vocábulos, tais como o de cultura popular, mercado, economia; e, de maneira implícita, de política cultural, obrigando investigadores do assunto a se envolverem em um ato de recuperação conceitual, na tentativa de reaver estruturas de conhecimentos mais amplas e ausentes, que se dão na ordem da palavra. Por fim, admitamos que sejam quais forem as concepções para dar respaldo a essa “coisa nova”, que galga esse ambiente hierárquico, é indispensável verificar se há uma ruptura com a linguagem de mediação que reporta a heterogeneidade à forma-Estado.

### 1.3 O QUE É PONTO DE CULTURA, AFINAL?

Já nos parece tempo de indagarmos sobre o sentido profundo dessa expressão – *ponto de cultura* – e sobre a conveniência de continuarmos usando-a como rótulo identificador de algo que não se sabe exatamente o que seja. Aprofundar a compreensão dessa noção é, em nosso entendimento, o primeiro passo para a elucidação das políticas de *pontos de cultura* a que nos referiremos neste estudo. Até onde temos conhecimento, estudos que se dedicaram ao resgate da história do aparecimento da expressão são inexistentes. Cabe, todavia, ressaltar que perguntar sobre um determinado conceito não significa que estamos interessados na questão ontológica da essência da expressão, como bem observou Ferreira (2013, p. 8), mas na sua breve história: “apresentar concepções de conceitos já é em si uma conceptualização da história do conceito”. Nesse sentido, afirma a autora, “‘que é’ se desdobra rapidamente em como ‘funcionam os conceitos?’, em ‘para que servem os conceitos?’, e, sobretudo, em ‘como se constroem os conceitos?’” (Ibid., 2013, p. 8). Vale salientar que, a seu ver, mais do que responder a questão “que é” com precisão, importa

criativamente tentar apresentar a partir de que elementos é possível compreender a história do conceito em questão.

Como observado anteriormente, no Brasil, o *ponto de cultura* teve sua materialização, pela primeira vez, na esfera municipal, no final da década de 1980, em Campinas, interior paulista. A expressão, entretanto, só se tornou amplamente conhecida quando o MinC associou-a ao Programa Cultura Viva<sup>8</sup>, lançado nacionalmente no ano de 2004. Antes de seu aparecimento no âmbito federal, Gilberto Gil havia mencionado, em seu discurso de posse do cargo de ministro, uma expressão similar, conhecida como *pontos vitais*, e com a qual é possível realizar uma aproximação de identificação em termos do conteúdo que lhe foi atribuído, como faremos adiante. Do Brasil, o *ponto de cultura* migrou para vários países, entre eles Bolívia, Argentina, Peru, Chile, México, Colômbia e El Salvador, apenas para citar alguns. É válido mencionar que, recentemente, a Academia de Ciência do Vaticano anunciou o Projeto *Scholas Occurrentes* e, com base na experiência brasileira de *pontos de cultura*, lançou os pontos de encontros. Temos, portanto, boas razões para afirmar que havia um amplo interesse na noção de *ponto de cultura*.

Em busca, então, de auscultá-la, organizamos em quatro fases nossa discussão. Na primeira fase, para provocar uma imersão na temática, nos fundamentamos em algumas noções publicadas após o ano de seu lançamento, juntamente com o Programa Cultura Viva, quando a expressão *ponto de cultura* tornou-se de amplo interesse público no país e passou a ser teorizada ou, pelo menos, a caminhar nessa direção.<sup>9</sup> Tais noções foram escolhidas não sistematicamente, mas por sua capacidade representativa da variabilidade de maneiras de conceituar o *ponto de cultura*. Nosso interesse com isso foi formar um quadro geral de referência na intenção de que as principais vertentes identificadas, uma vez sistematizadas, apontassem-nos se havia uma lógica comum entre elas, que, de alguma maneira, as relacionasse. Constatamos que, apesar de algumas variações, mantinha-se como elemento comum a terminologia padrão do Estado. No passo a passo dessas descobertas, sentimos que a linguagem e os seus usos pelo Estado estavam impedindo de entrever

---

<sup>8</sup> Instituído pela Portaria nº 156, de 06 de julho de 2004. Antes chamado de Programa Nacional de cultura, Educação e Cidadania, nome que resultou da fusão de dois programas que estavam, na época, em andamento, o Programa de Cultura e Educação e o Programa de Cultura e Cidadania. O complemento Cultura Viva deriva da intenção de suscitar que a cultura está em movimento e a ideia de que o próprio Estado está vivo (TURINO, 2006a. Não paginado).

<sup>9</sup> Não foram encontrados estudos sobre *ponto de cultura* antes dessa data.

a tal “coisa nova”, que intuíamos, àquela altura da pesquisa, ser um “novo” modo de agir politicamente. Esse bloqueio se dava a fim de continuar a adaptar a pluralidade de conteúdos do mundo às formas vigentes.

A par disso, fomos em busca do conceito primeiro, na tentativa de apreendê-lo em sua “essência”, quer dizer, antes que uma leitura política hegemônica tivesse se instaurado sobre ele, vetando a inovação que esse conceito pretendia trazer. Isso nos fez passar a uma segunda fase da pesquisa, nomeada de a gênese do *ponto de cultura*. Nesse momento, preocupamo-nos em entender como o conceito de *ponto de cultura* emerge na Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de Campina, em São Paulo, e como, depois de concebido, esse conceito foi materializado na cidade. Realizamos, para chegar a esse fim, uma investigação nos documentos emitidos por esse órgão no período de 1983 a 1988, precisamente naqueles documentos disponibilizados para consulta pública no Arquivo Municipal da cidade de Campinas, localizado no largo do Café. Conjugamos a essas ações relatos orais e pesquisas em obras relacionadas, direta ou indiretamente, com o tema, publicadas pelo então Secretário nesse período ou em datas aproximadas.

As informações que recolhemos nesse estágio da pesquisa, aliadas à informação que obtivemos de que o conceito de *ponto de cultura* circulou na segunda metade do governo municipal, seguinte àquele, levaram-nos a uma terceira fase de estudo. Resolvemos, então, realizar mais uma pesquisa documental no mesmo lugar; desta vez, com documentos emitidos no período de 1990 a 1992. Aliamos a isso, como fizemos na primeira fase, relatos orais e pesquisa em obras publicadas pelo Secretário em exercício nesse intervalo de tempo. Com a certeza de que havia uma fase final em que a noção de *ponto de cultura* havia sido concebida e materializada (referimo-nos ao MinC), decidimos chamar a terceira fase de *intermezzo*, por situar-se entre as fases principais de concepção e materialização do conceito de *ponto de cultura*. O *intermezzo* veio a constar neste estudo porque informa os primeiros determinantes do conteúdo conceitual do *ponto de cultura* materializado pelo MinC. Passamos, então, para a última fase, nomeada de extensão do conceito de *ponto de cultura* para o MinC a partir de 2004. Compomos esse estágio, com o interesse de verificar, novamente, o conceito de *ponto de cultura* e sua materialização, por meio de consultas a documentos, emitidos pelo governo federal e órgãos relacionados, com destaque para o texto que versa sobre o Programa Cultura Viva e as portarias publicadas nos Diários Oficiais da União, além

dos discursos, entrevistas concedidas e aulas dadas pelo então ministro. Na tentativa de problematizar a semântica da expressão em referência e indicar seu limite quanto ao significado inicial e sua adequação ao significado que recebeu no MinC, procedemos a uma investigação sobre a percepção de diferentes atores com relação a ela.

#### 1.4 QUANDO SOMOS VÍTIMA DA LINGUAGEM

Passados mais de dez anos de incorporação da expressão ao vocabulário cotidiano do campo da cultura, particularmente ao campo de administração da cultura, a indagação a seu respeito pode causar estranhamento; afinal, todos parecem já ter entendido e internalizado seu significado unívoco. Mas, ao que parece, isso não ocorreu exatamente. Segundo nossa análise, há, sobre a questão conceitual do *ponto de cultura*, pelo menos quatro vertentes de significados em uso corrente, quais sejam: 1) *ponto de cultura como espaço*; 2) *ponto de cultura como sujeito*; 3) *ponto de cultura como ação*; e 4) *ponto de cultura como projeto ou plano de trabalho*.

A percepção de que, desde o seu início no MinC, se constrói o *ponto de cultura* como espaço, certamente não é novidade. Como assinalado anteriormente, o Diário Oficial da União (BRASIL, 2004a) definiu-o, em 2004, como um espaço de gestão, em que há inquietudes, variações culturais, processos de criação, a partir do qual se dissemina a cultura. Tal espaço é constituído, anuncia-se no texto, nas referências da *cultura viva*. À primeira vista, podemos notar que a referência ao espaço é lançada aqui sem a menor precaução conceitual, ficando à deriva de qualquer interpretação pretendente. Silva (2007), por exemplo, preocupado com a falta de objetividade da noção de *ponto de cultura* (este o único autor, até onde sabemos, a se incomodar com a questão conceitual, visivelmente), interpreta o sentido de espaço como sinônimo das representações triviais e correntes. Os *pontos de cultura* são vistos por ele como “[...] espaços (permanentes, provisórios (itinerantes)) de convergência entre o poder público, a comunidade e a sociedade abrangente” (SILVA, 2007, p. 278). A questão fundamental, no seu modo de concebê-lo, é que o termo convergência silencia a contradição notável, entretanto pouco notada, de que o espaço (e o tempo)

é efeito da ação de múltiplos sujeitos. Nesse sentido, Silva, em coautoria com Araújo, não somente fortalece a sua noção particular de espaço, como a sustenta, e ainda eleva a atuação do Estado sobre o espaço, ao afirmar que “os *pontos de cultura* são unidades institucionais para onde convergem processos relacionados com a vivência da cultura, a criação e a experiência artística” (SILVA; ARAÚJO, 2010, p. 63). Mas, ao tentarem corrigir a ausência de um entendimento claro da “coisa” a que se refere a expressão, os autores suprimiram o elemento central declarado de início: a gestão. Essa omissão se repete em muitos outros pesquisadores que tentam determinar o sentido do *ponto de cultura*. Para não alongar demais essa lista, registramos, a título de exemplo, Belisário e Lopes (2011, p. 17) para os quais “*pontos de cultura* são espaços de sociabilidade educativa e cultural da juventude”. Sob essa ótica, o conceito inicialmente lançado sofre um processo de enxugamento, de redução dos contrassensos que colocam a gestão à parte. Em contraponto, admitimos ser impossível pensar num outro modo de entender o espaço sem conceber claramente o papel da gestão e como ela se apropria do tempo e do espaço alheio repartindo-os.

Também convergem para esta abordagem outros conceitos, que definiam o *ponto de cultura* como ação. Decerto, influenciadas pelo próprio MinC que, no mesmo ano de 2004, quando foi publicada a portaria 156 do Diário Oficial da União, lançando o *ponto de cultura*, divulgou um documento adicional com a seguinte proposição:

**O *ponto de cultura* é a ação** prioritária do programa Cultura Viva e articula todas as suas demais ações. Ele é a referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas e vontades criadoras. Uma pequena marca, um sinal, um ponto sem graduação hierárquica, um ponto de apoio, uma alavanca para um novo processo social e cultural. Como um mediador na relação entre Estado e sociedade, e dentro da rede, o ponto de cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si (BRASIL, 2004a, p. 20, grifo nosso).

Entre os estudiosos que assim se posicionaram está a autora Reis, para quem “o *ponto de cultura* é a ação prioritária que articula as demais ações em prol de populações que vivem em situação de ‘vulnerabilidade social’ [...]” (REIS, 2008, p. 49). Andries, seguindo os passos de Reis, afirma que “o *ponto de cultura* é a ação matriz do Cultura Viva” (ANDRIES, 2010, p. 26). De modo semelhante, Sartor pondera, por um lado, que “os *pontos de cultura* constituem a ação

prioritária que articula as demais ações [do Programa Cultura Viva]” (SARTOR, 2011, p. 107) e, por outro, que “[...] são iniciativas da sociedade civil em parceria com o MinC” (SARTOR, 2011, p. 107). O que passa despercebido ao olhar desses e de outros autores, que seguem abordando o *ponto de cultura* dessa maneira, é a naturalização da simbiose entre a ação do Estado e as *Ações de pontos de cultura* (adotaremos essa grafia para diferenciá-las), bem como as devidas consequências dessa coalização. Trata-se de uma conexão que se consolida em um inescapável paradoxo: há um só tempo, acolhe conteúdos novos e mantém a velha forma.

Um outro conjunto produtivo de materiais toma o *ponto de cultura* como projeto ou plano de trabalho. Nessa lista está o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), cuja visão parece-nos bastante reveladora sobre a tentativa de se buscar descobrir o que é o *ponto de cultura*, indo justamente na direção que consideramos contrária à de sua natureza. Para o Instituto,

[...] *pontos de cultura* são projetos de ações específicas de instituições mais estruturadas e que realizam suas atividades com mais facilidade, já que possuem capacidade operativa maior para manter o projeto em andamento mesmo com as descontinuidades das ações públicas e atrasos de recurso financeiro [...] (IPEA, 2014, p. 29).

O IPEA faz uma leitura funcional do *ponto de cultura*, descartando apressadamente a possibilidade de ele não se referir a macroatores, nem a um universo de ação estruturada e ambiente previsível. O foco de atenção está voltado para a estabilidade e por isso ele é assumido como operações de organização de grande porte.

Por fim, cabe mencionar a definição precisa elaborada por Turino, qual seja: “os *pontos de cultura* são organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto com o Estado” (TURINO, 2010, p. 64). De uma maneira um tanto infeliz, ele permite que se disfarce, empenhado em mostrar apenas o lado positivo do Cultura Viva, a permanência da relação entre Estado e sociedade pautada no contrato. Essa concepção passou a figurar em vários estudos realizados após a publicação, em 2009, de sua obra *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo pra cima*. Entre os estudos que se referem a esse conceito, tal qual referendado por ele, está o de Lima (2013a) e o de Magalhães (2013), para citarmos apenas alguns.

Sublinhadas as vertentes predominantes do conceito de *ponto de cultura* que se aventuram a identificar a “coisa” que a expressão *ponto de cultura* nomeia, verificamos a ausência de esforços sistemáticos para apreendê-la do ponto de vista conceitual. Vemos, então, fortalecida a sentença de que é essencial realizar uma investigação acurada nesse domínio e derivar seus efeitos. O que nos é vital, de início, antecipar, ao apresentarmos tais vertentes conceituais, é tão-só alinhá-las em sua aparência real, já bastante obscurecida: sujeito, ação e espaço<sup>10</sup>. E eis o grande problema, eis o ponto fulcral que faz o governo promover reformas no lugar de verdadeiramente transformar a visão sobre a cultura; e eis por onde desejamos que comecem todos aqueles que pretendem pensar em novas políticas para a cultura. É imprescindível, antes, saber que essas três categorias programáticas podem organizar o real a partir dos “muitos produtores” ou a partir de uma “coletividade de produtores” que estabelece uma identificação direta com o Estado. No caso dos *pontos de cultura*, o governo optou por uma “coletividade de produtores” que, unidos juridicamente, se tornam coparticipantes da linguagem terminológica do Estado articulada via plano plurianual (2000-2003). É esse movimento que serve de inspiração para o tema que nomeia a Parte I deste estudo – políticas de *pontos de cultura*: dos muitos para o uno. Há aqui um amplo aparelhamento que precisa ser desnaturalizado. É o caso de dizer que os conceitos já nascem debaixo da prescrição de uma terminologia padrão, uma espécie de invólucro, que parece corromper os esforços de apreensão da “coisa”, cujo nome *ponto de cultura* quer dar visibilidade, quer fazer emergir, mas é constrangido. Consideramos, então, vítimas dessa inconfessada linguagem mediadora, todos os autores citados acima e aqueles muitos omissos que aguçaram, pela preterição, a nossa busca pelo novo, pela via conceitual.

A nossa intenção não é redefinir o que é o *ponto de cultura* neste primeiro capítulo, mas revelar a perda de sua força conceitual ao longo desses anos. Com esse propósito, manifestamos, então, dois argumentos centrais que sintetizam o contexto que tentamos traçar, imediatamente acima, de onde emerge centralmente a problemática desta pesquisa. Como primeiro argumento, alegamos que houve propositadamente uma transmutação conceitual, de modo a adequar a realidade à condição formalística do MinC. Como segundo argumento, sustentamos que tal

---

<sup>10</sup> O *Projeto* ou *Plano de Trabalho* é, como veremos mais adiante, uma ação do Estado, segundo a linguagem do Plano Plurianual.

transmutação conceitual resultou em uma definição de *ponto de cultura* reducionista da pluralidade do ato de existir. Esses argumentos nos exigiram fazer uma digressão do conceito de *ponto de cultura* vigente no MinC para darmos prosseguimento à reflexão sobre os demais eixos deste estudo, relativo ao trabalho vivo e ao mercado de singularidades que concebemos como expressões concretas dos novos modos de pensar o conceito de *ponto de cultura*.

## 1.5 A GÊNESE DO PONTO DE CULTURA

A expressão *ponto de cultura* surgiu na Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo da cidade de Campinas. Na época, quem estava à frente de sua administração era Antonio Augusto Arantes, empossado pelo então prefeito Roberto Magalhães Teixeira, filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que administrou a cidade de 1983 a 1988. Nesse período, o Brasil estava se desvencilhando de mais de duas décadas de dominação autoritária, instituída pelo golpe militar de 1964. Foi um tempo de democratização do país, em que a política estava ganhando importância e envolvendo mais atores sociais que pressionavam para entrar na cena política. A postura de oposição e confronto, característica da ditadura, cedia espaço à participação social e à negociação entre Estado e sociedade, como enfatizou Dagnino (2002). Exemplo disso foi a própria Assembleia Nacional Constituinte que aconteceu nos dois últimos anos desse período e resultou na Constituição Federal de 1988. Exatamente nos dois anos da Constituinte, instalada em fevereiro de 1987 e concluída em outubro de 1988, Arantes que, na época, representava também a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) na subcomissão de Cultura, Educação e Esportes na Assembleia Nacional Constituinte, concebia a noção de *ponto de cultura*. Nesse momento, parece-nos válido salientar vivia-se um tempo intenso de formulação de conceitos. Arantes, como representante da ABA, propôs vários desses conceitos: o de cultura, o de diversidade, o de referências culturais, o de comunidade e de patrimônio imaterial, os quais se encontram detalhados no livro *Proposições para o patrimônio Cultural* de Yussef Campos, em que Arantes comenta os bastidores do processo constituinte (ARANTES, 2014).

É bem verdade que o país não tinha ainda, nesse momento, condições de infraestrutura para assimilar os efeitos tecnológicos, porém a celeridade das inovações no mundo já era sentida: antevia-se que haveria uma virada nas formas de comunicação. O conhecimento também se tornava proeminente, assim como a comunicação que, além de meio de integração, era alçada a um patamar de recurso de poder; ademais, já se intuía que era o limiar de uma época de rápidas transformações de valores culturais (GARCIA, 2000). E vale considerar também o aspecto público-administrativo desse contexto, que contava com o planejamento tradicional. Basicamente, importa sublinhar a esse respeito, justamente porque interessa a esta discussão, o fato de que, ao contrário do planejamento moderno, o tradicional não incluía ferramentas gerenciais e de controle que permitissem ao Estado estabelecer um nexo direto sobre a vida no território.

Certamente esse contexto está aqui descrito de modo muito simplificado; porém, entendemos que se faça suficiente para os nossos propósitos de tornar inteligível o contexto político, tecnológico e público-administrativo em que surge a noção de *ponto de cultura*. Em referência a esse momento, e rememorando a sua gestão à frente da SMCET, Arantes (2015) dividiu sua atuação em dois eixos: um deles relacionado à proteção e à valorização do patrimônio cultural da cidade; o outro referente à mudança de foco de orientação da própria gestão, que, em vez de se interessar pela promoção de eventos, passava a se concentrar no fortalecimento e na valorização da produção cultural e artística local. Este último eixo possuía duas preocupações centrais. Uma delas relativa à necessidade de disseminar e diversificar o acesso à produção da cultura mais intelectualizada, erudita, por assim dizer, e a outra relativa à urgência de apoio à produção da cultura popular. Foi exatamente sob a preocupação de realizar a aproximação entre a cultura erudita e a cultura popular que surgiu a noção de *ponto de cultura*. Para efetivá-la, seriam necessários alguns suportes materiais, como disse o secretário, dado o motivo de não se haverem ainda instaurado as conexões de redes mundiais de computadores. À época, sua equipe contava apenas com espaços físicos que deveriam servir como pontos de encontros que criassem possibilidades de interações culturais significativas entre diferentes pessoas. Era pensamento seu que deveriam existir tantos *pontos de cultura* quantas conexões fossem formadas. Sob esse aspecto, os *pontos de cultura* estão na vida e dependem, para existir, dos encontros.

Foi assim que se decidiu implementar dois projetos pilotos em áreas periféricas. Inicialmente, na Vila Padre Anchieta; no ano seguinte, em Joaquim Egídio, respectivamente, em 1987 e 1988 (CAMPINAS, 1988a). O conceito de *ponto de cultura*, que dava sustentação a tais projetos, era, na verdade, um contraconceito, se considerarmos que havia, na época, uma tendência bastante comum a fundar centros de cultura<sup>11</sup>, sobretudo com relação ao patrimônio reificado. Assim que tombado um prédio na cidade, cogitava-se fazer no local um centro ou uma casa de cultura. O foco, nesses casos, voltava-se para a infraestrutura, não para os elementos intangíveis que passam pelo prédio; havia um processo contínuo de reiterar que não se tratava de construir equipamentos coletivos, mas de construir vivências entre os moradores de Campinas (ARANTES, 2015). Então, a diretiva era que se maximizasse o uso dos equipamentos coletivos existentes e se focasse no estímulo aos *pontos de cultura*; quer dizer, às conexões criadoras que poderiam acontecer nesses espaços, onde os projetos piloto dos *pontos de cultura* foram implantados, e nos demais que a SMCET mobilizava para promover a interação social.

Mas para compreender em que medida, nesses locais, os procedimentos e operações, que abordaremos a seguir, atenderam à própria exigência da noção de *ponto de cultura* e de sua função, é preciso, antes, saber o que Arantes entende por cultura popular, porque se trata de uma expressão, como dito antes, que comporta uma variabilidade de conotações. Nossa intenção com isso é captar, na inexistência de uma teoria do *ponto de cultura*, o que claramente é discernível no concreto segundo a função que este assume. Então, na busca dessa definição de cultura popular, utilizaremos como referência básica o texto produzido pelo próprio Antonio Arantes, *O que é cultura popular?*, publicado em 1981, poucos anos antes de ele assumir a SMCET de Campinas.

Falemos, então, propriamente, sobre a cultura popular – para alguns, passível de fossilização, imutabilidade; para outros, em eterna desapareição, empobrecida. De forma contrária aos que costumam vê-la no passado, Arantes (1985) declara que a cultura popular está integrada à dinâmica da vida. A rigor, é nesse movimento próprio do ato de existir e interagir com o outro que a pluralidade de sentidos e valores está garantida. Até “é possível preservar os objetos, os gestos, as palavras, os movimentos, as características plásticas exteriores, mas não se consegue evitar a

---

<sup>11</sup> Usamos aqui o nome centro de cultura e casa de cultura indistintamente.

mudança de significado que ocorre no momento em que se altera o contexto em que os eventos culturais são produzidos” (ARANTES, 1985, p. 22). O que o autor propõe, na verdade, é uma outra perspectiva de análise para a cultura popular, cujo foco de atenção está voltado para descobrir “[...] o que as culturas efetivamente são, ou melhor, sobre como elas são produzidas, sobre os processos através dos quais elas se constituem e o que elas expressam, e não sobre o que elas foram, seriam ou deverão ser” (Ibid., p. 57).

Referindo-se aos procedimentos analíticos, Arantes (1985) esclareceu que estes se relacionam, por um lado, à semiologia de C. Lévi-Strauss que, na antropologia social, devolveu a complexidade das dimensões sincrônicas da língua ao exame da cultura popular, transformando-a fundamentalmente em um processo de significar, articulado em todas as esferas da vida social e simbólica; e, por outro lado, se relacionam, como forma de “sair” da linguagem, inclui a ruptura da lógica denotativa, de maneira a ir buscar a força ativa da palavra, no próprio ato que cria novas expressões, linguagens, valores e formas de vida.

Transparece, nesse modo de interpretar a cultura, entre uma “língua” e as suas múltiplas “falas”, não as possibilidades lógicas abstratas de um sistema de comunicação, gerador de infinitas mensagens a partir de um conjunto finito de regras, mas a articulação de pontos de vistas de grupos que possuem interesses políticos diversos e muitas vezes divergentes (Ibid., p. 36, grifo do autor).

É preciso observar que, nessa perspectiva de análise, o autor não converte a cultura popular no sentido de uma operação científica diferenciada, que continua obedecendo às mesmas leis; o que faz é abri-la a novas possibilidades. É o papel do outro que se estabelece como essencial, tanto para a constituição do problema de pesquisa quanto para a transformação das teorias por meio do confronto ou da negociação com as concepções e práticas de atores sociais concretos, desarticulando, assim, a produção de conhecimento como lócus de consenso. No nosso entendimento, porém, sua perspectiva tem como horizonte o outro intérprete de si mesmo, assumindo o lugar de sujeito e objeto, ou, no mínimo que passe a ser interpretado por aqueles socialmente próximos de si. Isso nos transparece à medida que o autor observa o jogo político que reveste a mediação da linguagem, quando ele afirma, por exemplo, que a maneira idealizada como a cultura popular, é em geral, retratada não é apenas uma questão de não reconhecimento do que é

culturalmente avesso a quem escreve a respeito dela, mas de diferenciação no acesso às condições materiais necessárias à expressão dos que servem de objeto de interpretação (ARANTES, 1985). Em sua percepção, “[...] é esse o quadro social que a um só tempo gera as diferentes versões de um mesmo ‘evento’ cultural e **determina os limites de sua variação**, dando sentido a cada uma delas e ao seu conjunto” (Ibid., p. 41, grifo nosso). Tal como ele explicou, a diferenciação no acesso, acentuada nas sociedades capitalistas, gera uma produção de conhecimentos por segmentos especializados, que passam a transmitir com legitimidade os conteúdos para os demais grupos sociais. “Essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o trabalho de outros” (Ibid., p. 14, grifos do autor).

A identidade da nação como um todo se expressa e se mantém, segundo Arantes, por força dessa disjunção das formas de trabalho, que permite a manipulação das “coisas populares” de acordo com a conveniência dos grupos que detêm os meios e os recursos (Ibid., p. 15). Em contrapartida, o autor adverte quanto ao fato de que os mecanismos homogeneizadores da cultura (indústria cultural, políticas culturais oficiais, formação profissional, família etc.) encontram uma heterogeneidade real que resiste a eles reproduzindo novos sentidos a partir da leitura singular de mundo que cada um possui; e resiste também, recriando, a partir dessa leitura única, outros modos de organizar, fundamentados nas mais variadas motivações (Ibid.). Nesse percurso, em que os sujeitos se apropriam simbolicamente do mundo, o “culto”, o “popular” e até mesmo a “indústria cultural” não são campos herméticos, tal como muitas vezes vigoram no plano da representação.

É nesse sentido que, a nosso ver, como quem parece influenciado pelas ideias de Oswald de Andrade (1976), Arantes esclarece: “[...] a tarefa é conhecer os processos através dos quais a sociedade, por assim dizer, deglute, digere, transforma a ‘unidade ilusória’, repondo o múltiplo, o diverso, o específico que constitui o núcleo de tensão de sua existência real” (ARANTES, 1985, p. 58, grifo do autor). Trata-se, portanto, no seu entendimento, da capacidade que tem o indivíduo de modificar os recursos externos – materiais, estéticos etc. – e rearranjá-los segundo sua perspectiva de mundo, a fim de estruturar caminhos por meio dos quais ele possa expressar a si mesmo. Em suma, para Arantes, o sentido mais visceral da expressão cultura popular diz respeito à organização de um grupo; a forma como os sujeitos pensam, operam e articulam suas relações no mundo, a

partir não só do domínio artístico mas do domínio estético, ético, político etc., envolvendo aí todas as contradições e tensões que naturalmente derivam da interação social (ARANTES, 1985).

Com base nessa discussão, podemos então, agora, retomar nosso propósito de explicitar o que é objetivamente demarcável no plano concreto, que pode indicar o cumprimento ou não da função que assume o *ponto de cultura*. Tendo em vista a certeza de que aproximar cultura erudita e cultura popular é efetivamente estabelecer vínculos entre o saber e o fazer, cabe-nos, em consequência, admitir que a função do *ponto de cultura* é reunificar esses dois espaços, o que, automaticamente, implica amalgamá-los numa mesma referência: *saber-fazer*.

### 1.5.1 Esquema de procedimentos e operações da SMCET

Nesta seção, o objetivo é verificar até que ponto cumpriu-se a função do *ponto de cultura*. A fim de realizar esse propósito, analisaremos o esquema de procedimentos e operações que serviu para materializar esse conceito. Por esquema, entendemos a arquitetura procedimental e operacional adotada pela SMCET, cujos elementos-chave organizaremos em três categorias já mencionadas: sujeito, ação e espaço. Com a categoria sujeito buscaremos verificar se a ação derivava de um sujeito individual ou de um sujeito coletivo e, ainda, se havia, na sua constituição, algum tipo de formalização jurídica. Interessa-nos, sobremaneira, saber como as pessoas realmente se expressavam por meio da ação e como a desenvolviam. Com relação à categoria espaço, procuraremos entender qual era a sua natureza: público ou privado; aberto ou fechado. Iremos descrever tais categorias, sem nos preocuparmos, a princípio, com o rigor de elaborá-las separadamente, pois são categorias que estão inextricavelmente interligadas no plano concreto. Não obstante, ao final, faremos considerações em relação a cada uma delas.

Em se tratando, propriamente, do conceito de *ponto de cultura*, lembramos que este surgiu no âmbito da dimensão estatal, como ficou claro na seção anterior. O sujeito, então, responsável por sua aplicação naquela época foi a Divisão de Ação Cultural (DIAC), unidade da SMCET. Esse órgão tinha sua organização regida pelo seguinte princípio:

[...] uma ação democrática para cultura nega a existência de padrão e valoriza a diversidade cultural, seja na dimensão nacional, seja no restrito mundo da cidade, porque os agrupamentos humanos não são homogêneos, se integram de forma diferenciada e de forma diferenciada vivenciam seus problemas. As soluções, as expressões e, fundamentalmente, as necessidades de cada grupo humano são distintas. A diferença não se refere apenas ao fato das pessoas morarem em lugares diversos, mas porque **socialmente têm ações diferentes**, têm origens regionais e situações socioeconômicas variadas (CAMPINAS<sup>12</sup>, 1988a, p. 8, grifo nosso).

Nesse sentido, para a SMCET, uma política cultural democrática deveria ser marcada por uma diversidade profunda, sendo a grande questão o entendimento de “[...] seu papel e de seus agentes culturais como instrumento a serviço da cultura da população, visando sempre trocas culturais mais amplas” (Ibid., p. 9). Com a intenção de fazer isso o mais próximo possível de sua prática, estabeleceram-se cinco critérios basilares para nortear a ação cultural:

1) valorização da cultura local, das diversas formas de expressão cultural realizadas pelos variados segmentos da população, visando à aproximação entre a vida cotidiana da cidade e o seu patrimônio cultural; 2) valorização do patrimônio cultural, entendido como uma ação que abrange desde a preservação do conjunto das manifestações de vida, de grupos sociais específicos até a intervenção direta da comunidade, resgatando tais valores para legitimação da identidade local e universal; 3) valorização das artes como expressão cultural, procurando incentivar a produção local, possibilitando condições para seu surgimento e crescimento, como o incentivo às trocas de manifestações artísticas de outros locais [...]; 4) acesso democrático à informação, desenvolvimento técnico da produção material e ampliação de horizontes de conhecimentos e expectativas; e 5) autoindependência da comunidade, enquanto criadores de seus próprios produtos culturais e ao mesmo tempo consumidores destes e de outros (Ibid., p. 12).

Esses critérios estavam amparados por uma determinação expressa de “[...] descentralização, no sentido de abrigar as atividades culturais já existentes na região, promovendo a participação das pessoas residentes nos bairros mais distantes do centro da cidade, locais onde os equipamentos culturais públicos são praticamente inexistentes” (Ibid., p. 9). E para viabilizar as

---

<sup>12</sup> Relatório Anual de 1988, da Prefeitura Municipal de Campinas, elaborado pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo em nome de Antonio Augusto Arantes Neto, do Diretor de Cultura, Ezequiel Theodoro da Silva e da equipe da Divisão de Ação Cultural.

reivindicações e necessidades da população afirmava-se que era necessário, em um segundo momento, haver a “[...] integração de todas as Divisões da Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, que juntamente com as entidades e as associações de bairros concretizam os anseios da população [...]” (CAMPINAS, 1988a, p. 9). Tal movimento teria de incluir a discussão regular sobre os “comos” e os “porquês” por meio de “encontros, estudo de textos e da formação de um setor de pesquisa” (Ibid., p. 9). De modo que a ação da DIAC fosse uma solução partilhada com as comunidades. Como ficará claro adiante, cada ação se materializava em um projeto. Mas o termo projeto (nesse período) requer atenção; não deve alimentar grandes expectativas formalísticas, pois que se tratava, muitas vezes, de uma simples solicitação de bairro, apesar de haver dentro da SMCET, serviço de orientação para a elaboração de projetos.

Poder-se-ia deduzir dos projetos implantados, que as conexões eram estimuladas em espaços físicos públicos, tanto fechados quanto abertos. Fazia-se um movimento duplo que aliava, por um lado, a tentativa de fazer circular, em locais convencionalmente destinados à arte e à cultura, artistas, grupos artísticos e pessoas comuns que não estavam habituadas a frequentá-los (ao mesmo tempo em que se fazia um esforço para diversificar os produtos culturais, comumente visados nesses ambientes) e, por outro lado, o empenho para que a cidade em si fosse um espaço de ação, incluindo novos sujeitos e suas produções. Com relação aos locais fechados, usou-se, por exemplo, a Biblioteca Municipal Professor Ernesto Manoel Zink para atividades, como exposições culturais de artistas da região, exposição de filatelia, sessões de filmes e interação do público com a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, além de atividades de elaboração de livros e jornais, oficinas de artes e artesanatos e contos de mitologias para crianças. Nos museus de História Natural e de Arte Contemporânea, havia visitas coletivas e um projeto intitulado “museu didático”, que visava desenvolver um conceito mais dinâmico de museu como preservador da memória e laboratório vivo da cultura cotidiana. Artistas nacionais e estrangeiros (Naum Knop, Luiz Maia, Célia Souza, José Antonio, Rissin, Celso Berto) foram convidados para expor em Campinas. Acervos de obras de artistas locais, já falecidos, também foram postos em exposição novamente a fim de torná-los conhecidos por uma faixa maior da população. No sentido estrito do estímulo à palavra, há registro de um projeto chamado Encontro de Arte, cujo objetivo era abrir um espaço para que se debatesse sobre temas polêmicos, como conteúdos de palestras, cursos e exposições.

No tocante à ocupação do espaço da cidade, em si, foi realizada, por exemplo, a Semana Nacional do Livro, a Bienal Internacional de Gravura, o Salão de Arte Contemporânea, além do Festival Campineiro de Teatro Amador e o *Projeto Viola na Praça*.

A proposta dos *pontos de cultura* deslocou para a periferia da cidade<sup>13</sup>, mais fortemente, esse movimento de valorização das conexões no centro da cidade. Essa extensão mais incisiva à periferia, ocorreu porque, segundo Arantes (2015), estava muito claro que não era suficiente trazer artistas, grupos artísticos e pessoas em geral da periferia para o centro, dando-lhes a oportunidade de acesso físico a esses “locais de excelências” (consagrados teatros, museus, biblioteca central), porque havia diferenças culturais complexas de ordem estética, ética e política entre eles e a concepção e funcionamento desses locais, bem como diferenças com relação aos seus frequentadores mais comuns. Eram diferenças bastantes significativas porque se referiam à dimensão do próprio modo de existência e às liberdades individuais. Nesse caso, a SMCET precisava mediar as tensões existentes e, concomitantemente, apoiar a produção dos artistas populares, motivando a interação e a diferenciação cultural, na tentativa de superar a incapacidade de harmonizar formas e conteúdos variantes da cidade.

Foram esses os motivos que levaram a SMCET a desenvolver, a partir de 17 de outubro de 1987, as primeiras atividades fundamentadas no conceito de *ponto de cultura*, realizadas na Vila Padre Anchieta, nome do bairro onde estava situado<sup>14</sup>. No ano seguinte, o *projeto ponto de cultura*

---

<sup>13</sup> É importante dizer que, desde 1983, a SMCET já incentivava a descentralização das atividades culturais e existiam vários projetos nesse sentido; alguns desses foram criados pela SMCET, como o “viola na praça”, cujos artistas recebiam cachês para apresentarem-se; o “sábado na escola”, que realizava uma intensa programação cultural nas escolas municipais; o “encontro com escritores”, que levava escritores de Campinas para lançarem ou apresentarem seus livros nas escolas públicas municipais, estimulando a leitura e a escrita, e as “festas populares na periferias”. Outros projetos foram criados em 1984, como o “teatro nos bairros”, que aproveitava as Sedes das Sociedades Amigos de Bairro para apresentação dos espetáculos; e o projeto “coral na periferia”, que estimulava a formação de coral e promovia apresentações dos bairros em um grande encontro. Existiam ainda projetos que continuaram sendo apoiados pela SMCET; haviam sido criados desde 1980, como a “caixa-biblioteca na periferia” (CAMPINAS, 1984, p. 1-8).

<sup>14</sup> Um bairro de periferia urbana onde foi fundado, pelo antigo Banco Nacional de Habitação, e inaugurado pelo então Presidente Figueiredo, um conjunto habitacional de casas e apartamentos com 3.564 moradias (e autoconstruções). Segundo informou a pesquisa realizada pela Cohab-Campinas, divulgada pelo Jornal Correio Popular, domingo, 14/01/1982, nele residiam famílias numerosas, com mais de cinco membros, chegando a oito, em cerca de trinta por cento delas. Originariamente elas eram do campo ou de favelas, mas, naquele momento, estavam vindo de cortiços ou casas de fundos pelas quais pagavam uma alta quantia de alugueis. Eram famílias, formadas por trabalhadores, predominantemente, da indústria e com rendimento, em média de três salários mínimos. Elas possuíam poucos bens de consumo duráveis; apenas 2%, por exemplo, tinham televisor em cor. O acesso delas à informação, de um modo geral, era bastante precário (PRÓ-MEMÓRIA, 2009).

foi implantado no Distrito Rural de Joaquim Egídio<sup>15</sup>, sendo suas atividades iniciadas em 3 de julho de 1988, quando houve a inauguração do Casarão.

Tomamos como critério para agrupar as ações implementadas, nesses locais, a própria função do *ponto de cultura*, que era, conforme sublinhamos acima, a de construir polos de *saber-fazer*. Somou-se a isso o fato de que, em nível conceitual, o *ponto de cultura* assumiu, em sua gênese, o significado de conexão, que, na prática, leva à valorização da comunicação no tempo e no espaço. Assim, buscamos organizar as ações/projetos de *ponto de cultura* em cinco dimensões, arranjadas justamente com base nas formas de produção de conteúdos em que cotejamos a integração do saber e do fazer – ou do trabalho intelectual e do trabalho manual. Faremos primeiro a descrição de cada projeto realizado – não mencionaremos os projetos registrados que não foram colocados em prática ou tiveram mínima expressão. Procuraremos, basicamente, responder as seguintes perguntas na descrição: quem deflagrava a ação? Como ela se desenvolvia? E onde se desenvolvia? Esta última pergunta está implícita no desenvolvimento da ação, mas iremos destacá-la porque a questão do espaço assumirá importância decisiva na fase final relativa ao MinC.

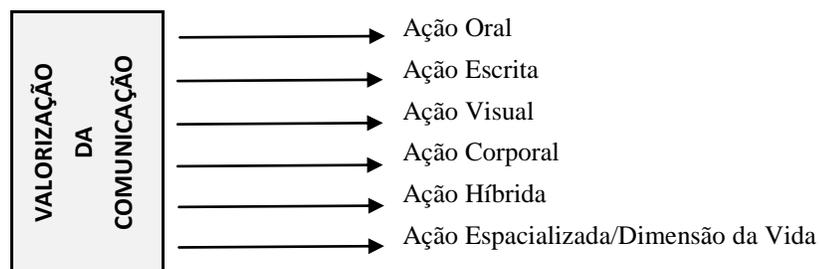
Parece-nos válido, sublinhar, antes de iniciarmos a análise, que, para fazer essa reconstituição da materialização do conceito em referência, lidamos com uma dificuldade básica porque não tivemos um “corpo a corpo” com essas experiências. É claro que falar de algo que não se presenciou é comum a qualquer análise; mas, nesse caso, a dificuldade é maior porque a reconstituição desse *saber-fazer* envolve, em grande medida, a observação das interações em si para captar as nuances do processo, nem sempre decifráveis pela posição hierárquica dos sujeitos. O que preenche um pouco esse vazio e, mesmo diante de tais limitações, possibilita analisar os projetos é o fato de podermos nos aproximar desse modo documental, e assim entender a maneira

---

<sup>15</sup> Distrito localizado na zona leste do município; abriga o sítio histórico do antigo ciclo cafeeiro local, com população basicamente constituída de descendentes de escravos e famílias de imigrantes italianos. Havia um casarão que, no auge da lavoura de café, era utilizado como residência e estabelecimento comercial da família Nalin, que exercia a alfaiataria na região. Com o declínio da cafeicultura, em 1929, houve um grave declínio no número de pessoas da região. Com isso, o Casarão foi desmembrado em cinco partes, abrigando diferentes famílias. Em 1981, foi desapropriado pela Prefeitura de Campinas; em 1988, passou por uma restauração. Atualmente, o Casarão é a sede da Administração da Subprefeitura de Joaquim Egídio. Recebe exposições de diferentes artistas no Centro de Memória do Café, além de fornecer informações sobre o distrito de Joaquim Egídio (CAMPINAS, 1988a). Nesse distrito, havia um casario do século XIX que estava prestes a ser demolido e, como disse o secretário, antes que ele fosse, “[...] consegui convencê-lo (o prefeito) a fazer lá um Ponto de Cultura” (ARANTES, 2012, p. 150).

como progrediu a função do *ponto de cultura* e apreender esse conceito no recorte histórico em particular. Nesse processo de reconstituição, podemos classificar as ações da seguinte forma:

**Figura 1: Classificação dos projetos com base no conceito de *ponto de cultura***



Fonte: Elaborado pela Autora (2016).

A propósito, vale observar que essas ações receberam ênfases diferentes dependendo do lugar em que foram aplicadas. Na Vila, as ações de valorização da oralidade não foram tão expressivas quanto em Joaquim Egídio. Os projetos que mais se aproximaram dessa dimensão foram o *projeto da caixa-estante* e o *projeto de literatura*. Essa inclusão justifica-se em razão de terem sido projetos que não envolveram a escrita entre os participantes; se o contrário houvesse ocorrido, obrigar-nos-ia a colocá-los na dimensão da comunicação escrita. Importa também frisar que esses projetos estiveram sob a responsabilidade da Divisão de Bibliotecas (DIBI), com a colaboração da agente cultural Ida Célia Palermo, da DIAC, responsável pela estruturação do local de leitura e pelo incentivo à participação da comunidade (CAMPINAS, 1988a). A primeira etapa começou em julho de 1988, com a formação de um local de leitura com periódicos da cidade e revistas da editora Abril. No total, 2.000 mil pessoas foram cadastradas como leitores, mesmo havendo muitas solicitações para que fosse alterado o acervo disponibilizado (Ibid.). A segunda etapa, que consistiria na imersão do público em uma leitura literária, não ocorreu. Essa ação, embora tenha perdurado até o encerramento da gestão municipal, foi atravessada por conflitos: pessoas ligadas à DIBI costumavam, por exemplo, alegar dificuldades de acesso à Vila, reclamavam também quanto à infraestrutura precária do local de leitura, que, na opinião da maioria,

não tinha uma iluminação adequada; tampouco eram assistidas pelo então administrador local (CAMPINAS, 1988a).

A comunicação corporal é outra dimensão que elegemos pela quantidade de projetos que tinham o corpo como temática. Voltados a esse enfoque, contabilizamos quatro projetos: o *projeto capoeira*, o *projeto de teatro na Vila*, o *projeto de ginástica* e o *projeto bailes*. O *projeto capoeira* surgiu por vontade da comunidade, que guardava uma identificação direta com essa prática. A ação foi acatada pela coordenadora da DIAC, Maria de Lourdes Patrini, que designou a agente cultural Dora Bonfá para acompanhar sua execução (Ibid.). O objetivo do projeto era providenciar “[...] informações e vivências voltadas às artes corporais” (Ibid., p. 12). Para sua realização, contava-se com um professor contratado pela DIAC, o professor Antonio da Silva, mais conhecido na comunidade como Tulé (Ibid.). Noveta e cinco alunos inscreveram-se nessa modalidade, sendo distribuídos em várias turmas. Quando o curso terminou, no final da gestão, os alunos fizeram uma apresentação de capoeira. Entre os mais significativos entraves para levar à frente esse projeto, estava a infraestrutura (porque faltavam tatames, as aulas ocorriam no chão frio, mesmo durante o inverno, e a iluminação dificultava os encontros à noite) (Ibid.).

Incluímos também, dentro dessa mesma dimensão, o *projeto teatro na Vila*, que foi uma iniciativa da referida coordenadora da DIAC, com o acompanhamento inicial da agente cultural Edith Bevillacqua. O propósito desse projeto era incentivar a produção teatral local, formar atores e plateias (CAMPINAS, 1988a; CAMPINAS, 1988b). Com relação às suas atividades, iniciadas em outubro de 1987, vale observar que contaram com amplo interesse do administrador do espaço da Vila (CAMPINAS, 1988a). Nesse mesmo período, registram-se quatro apresentações teatrais (Ibid.); no decorrer do processo, algumas atividades foram introduzidas, a exemplo da VII Campanha de Popularização do Teatro, coordenada pela Associação de Produtores de Teatro de Campinas; a Mostra de Teatro Amador, organizada pela Federação Campineira de Teatro Federativo, e o curso de montagem de produções teatrais, além de outras apresentações cênicas para o público adulto e infantil. Vale ainda mencionar que durante esse curso de montagem de produções teatrais, alguns participantes habilitaram-se a formar um grupo de teatro, que, de início, até contou com o apoio da DIAC, mas, sendo considerado muito inexperiente na linguagem, não foi assistido com a devida orientação. Havia quem discordasse e achasse que o grupo deveria

receber apoio, mesmo se tratando de amadores (CAMPINAS, 1988a). Passaram por esse projeto 3.708 pessoas, considerando todas as atividades realizadas, incluindo-se nesse total até mesmo o público das peças apresentadas (Ibid.).

Ainda com relação a essa dimensão, registramos o *projeto ginástica*, que surgiu, por acaso, em função do interesse das mães que se sentiam ociosas no tempo em que seus filhos participavam das aulas de dança. O administrador do espaço da Vila, diante da procura pelas aulas de ginástica, fez, então, uma solicitação à DIAC, que requereu um *projeto de ginástica* à professora responsável pelo *projeto de dança*. O objetivo central da ginástica era desenvolver a consciência corporal e o condicionamento do corpo para a dança. As aulas eram ministradas duas vezes por semana, com duração de uma hora cada uma. Não houve, nesse caso, a interveniência de um agente cultural: a professora relacionava-se diretamente com os alunos interessados nas aulas.

Por último, cabe ainda mencionar o *projeto bailes*, cujo objetivo era “proporcionar lazer e entretenimento às comunidades e incentivar formas de sociabilidade entre seus membros” (Ibid., p. 20). Esse projeto era uma iniciativa das comunidades que organizaram, por si mesmas, vários deles, ao ar livre e em espaços fechados (Ibid.).

Há, sem dúvida, uma preocupação com a comunicação visual nesse período; por isso, o interesse em agrupar o *projeto de cinema e vídeo*, uma iniciativa da coordenadora da DIAC com o objetivo de oferecer sessões de cinema, formar plateias e gerar debates após cada projeção (Ibid.). A intenção era “induzir o expectador à reflexão sobre seu universo social e político” (CAMPINAS, 1988b, p. 16). Para alcançar esse propósito, o projeto foi dividido em duas etapas. Na etapa inicial, os membros da comunidade escolhiam os filmes. O primeiro filme foi projetado no dia 19 de março de 1988. A escolha era livre; mas os pedidos, de modo geral, resumiam-se àqueles mais divulgados nos circuitos comerciais, tais como “atração fatal”, a “hora do lobisomem”, “os trapalhões no rabo do cometa” e “as aventuras da Mônica”. Entre uma e outra sessão, Edith Bevillacqua, a agente cultural que acompanhava o projeto, exibia um filme de sua preferência, e tentava aguçar o debate sobre seu conteúdo.

A segunda etapa desse projeto consistiu em articular as escolas públicas locais com o propósito de, “junto aos professores e alunos, criar o hábito de vivenciar outros conteúdos e refletir a respeito deles” (CAMPINAS, 1988a, p. 16). Dois dos filmes projetados pelos professores que

ministravam as disciplinas de geografia e história foram *a classe operária vai ao paraíso* e *os libertários*. Nessa etapa, os professores se responsabilizavam pela condução do debate ao final da sessão. Compareceram um total de 1.736 pessoas às sessões realizadas. Muitas dificuldades foram relatadas no percurso. Entre outras, a greve nas escolas públicas, a insuficiência de fitas para dar conta das sessões semanais e também o desestímulo da agente cultural no próprio projeto. Se, por um lado, a formação de plateias para os filmes foi alcançada, por outro, os debates após as sessões não se consolidaram, apesar de ocorrerem esporadicamente (CAMPINAS, 1988a).

A tendência de valorizar a comunicação de uma maneira mais especializada, quer dizer, de colocá-la no âmbito do espaço público aberto, tentando amalgamá-la na dimensão da vida, também representa outra dimensão que consideramos importante pontuar. O *projeto museu itinerante* assinalou essa tendência: o seu objetivo era justamente organizar uma exposição que circulasse pelos bairros periféricos de Campinas. O conteúdo da exposição foi criado pelos próprios estudantes das escolas públicas sob orientação dos professores e das agentes culturais da DIAC. Algumas instituições apoiaram o projeto; entre elas, o Museu Histórico e o Museu de História Natural, entidades que levaram informações para que os estudantes pudessem manipular e organizar. Duas exposições foram realizadas dentro desse projeto: a exposição memória do ferroviário, que contou com 300 visitantes e a exposição de fotografias das crianças do bairro em atividades recreativas, tiradas pelas própria crianças da brinquedoteca, que alcançou um público de 800 visitantes. Após o término da primeira exposição, houve uma avaliação das atividades; em seguida, foi feita uma reestruturação do projeto que incluiu, além dos alunos, os artistas dos bairros. Como nos demais projetos, foram apontadas dificuldades quanto à infraestrutura (faltava, entre outras coisas, material para pintar, para construir painéis) e a iluminação, que também era um tanto precária. Em razão disso, as exposições eram sempre bem pequenas, realizadas na medida do possível (Ibid.).

Elencamos também uma dimensão que denominamos de híbrida a fim de salientar a mistura das formas de linguagens. Nessa dimensão, abordamos o *projeto arte-educação* e o *projeto de dança-artes integradas*. Sobre o primeiro, costumava-se dizer que precisava de um especialista em arte-educação. Como não havia ninguém especializado no tema, na SMCET, Dora Bonfá, uma das agentes culturais, desenvolveu, a partir de julho de 1988, com seus amigos, especializados na área

de arte-educação, algumas oficinas. Porém, as atividades que foram propostas envolviam infraestrutura e materiais de que a Prefeitura de Campinas não dispunha, o que inviabilizou a realização das ações. A fim de colocar em prática algo relacionado com o tema, Dora e Luciana Gontijo, outra agente cultural que se integrou posteriormente ao projeto, desenvolveram atividades com brinquedos industrializados e montaram uma brinquedoteca. Com a chegada do estagiário Alejandro Plaza, da área de artes plásticas, o projeto foi repensado passando à realização de um encontro por semana. No dia previsto, faziam-se atividades recreativas, de performance, resgate de jogos, música e brincadeiras antigas, além de trabalhos com desenho, argila e reciclagem. Outra atividade comum eram as rodas de leituras desenvolvidas por funcionárias da DIBI. As crianças, no entanto, à proporção que as atividades foram-se tornando mais comuns e parecidas com o que elas já faziam na rua e em suas casas, tornaram-se menos assíduas. Essa foi a justificativa mais plausível para a redução da participação infantil no projeto, dando margem, inclusive, a reavaliá-lo. Luciana Gontijo retomou então a responsabilidade dos trabalhos e lhe deu continuidade à sua maneira. Os problemas mais comuns quanto à sua execução, além daquele considerado o principal deles, quer dizer, a ausência de um especialista em arte-educação (tendo em vista a saída do estagiário), registram-se em nível da dificuldade de acesso à Vila, da infraestrutura e da falta de apoio do administrador.

Introduzimos também nessa dimensão o *projeto de dança-artes integradas*, apresentado à DIAC pela Professora Lya Trondi e Vanessa Cardarelli, iniciado no dia 12 de abril de 1988, com o acompanhamento da agente cultural Mirian S. Navarrete. Esse projeto obteve ampla adesão da comunidade e beneficiou sujeitos inseridos na faixa de quatro a quinze anos. Os professores negociaram com as famílias, com a interveniência da DIAC, uma taxa simbólica fixa, paga independentemente do número de participantes que viessem de uma mesma família para as aulas. E embora nem todos os pais pagassem a taxa, o projeto seguia assim mesmo. Eram duas aulas por semana, de duas horas cada uma, integrando vários tipos de expressões artísticas, tais como arte, música e artes plásticas.

Deslocando o foco para os projetos realizados no Casarão de Joaquim Egídio, vale assinalar, antes de tudo, que a comunicação oral foi particularmente valorizada nesse Distrito. Basta considerar os projetos aí desenvolvidos, contemplados nessa dimensão: o *projeto encontros de*

*mulheres*, o *projeto a hora da estória e ilustração*, o *projeto encontros da terceira idade*, além do *projeto coral infantil*, que, muito provavelmente, deva ser incluído nessa série. A esses ainda podem ser acrescentados o *projeto caixa-estante* e o *projeto literatura*.

Os quatro primeiros projetos, além da marca da oralidade, apresentam algumas características (a mais) em comum, que julgamos importante destacar: todos eles são projetos que nasceram de uma mistura que envolveu a observação local por parte da administradora do Casarão, Márcia S. Kozloski, suas conversas com as comunidades e com a coordenadora da DIAC, responsável por conceder o aval às ideias para que elas se transformassem em projetos. Claro que muitas ideias certamente eram aproveitadas, adaptadas, adequadas à realidade a partir de um conhecimento social difuso. A execução de cada um dos projetos também foi conduzida por Márcia e pelas comunidades, à exceção do *projeto coral infantil*, para o qual ela contou também com o apoio de Helena Hespanholato, uma das agentes culturais da DIAC. Merece registro o fato de que tanto Márcia quanto Helena moravam na própria localidade. Assim, ao serem contratadas pela SMCET, levaram consigo conhecimentos fundamentais para lidar com as comunidades e com sua região; o entusiasmo que havia gerava rápida adesão às suas ideias; ou talvez seja mais apropriado dizer que elas, Márcia e Helena, conseguiam captar, pela proximidade social e cultural, as vontades das comunidades (CAMPINAS, 1988a).

O *projeto encontros de mulheres* começou com um encontro às primeiras quartas-feiras de cada mês, no dia 5 de outubro de 1988, com a participação de 30 mulheres (Ibid.). O “objetivo principal era reunir mulheres de quarenta a sessenta anos para uma tarde de bate-papo, uma sessão de vídeo (sobre educação, arte, saúde, lazer etc.) ou qualquer outro assunto que elas viessem a solicitar” (Ibid., p. 33). No decorrer do processo, foram introduzidas palestras, discussões organizadas em slides e bate-papos informais (Ibid.). De maneira semelhante, surgiu o *projeto a hora da estória e ilustração*, que acontecia uma vez por mês, iniciado no dia 23 de novembro de 1988, com a “finalidade de despertar o gosto pela leitura, descontrair as crianças, facilitar a expressão verbal e artística” (Ibid., p. 35). A turma era formada por 15 crianças e o livro escolhido para iniciar a leitura chamava-se *Aconteceu em Surupanga*, de Tereza Noronha. É importante mencionar que o encontro das crianças com o texto ia deflagrando as atividades desse projeto, que não estava totalmente descrito *a priori*.

O *projeto encontros da terceira idade* surgiu do mesmo modo: a administradora havia notado, na época, um “grande número de pessoas idosas que se sentiam sem objetivos, sem ocupação específica, mas que, por outro lado, tinham uma bagagem de vida rica, muitas informações e conhecimentos” (CAMPINAS, 1988a, p. 35). O objetivo era a “reintegração das pessoas idosas à comunidade através do lazer: bailes, jogos, ‘bate-papos’ e de atividades como: trabalhos manuais, palestras, sessões de vídeo, leituras, exposição de arte etc.” (Ibid., p. 35, grifo do autor). As atividades começaram, no dia 16 de novembro de 1988, com um bate-papo informal para descobrir os interesses e necessidades do grupo. O encontro acontecia uma vez por semana, sempre nas quartas-feiras. Dez senhoras da comunidade participaram regularmente.

Bastante significativo é o fato de os projetos também se entrelaçarem; esse projeto, por exemplo, deflagrou o *projeto a hora da história e da estória*, cujo propósito era o de “reunir a comunidade em geral para contar e comentar ‘causos’ acontecidos no local e na região” (CAMPINAS, 1988b, p. 17, grifo do autor). A intenção era “discutir questões relacionadas às raízes dessa comunidade partindo de depoimentos de moradores mais antigos da região, integrando, assim, várias gerações” (Ibid., p. 17). Incluímos também, como parte dessa dimensão, o *projeto coral infantil*, que se materializou estimulado pela vontade de cantar, que era comum naquela região (outros projetos dessa natureza já haviam sido implantados); era uma vontade presente tanto em crianças quanto em adultos. Esse projeto foi auxiliado pela agente cultural Helena. Após aprovado, foram abertas as inscrições e a primeira turma, formada em novembro, contou com quarenta e cinco crianças, de sete a quinze anos.

Também nessa dimensão da comunicação oral, colocamos o *projeto caixa-estante* e o *projeto de literatura*<sup>16</sup>. O *projeto caixa-estante* tinha como objetivo formar leitores, habituá-los à leitura, para depois introduzi-los no projeto de literatura, quando, então, os participantes iriam experimentar textos literários (CAMPINAS, 1988a). Ambos eram de responsabilidade da DIBI. Além dessa unidade da SMCET, participaram, desses dois projetos, a administradora do Casarão e as agentes culturais, Márcia, Helena e Dora, da DIAC (Ibid.). Elas faziam a articulação entre os membros da comunidade, além de organizarem reuniões com diretores e professores da Escola

---

<sup>16</sup> Um projeto semelhante a eles, chamado “caixas-bibliotecas na periferia”, já acontecia em Campinas desde 1980 (CAMPINAS, 1984).

Estadual Francisco Barreto Leme, para dialogar sobre as atividades (CAMPINAS, 1988a). O material de leitura era resultante da doação de revistas da Editora Abril e dos livros enviados pela DIBI, que, às vezes, não eram remetidos para Joaquim Egídio pela sua equipe (Ibid.). Apesar dessas dificuldades, os organizadores mobilizaram 600 leitores, mas o projeto não conseguiu avançar para sua segunda fase com o estímulo à leitura literária (Ibid.).

Na dimensão da comunicação escrita, por sua vez, alocamos o *projeto o poeta e a poesia*. Esse foi um projeto de iniciativa quase exclusiva dos alunos, que visavam “estimular a escrita e a impressão de poemas”, além de “integrar o artista e sua produção junto à comunidade” (CAMPINAS, 1988b, p. 20). Conforme registros informacionais, os alunos organizaram várias sessões do *projeto o poeta e a poesia*; algumas delas aconteceram fora do Casarão, e envolveram outros espaços, como a escola onde os integrantes estudavam (Ibid.).

Considerando a existência do *projeto de exposição de artes* e do *projeto de cinema e vídeo*, optamos por fazer alusão também à dimensão da comunicação visual para realçar essa forma de comunicação. O *projeto de exposição de artes* foi uma iniciativa de Márcia Kozloski, em conjunto com artistas de Campinas; contou também com o acompanhamento da agente cultural Ida (CAMPINAS, 1988a). A ideia era montar exposições artísticas em Joaquim Egídio (Ibid.). Essas exposições iniciaram no mês de julho de 1988 e abarcaram produções feitas a partir de diferentes técnicas; entre elas, a técnica de pastel, grafite, mista, a óleo, cerâmica, além das técnicas de fotografias, macramê e gravuras. Avaliou-se que “as exposições contaram com artistas de renome, com trabalhos de qualidades” (Ibid., p. 29). Visitaram as exposições 4.300 pessoas (Ibid.). Com relação ao *projeto de cinema e vídeo*, foi um trabalho desenvolvido pela agente cultural Mirian S. Navarrete, com o objetivo de oferecer sessões de cinema à comunidade, formar plateias e debater os conteúdos dos filmes exibidos ao final das sessões (Ibid.). A agente cultural fazia os contratos com as locadoras de vídeo e selecionava oito filmes por semana para serem exibidos, além de ser sua obrigação enviá-los para Joaquim Egídio. Na segunda etapa do projeto, houve sessões especiais, cujos filmes eram escolhidos pelos professores da escola pública local que integravam a discussão sobre estes às atividades escolares (Ibid.). Mirian também elaborou um formulário avaliativo, que foi preenchido pela DIAC, sem que houvesse concluído qualquer análise a respeito dele (Ibid.). A ausência da agente cultural nas sessões dos filmes, aliada ao fato de ela ter tirado

licença médica sem colocar um substituto para conduzir as atividades, além das discordâncias frequentes que havia com a equipe do Museu da Imagem e do Som (MIS) com relação à escolha dos filmes, eram alguns dos pontos de tensão na execução do projeto. Segundo se constatou, “[...] foram realizadas cinco sessões de cinema; o público sempre foi bastante reduzido, devido ao descrédito que o MIS causou em virtude dos filmes considerados inadequados, de má qualidade e a falta de entendimento a respeito da maneira como se deve descentralizar a cultura” (CAMPINAS, 1988a, p. 33). Ao todo, 545 pessoas compareceram às sessões em Joaquim Egídio (Ibid.).

Vale ainda sublinhar que, nesse mesmo Casarão, alguns projetos tiveram o corpo como centralidade: o *projeto capoeira*, o *projeto yoga* e o *projeto de dança*, razão por que decidimos realçar a dimensão da comunicação corporal. Assim como na Vila, o *projeto capoeira* também foi uma iniciativa da comunidade, acatada pela DIAC (Ibid.). As atividades eram acompanhadas pela agente cultural Mirian S. Navarrete, responsável pelos contatos com os grupos e com as academias e mestres de capoeira; além disso, era sua responsabilidade fazer o orçamento das horas-aula do professor, acompanhar a aula inaugural para análise do trabalho do mestre e acompanhar as atividades em geral relacionadas à capoeira (Ibid.). O projeto tinha como propósito a prática da capoeira por crianças e jovens da comunidade. Além disso, os alunos também recebiam do mestre noções de saúde, música etc. (Ibid.). Como foi uma proposta da comunidade, a procura foi intensa, somando 90 alunos inscritos, os quais foram divididos em três turmas que se encontravam cinco dias por semana. O Secretário Antonio Arantes, na época, havia indicado o mestre Antonio para as aulas; entretanto, ele estava de licença médica e, após meses de espera, foi contratado o mestre Milton, em seu lugar (Ibid.).

O *projeto yoga* foi uma iniciativa da Professora Luciani Mota, que procurou a administração do Casarão de Joaquim Egídio para saber da possibilidade de ministrar aulas de yoga à comunidade. Ao chegar lá, ela foi orientada a apresentar sua proposta à coordenadora da DIAC. O passo seguinte foi a realização de uma reunião com a administradora do Casarão, a agente cultural Ida Palermo, a coordenadora da DIAC (Ibid.). Na reunião, foi acertada a contribuição de uma taxa simbólica para compra dos colchonetes, além do dia e do horário das aulas, que iniciaram em 14 de setembro de 1988 (Ibid.). Para a coordenadora da DIAC, a prática da yoga traria benefícios físicos e mentais e as aulas serviriam de ponto de encontro, facilitando a interação das pessoas e a possibilidade de

formular novos objetivos (CAMPINAS, 1988a). Incluímos também, nessa dimensão, o *projeto de dança* desenvolvido pela estagiária Rosana Baptistela, sob orientação da Professora Marília Oswald de Andrade, da Universidade Estadual de Campinas (Ibid.). O objetivo desse projeto era “ênfatisar o aprendizado das danças brasileiras, sua história e tradição” (Ibid., p. 30). As aulas iniciaram no dia 6 de setembro de 1988, com 40 crianças inscritas, divididas em três turmas (Ibid.).

Para dar notoriedade à tentativa da SM CET de fazer com que as atividades culturais se aproximassem da dimensão da própria vida, do cotidiano dos cidadãos de Joaquim Egídio, optamos por fazer referência à dimensão da comunicação em espaço aberto, mais próximo da espontaneidade da vida. Nessa dimensão, inserimos três projetos: o *projeto de arte-educação*, o *projeto música na praça* e o *projeto feira de artesanato*. Começando, então, pelo *projeto de arte-educação*, identificamos que este foi concebido pela DIAC com o objetivo de “motivar a criatividade, a recreação, a sociabilização a partir de atividades artísticas, do artesanato, do teatro, de jogos etc” (Ibid., p. 28). Esse projeto, embora voltado para as crianças, envolveu também seus pais nas atividades realizadas (Ibid.). Cabia aos estagiários a responsabilidade por sua execução. Na prática, ainda que grandiosa a intenção, as atividades se limitaram aos jogos com bola, corda, coisa do tipo, que em geral eram realizadas na praça logo atrás do Casarão (Ibid.). No meio do processo, algumas aulas de fotografia foram introduzidas, mas a falta de infraestrutura não permitiu que elas fossem adiante (Ibid.). Uma avaliação do projeto apontou que o principal problema do seu insucesso foi a falta de um profissional que entendesse de arte-educação; ademais se falou a respeito do engajamento da equipe e mesmo da redução do interesse das crianças da região (Ibid.).

A busca do uso do espaço, no seu sentido mais amplo, também pode ser verificada no *projeto feira de artesanato*, concebido pela agente cultural Dora Bonfá, com o propósito de criar um espaço de circulação para a produção dos artesãos de Joaquim Egídio. Durante o processo de elaboração desse projeto, a agente cultural fez algumas visitas à comunidade de artesãos, acompanhada pela administradora do Casarão. Aconteceram também algumas reuniões com o propósito de identificar o número de artesãos que existiam na região (Ibid.). Feito isso, foram cadastrados 20 artesãos, convidados a engajar-se em todas as discussões (Ibid.). “A reunião se realizou, mas não compareceu boa parte dos artistas contatados, talvez pelo fato de não conhecerem realmente as intenções da SM CET [...]” (Ibid., p. 24). Devido à rejeição dos artesãos, a feira de

artesanato foi realizada com apenas 6 deles, que fizeram a exposição em barracas cedidas pela subprefeitura, barracas que, por sinal, eles julgaram inadequadas aos seus objetos (CAMPINAS, 1988a). De acordo com a avaliação da equipe da DIAC, tendo em vista que “os artesãos em sua maioria eram pessoas idosas e cautelosas em participar de atividades realizadas pela Prefeitura, se houvesse a presença de uma moradora do local facilitaria este trabalho [...]” (Ibid., p. 24). No começo, até houve, como dito antes, o engajamento da administradora, mas “a agente cultural insistia em não aceitar sua participação” (Ibid., p. 24). Após sua primeira edição, o projeto foi interrompido pela agente cultural, mesmo havendo interesse da comunidade e dos artesãos na feira (Ibid.).

Outro projeto que também elegeu a valorização e a comunicação em espaço mais amplo, foi o *projeto música na praça*, concebido pela administradora do Casarão, inspirado no livro *Em el parque Lenin, los jugares y la pena del amor de todos*, de Carlos Espinosa Dominguez (Ibid.). Seu objetivo era “integrar a comunidade através da música, incentivar a participação de todos, de crianças até idosos, sem distinção, promover o intercâmbio cultural e o lazer” (Ibid., p. 34). Suas atividades começaram no dia 30 de outubro de 1988, na praça central, local que habitualmente a população usava como ponto de encontro nos finais de semana (Ibid.). As atividades que foram realizadas não envolviam remuneração; a cada final de semana, um grupo era convidado a se apresentar no local (Ibid.), com o “intuito de oferecer um ambiente agradável e de descontração [...] onde as pessoas pudessem sentir-se livres para cantar, solicitar cantigas ou somente desfrutar o momento” (Ibid., p. 34). A SM CET estimou, na época, que 70 pessoas passaram por essa primeira experiência na praça (Ibid.)

Essa tentativa de reconstituir algumas ações/projetos, fundada na concepção de *ponto de cultura*, fornece-nos um panorama geral do que ocorreu e, em deriva, nos revela o esquema de procedimentos e operações que vigorou nesse período. Nossa intenção consistiu em procurar, nesses projetos, o sujeito da ação, como a ação se desenvolvia e onde acontecia. Não focaremos na precariedade das condições materiais e financeiras, a que são atribuídos os vários entraves (a falta de infraestrutura dos locais de realização plena das atividades, o difícil acesso aos materiais necessários ao desenvolvimento das atividades e dificuldades de aproximação com o conhecimento já produzido em livros, dvds, vídeos etc.) (Ibid.). Ao contrário, queremos pôr em evidência o fato

de que esse tipo de construção acerca do fazer-cultural, estruturado nas conexões e ao mesmo tempo nos próprios indivíduos, não se concentrava nesses impedimentos, mas no princípio da descentralização da cultura, que consistia no “aproveitamento máximo dos recursos artísticos-culturais locais” (CAMPINAS, 1984, p. 1). Com esse realce, não visamos produzir um discurso de que as atividades de *ponto de cultura* não necessitam de investimentos em infraestrutura ou de apoio material e financeiro. Nossa intenção é tão-somente pontuar que, nessa fase de materialização do conceito de *ponto de cultura*, a comunidade não geria, de nenhuma maneira, quaisquer recursos públicos; razão por que não abordamos nada a respeito. O propósito é, pois, lançar algumas luzes sobre a dimensão do tempo, do espaço e dos valores, justamente porque, diferentemente dos recursos públicos financeiros, essas são dimensões que estão compartilhadas com a comunidade.

Com relação à primeira pergunta, o sujeito da ação é a SMCET. Queremos, todavia, sugerir que este quadro em que se sucederam as ações seja observado em termos do grau de comando que exerce sobre os sujeitos. Não se trata, reafirmamos, de negar a mediação, mas de aventar a possibilidade de refletir sobre o grau de aplicação do comando, derivando daí a consistência da unidade conferida às ações. Chamamos a atenção para a ausência da perspectiva gerencial e de suas ferramentas de controle das ações implementadas, estabelecendo-as em um tempo pretérito. Essa ausência resultou em pelo menos duas consequências: em primeiro lugar, o plano de ações não seguia um modelo padrão e não funcionava como um *script* rígido; de tal maneira que permitia, se não amalgamar concepção e execução (no tempo presente e no espaço do território), amplificar os antagonismos de sua separação; em segundo lugar, o plano se desdobrava de acordo com o movimento de seus integrantes, e por essa razão estava mais sujeito às relações de forças políticas locais. Nessa fase – da gênese do conceito de *ponto de cultura* –, o plano foi colocado em patamar de elaboração contínua, predisposto ao jogo social, às intempéries, às incertezas, à dinâmica da vida. Tendia à atuação e, assim sendo, era menos uma representação do real e mais uma realização da vida. Desse modo, criava-se um terreno fértil para a mistura do *saber-fazer*. Isso aproximava o eixo vertical simbolizado pela atuação do Estado e o eixo horizontal das ações cotidianas, conferindo uma certa imanência às atividades culturais, não só em termos de conteúdo mas também em termos de forma, de intenção e de expressão.

A ausência, em alguns dos projetos, de algo mais concreto, quer dizer, de uma estruturação de começo, meio e fim, em que se revelasse com clareza um produto propriamente artístico-cultural, como comumente se costuma entender um produto dessa natureza, fazia o projeto entrar na temporalidade da vida, quebrando certas convenções, como a que coloca as atividades dentro de uma perspectiva finalística, no sentido de ter de existir um produto. O produto, em alguns casos, é o próprio acontecimento. Isso é particularmente notado nos projetos de Joaquim Egídio, em especial, mas não só naqueles relacionados à dimensão da comunicação oral. O *projeto a hora da estória e ilustração*, por exemplo, em que a agente cultural horizontaliza a sua criação (o projeto é desenhado a partir do encontro das crianças com a obra *Aconteceu em Surupanga*), revela um trabalho processual, de coprodução. Assim como nesse projeto, a incerteza das ações estavam presentes, de um modo ou de outro, em todos os outros. No *projeto encontros de mulheres*, o termo “etc.” e a frase “o que mais venha a ser sugerido” remetem à ideia de que o processo vai se modificando e abarcando novas atividades a depender do desenrolar das ações. O *projeto de arte-educação* também é um bom exemplo da abertura do plano para a vida, porque, por meio dele, podemos observar a mudança das pessoas que foram inicialmente designadas como responsáveis pelas atividades, num processo de ingresso de novos colaboradores e da conseqüente reelaboração dos objetivos, segundo a perspectiva de quem assumia ou passava a auxiliar nas atividades, além do redimensionamento das atividades previstas. O *projeto ginástica*, por exemplo, foi resultado do acaso, à medida que surgiu como solução para acolher as mães que aguardavam seus filhos enquanto eles participavam da aula de dança na Vila Padre Anchieta. Enfim, parece-nos apropriado supor que a esfera da ação ou da invenção de projetos relacionados ao conceito de *ponto de cultura*, mesmo diante de um plano orientador, era pontualmente afetado pelas descobertas de algo que, até então, de fato, não existia, mas que, em dado momento, começava a se configurar no movimento da vida.

Talvez tão importante quanto esse caráter processual dos projetos, integrados à vida, fosse o fato de a administradora do Casarão de Joaquim Egídio compartilhar de uma aproximação social e cultural que parecia acentuar a cumplicidade da comunidade com os projetos desenvolvidos e fortalecer o fluxo do cotidiano no “espaço vertical” que ela ocupava. Tanto isso parece verdade que a eliminação dessas relações de proximidade revelou-se determinante no caso do *projeto da*

*feira de artesanato*, por exemplo, em que o organizador direto, por não conseguir tal feito, não alcançou suficiente número de adeptos, enfraquecendo o desenvolvimento do projeto, mesmo sendo as feiras algo muito atraente aos olhos dos artesãos e dos moradores.

De modo análogo, quando as relações se mostraram dentro de uma perspectiva muito funcional, como a participação de integrantes motivados por questões apenas profissionais e não pela atuação na experiência cultural, em si, como ocorreu no *projeto de literatura* ou no *projeto da caixa-estante*, realizado tanto em Joaquim Egídio quanto na Vila, esvaziava-se de significado a ação, ainda que houvesse efeitos, a exemplo do aumento no número de leitores no *projeto de literatura*. Muito diferente do que ocorreu com os projetos em que a administradora de Joaquim Egídio envolveu-se mais ativamente tendo um contato direto com os moradores. Sobre esse aspecto, vale lembrar, especialmente, do *projeto música na praça* que, ao contrário do *projeto viola na praça*, que já acontecia em Campinas há algum tempo, não contou com atividades remuneradas: não havia cachês para os artistas que foram se apresentar; eles foram mobilizados por outros sentimentos e sensações, no mínimo distintos do interesse econômico-financeiro, o que confere ao trabalho uma grande significação cultural. A construção desse projeto também nos convoca a observar os elementos irracionais; pensamos, sobretudo, no fato de que se trata de um projeto que nasce de uma experiência de leitura de um livro e vai desembocar em uma segunda experiência: preza pela espontaneidade das atividades culturais, levando-nos a crer que era, no mínimo, um projeto bem distinto de uma elaboração puramente racional.

A execução dos projetos da DIAC, entregue às relações sociais, revelou-nos também que a aprovação da DIAC-SMCET<sup>17</sup>, órgão que tecnicamente selecionava os projetos, tornava-se um tanto esvaziada de força eletiva de valores, quer dizer, do poder de preterir um projeto em

---

<sup>17</sup>É válido reforçar que a SMCET não utilizava edital para seleção de projetos de *pontos de cultura*; as chamadas públicas por edital destinavam-se à organização de agendamento do uso dos teatros e salões por grupos artísticos e artistas individuais. Não havia grandes exigências e detalhamentos nos projetos e a SMCET oferecia serviço de assessoria em projetos a quem tivesse interesse. A título de ilustração, podemos verificar na chamada publicada no Diário Oficial do Município, do dia 26 de abril de 1986, com o propósito de selecionar projetos para o teatro e para o salão social da Vila Padre Anchieta, as seguintes exigências: 2. Os projetos deverão [...] ser elaborados por pessoas ou grupos (profissionais ou amadores) residentes em Campinas. 3. Do projeto deve constar objetivos, pressupostos, programas de trabalho, recursos humanos, custos, fontes de financiamento e nome, documentação e currículo do (s) autor (es). 8. A análise dos projetos caberá a SMCET que poderá aceitá-los ou rejeitá-los parcial ou totalmente. (CAMPINAS, 1986. Não paginado).

detrimento do outro. O que garantia mesmo a consolidação de um projeto era o compromisso interatores, que se fazia nesse desdobramento social. Um adiantamento da avaliação era concedido pelo órgão responsável, mas o seu “juízo” definitivo, seu “sucesso”, seja lá o que os atores entendessem como sendo sucesso, era afiançado pela experiência em que a ampliação da plataforma de valores, a nosso ver, tinha chance de expandir-se no processo de organizar, dado o fato de que o plano estava em constante negociação. Percebemos isso, mais claramente, no *projeto de cinema e vídeo* em Joaquim Egídio, que sofreu um certo boicote porque uma das partes discordava dos conteúdos dos filmes exibidos. Isso implica dizer que estavam ali postos em negociação os valores de uma parte interessada no projeto, negociação da qual dependia o seu desenvolvimento e continuação.

Com relação ao espaço físico em que as ações se desenvolvem, vale frisar que a Vila Padre Anchieta e o Casarão de Joaquim Egídio foram estimulados de modo a complementar as atividades desenvolvidas em locais no centro da cidade de Campinas e no espaço da cidade, em si, parques, praças, ruas etc. São locais atualmente em atividade, ambos integrados à SMCET. Entretanto, não parece ser a natureza do espaço (se é público – estatal – ou privado, físico ou móvel, aberto ou fechado) que é determinante para o desenvolvimento dos *pontos de cultura*. Importa averiguar muito mais: se a organização do espaço arranjado atende à ordem do poder político centralista; isso porque o *ponto de cultura* repousa no princípio intangível e espontâneo das conexões, e não da centralidade política. Nesse sentido, os deslocamentos dos processos culturais e artísticos para espaços não convencionais desfez ou, ao menos, contribuiu, em alguma medida, para diluir a separação entre artistas e expectadores, categorias que têm muito bem marcadas suas posições com relação a quem emite e a quem recebe conhecimento, quando se trata, por exemplo, de um cinema ou de um teatro nos moldes clássicos. O uso da rua, da escola, da associação de bairro, da lona de circo, da praça, muitas vezes abordado como uma tentativa de suprir a falta de infraestrutura, deve ser visto muito mais como medida tributária da função do *ponto de cultura*, uma vez que rompe com a arquitetura convencional que determina a verticalização das relações culturais – e artísticas –, e tenta produzi-las horizontalmente, de um modo não encapsulado, quer dizer, colocando-as em um espaço comum, de todos, ainda que para isso exponham-se as questões de infraestrutura.

As intenções da SMCET não ficaram, ao que parece, muito claras com relação ao significado do *ponto de cultura* como conexão. Talvez, porque não houve tempo hábil para ir adiante no que se pretendia, na expansão do projeto de *ponto de cultura* para os mais variados espaços físicos, desfazendo da ideia de que o *ponto de cultura*, nessa época, era um espaço público – estatal, controlado pelo Estado. Na intenção de desmitificar tal concepção, fomos conferir o caderno de projetos elaborado em 1987, com o objetivo de captar recursos financeiros – de pessoas físicas e jurídicas – por meio da recém-criada Lei Sarney (CAMPINAS, 1987). Nesse caderno, constatamos que o projeto *ponto de cultura* foi apresentado de duas maneiras. Na seção intitulada descentralização – eventos especiais – o projeto *ponto de cultura*, estimado em CZ\$ 360,000,00, foi destinado a um público variado e descrito como sendo um projeto cujo propósito era o “aproveitamento de espaços disponíveis nos bairros para criação de núcleos permanentes que proporcionassem o desenvolvimento do potencial artístico da população envolvida” (Ibid., p. 30). Na mesma seção, o projeto *ponto de cultura*, avaliado em CZ\$ 900.000,00, foi colocado à disposição como um projeto que poderia ser aplicado também a espaços móveis que envolvessem, do mesmo modo, um público variado. O propósito era o “reconhecimento cultural do município e estímulo para criação e organização de *pontos de cultura*, através do uso de lonas de circo para facilitar e estimular as reuniões de pessoas para atividades diversas, dando ênfase às atividades de caráter artísticos” (Ibid., p. 33). Desse ponto de vista, parece-nos desimportante se o espaço era fixo ou móvel, fechado ou aberto e, talvez, até não importasse se o espaço era público ou privado, se os projetos constavam em um caderno aberto aos investimentos pela iniciativa privada. Isso porque os espaços eram simplesmente suportes, como *hubs* de conexões.

## 1.6 INTERMEZZO

A fase que chamamos *intermezzo* corresponde à gestão de Célio Turino à frente da SMCET no governo do Prefeito Jacó Bittar, coligado, na época, ao Partido dos Trabalhadores. Por volta de julho de 1990, Célio Turino substituiu Marco Aurélio Garcia (do PT), que, de início, assumiu a

SMCET. Durante a gestão de Garcia, abandonou-se o nome *ponto de cultura* em detrimento do uso do nome *casa de cultura*, estratégia que procurava evitar uma relação com o governo anterior; porém, mais do que simples alteração de nomes, banuiu-se o conceito da casa pública. O que, no entanto, nos interessa e que serve para aprofundar o nosso estudo é, especificamente, a tentativa de Turino recuperar tal conceito, durante os vinte meses de sua gestão, valendo-se da sua experiência como chefe da Divisão de Museus no governo anterior, quando trabalhou próximo a Arantes. Seu experimento aconteceu sem, no entanto, alterar o uso do nome *casa de cultura* adotado pelo governo de Bittar. O conceito, como se sabe, “[...] representa uma categoria de objetos, de eventos ou situações e pode ser expresso por uma ou mais palavras. Para alguns, essa representação é mental; para outros, ela é linguística e pública” (VALLÉE, 2013, p. 16). Embora “[...] seja normalmente indicado por um nome não é o nome, já que diferentes nomes podem exprimir o mesmo conceito, ou diferentes conceitos podem ser indicados, por equívoco, pelo mesmo nome” (ABBAGNANO, 2007, p. 164). Apreendê-lo implica abrir mão do veículo que o transporta, de abandonar seu nome mais conhecido; nesse caso, *ponto de cultura*, para avaliar o conceito em si. É esse movimento que fazemos nesta seção, ou seja, esquecer o referente e visar ao conceito. Para isso, tomamos como referência o documento básico, intitulado *Programa de Ação Cultural nas Casas de Cultura (julho-dezembro de 1991)*, emitido pela Divisão de Ação Cultural e Comunitária<sup>18</sup> (DIACC) (CAMPINAS, 1991), cuja análise, reafirmamos, pretende identificar tão-somente o conteúdo conceitual do *ponto de cultura*, na perspectiva de Célio Turino. O *intermezzo*, portanto, interessamos à medida que podemos captar nessa dada realidade social, no limite da análise documental, o limiar do processo de ressignificação conceitual da expressão *ponto de cultura*, que antes recebera o sentido de conexão. É nessa fase que estão as nuances que vão, no futuro, no período chave desta pesquisa<sup>19</sup>, conformar o novo entendimento de *ponto de cultura*.

O que nos lança, por vezes, para esse tempo e espaço definido é, em primeiro lugar, o próprio fato de Turino afirmar – em entrevista conosco, proferida em 2015 – que fez esse movimento de recuperar o conceito, procurando maturá-lo, experimentar sua implementação; em

---

<sup>18</sup> Notemos que a Divisão de Ação Cultural passa a chamar-se Divisão de Ação Cultural e Comunitária que, certamente, indica a intenção de Célio Turino de transferir a Ação cultural para as comunidades.

<sup>19</sup> O período de 2004 a 2006.

segundo lugar, o diagnóstico feito por ele no seu livro *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*, em que recorda a gestão de Arantes. Diz ele, sobre essa época, referindo-se aos *pontos de cultura*:

Faltava, porém, uma articulação em rede, mais Pontos que se complementassem e se sustentassem entre si. Eram apenas dois (diz referindo-se à Vila Padre Anchieta e Joaquim Egídio), faltou tempo para construir a rede. Um Ponto de Cultura só se realiza quando articulado em rede; pode haver um trabalho cultural vigoroso na comunidade e ele até pode ser desenvolvido com autonomia e protagonismo local, mas se não houver predisposição para perceber e oferecer modos de interpretar e fazer cultura, se não houver abertura para ouvir o “outro”, não será um Ponto de Cultura. **A inexistência de uma rede efetiva de Pontos de Cultura e os frágeis mecanismos de mediação entre poder público e comunidade, além dos poucos meios que assegurassem uma efetiva autonomia na gestão local desses dois Pontos, tornaram a experiência muito tênue.** Com a mudança de governo, houve a interrupção desse incipiente processo, que durou pouco mais de um ano (TURINO, 2010, p. 77, grifo nosso).

Essa descrição – elaborada em retrospectiva por Turino, em 2009 – estabelece os problemas que ele identificou naquela época e que passariam a ser seu foco, no momento em que assumiu, em 1990, a SMCET. Quer dizer, seus esforços haviam sido canalizados naquele período para a formação de uma rede de *pontos de cultura* – que levava o nome de *casas de cultura* – e para o fortalecimento dos mecanismos de mediação entre Estado e sociedade, de modo a sedimentar a autonomia da gestão local porque, tal como disse ele, a fragilidade da experiência ocorrida na gestão de Arantes devia-se justamente a essas duas principais razões.

O modo como Turino mobiliza sujeitos, suas ações e seus espaços de interação é o ponto inicial para compreender o sentido que foi tecendo para o *ponto de cultura*. Deve-se grifar, em primeiro lugar, que o secretário em exercício assumiu, já nessa época, o espaço como uma dimensão preexistente, cujo foco é a definição da área onde as interações sociais acontecem; em segundo lugar, que os sujeitos aqui estão colocados sob a condição de “coletividades de produtores”; trata-se de associações representativas da sociedade. Tal como expõe seu diagnóstico:

A população organizada em torno de associações de bairro ou outras entidades reivindicatórias, havia superado uma etapa da solicitação do atendimento de necessidades primárias dos bairros para solicitar um trabalho cultural, dando ênfase às atividades

artesanais, com alguns projetos em linguagem musical e teatral. Nota-se que as comunidades estão ansiosas pela possibilidade de estruturar o trabalho cultural [...]” (CAMPINAS, 1991, p. 6).

Como se constata, o que funda os espaços são as associações ou entidades sociais que autorizam e precedem as ações. É notável também a alusão ao trabalho como algo estruturado já se alinhando numa perspectiva funcional. Scripts pertencem, nesse caso, a “coletivos produtores” capazes de abranger um número grande e heterogêneo de atores sociais e/ou objetos que passam a agir dentro desses roteiros, não tocando, portanto, nem nas conexões criadas pelos atores sociais (no interior e no exterior das organizações) e nem nos espaços de *saber-fazer* que podem derivar de suas interações. De acordo com sua visão, ao contrário, o que está em foco é a “realidade diferenciada entre as *casas de cultura*, os diversos graus de organização das comissões de cultura e da institucionalização das casas, os tipos de atividades e a frequência com que são oferecidas” (Ibid., p. 1). Para atuar sobre esse quadro diverso, Turino propôs adotar estratégias distintas de ação que correspondiam, todavia, a um único modo de ação e materialização. Sua intenção era fazer algo que permitisse “[...] tanto o aprofundamento das experiências mais avançadas quanto o desenvolvimento das atividades onde não se tem um perfil que preencha os requisitos de uma casa de cultura (Ibid., p. 1). Ainda que ele considerasse a existência de espaços que não se adequavam à estrutura de casa de cultura, sua atenção estava voltada para o espaço físico. Em vez de espaços de *saber-fazer*, derivados das conexões formadas espontaneamente, o espaço do *ponto de cultura* começa a ser pensado por ele como um espaço tópico, área estável, definida por fronteiras fixas, onde as interações ocorrem e respondem a critérios específicos para serem qualificadas como tal. Não estamos afirmando com isso que no universo desses espaços não coexistam milhares de histórias, mas que estas não estavam na sua zona de análise.

Com o propósito, então, de equacionar os níveis de diferenças de cunho organizacional, institucional, programático e de infraestrutura, de maneira a permitir tanto o desenvolvimento quanto o aprofundamento das atividades culturais, ele canalizou suas energias para a identificação de um sistema de lugares geográficos classificando os espaços em espaços físicos, ou seja, casas de cultura estruturadas, casas de cultura em formação, programa de apoio para espaços físicos específicos, e projetos especiais destinados a locais com características particulares (Ibid.). O

diagnóstico não especifica os espaços com base nas ações dos sujeitos; o interesse de Turino, ao contrário, volta-se para a descrição dos cômodos dos prédios ocupados e para a capacidade de cada um deles de estruturar, nos moldes instituídos pelo código cultural, as atividades ofertadas ao público (em palco/plateia; projeção/expectador; curso/público etc.). Paralelamente, ele focalizou também uma ordem representativa, não obstante as formas diversas que os espaços apresentavam e as possibilidades de haver outros ordenamentos possíveis.

A partir desse quadro de referência, o então secretário descreveu os espaços levantando aspectos que julgava relevantes a respeito deles. As casas consideradas estruturadas possuíam equipamento cultural disponível, comissão de cultura funcionando com certa regularidade e atividades culturais em andamento (CAMPINAS, 1991). Uma delas era a casa de cultura da Vila Padre Anchieta, que se situava em prédio público, possuía salão de shows, teatro e salas administrativas, além de contar com comissão de cultura e um funcionário da prefeitura. No local, era oferecida programação regular, contando sempre com um público variado, com destaque para os jovens. Nessa casa, a SMCET tinha como “[...] objetivo a incrementação de atividades em quantidade e qualidade [...]” (Ibid., p. 2). Com essa mesma perspectiva, desponta a casa de cultura do DIC I, situada em prédio público com várias salas pequenas, localizada dentro do bosque Augusto Ruschi. O espaço contava com o trabalho de um monitor contratado pela Prefeitura, com comissão de cultura e oferecia pequenos cursos para um público predominantemente infantil. Era propósito da SMCET a “orientação e diversificação do público atingido, principalmente quanto às faixas etárias” (Ibid., p. 2).

Ainda vale mencionar, a casa de cultura do Itajaí II, que funcionava em um prédio da COHAB com pequenas salas, sendo uma delas destinada ao funcionamento da biblioteca. Os trabalhos desenvolvidos nesse espaço também contavam com o apoio de um monitor pago pela Prefeitura. Tal como as demais, tinha sua biblioteca e comissão de cultura, mas esta não se reunia com frequência. Cursos pagos eram oferecidos regularmente para um público formado por mulheres – donas de casa – e crianças. O objetivo da SMCET, com relação a esta casa, era “a ampliação das faixas de público através de oficinas e eventos de qualidade” (Ibid., p. 2). A casa de cultura Jardim Santa Lúcia, situada no centro comunitário construído pelos moradores, também foi considerada estruturada e inserida nesse grupo. O prédio possuía salão com palco, padaria e quadra

esportiva. Dispunha de uma biblioteca e oferecia cursos regularmente para um público variado. O objetivo imediato da SMCET era implementar, nesta casa, oficinas, desenvolver um cineclube e ministrar palestras sobre saúde; em verdade, a pedido dos dirigentes da casa. Por fim, a casa de cultura do Jardim Yeda, situada na sede da Sociedade Amigos do Jardim Yeda, com infraestrutura simples, também foi incluída nesse grupo. Essa casa possuía comissão de cultura, desenvolvia algumas atividades, mas não oferecia uma programação cultural regular. O objetivo da SMCET era, por esse motivo, “estruturar uma programação de oficinas e eventos [...]” (CAMPINAS, 1991, p. 3). Esse eixo de ação da SMCET era o propósito central de seus trabalhos, que consistia em “dar um padrão de qualidade ao funcionamento dessas casas, consolidando-as como espaços de referência cultural das comunidades locais” (Ibid., 1991, p. 1). A elas deveria ser dada a “prioridade em termos de assessoramento às comissões de cultura e às atividades programadas pela própria comunidade, e de incremento de oficinas e eventos promovidos pela Secretaria de Cultura” (Ibid., p. 1).

Como eixo complementar dessa ação, tinha-se o conjunto de casas de cultura consideradas em formação, as quais eram configuradas como infraestrutura material e administrativa, em desenvolvimento, não tendo ainda atividades, nem comissão de cultura organizada. A valorização da estrutura nesse modelo era tamanha que tais casas dependiam da solução dessas deficiências apontadas para serem integradas à programação das casas de cultura de Campinas (Ibid.). Uma delas era a casa de cultura da Vila Costa e Silva, que funcionava nas dependências do Conselho de moradores, em salas amplas. A casa já possuía comissão de cultura, mas não oferecia uma programação cultural permanente. O propósito da SMCET, nesse caso, era agilizar os “pedidos de oficinas, tais como a de mamulengo, de dança e de música com sucata” (Ibid., p. 3). Fazia parte também, desse grupo, a casa de cultura da Vila Castelo Branco, que ocupava uma sala ampla no prédio da Administração Regional. Na época, essa casa estava em fase de constituição da comissão de cultura por meio de reuniões com vários grupos culturais da região. Mas, a princípio, apenas o grupo Orquestra de Tambores desenvolvia atividades culturais no local. O objetivo da SMCET era promover alguns eventos no local e, na sequência, oficinas e uma programação mais regular que seguiria a dinâmica de estruturação da casa. Outro espaço que fez parte desse conjunto foi a casa de cultura dos Jardins das Bandeiras II, situada em um galpão de madeira de uso comunitário, onde

havia festas, reuniões e eventos, além de apresentações de grupos de capoeira, dupla sertaneja, grupos de dança e um grupo organizado, que promovia as atividades culturais. A SMCET prontificou-se a investir na estruturação da comissão e na realização de eventos a partir das atividades em curso na Casa.

A casa de cultura de Joaquim Egídio também compôs esse grupo de casas considerado em formação, e continua, até os dias atuais, funcionando em um prédio público, em que dispõe de um salão anexo com palco e infraestrutura para projeção de filmes. Com essa concessão, o objetivo da SMCET era a recuperação da memória coletiva do Distrito. O programa de apoio, por sua vez, era destinado aos locais em que havia “atividades culturais realizadas regularmente ou com potencial imediato para isso, promovidas ou sediadas em pontos que não são, nem necessariamente viriam a ser, casas de cultura” (CAMPINAS, 1991, p. 4). Um desses pontos estava localizado na Vila Ipê e funcionava no Centro de Assistência Romilda Maria, entidade privada, de caráter beneficente, vinculada financeiramente à Federação das Entidades Assistenciais de Campinas. Esse centro de atividade figurava no bairro como o principal promotor de atividades culturais. Ele atuava em conjunto (em algumas atividades) com a Sociedade de Amigos de Bairro e a Associação de Favelados. O prédio possuía um salão, uma biblioteca com cerca de 1200 sócios e uma oficina de marcenaria utilizada por um público diversificado e numeroso. Cursos regulares eram ministrados no local (corte costura, congelamento etc.), além de atividades recreativas para cerca de 150 crianças. Um outro ponto de atividades culturais incluído nesse grupo funcionava dentro de uma sala no prédio do posto de saúde do bairro Jardim Aurélia, onde eram desenvolvidas atividades culturais com hipertensos e com seus familiares. E ainda, desse grupo, passou a fazer parte o ponto de atividades culturais recém-criado, na época, conhecido como Parque da Floresta, onde havia um público numeroso de crianças e adolescentes, para os quais a SMCET queria organizar um calendário com eventos a fim de “estimular o convívio e o hábito de frequentar o espaço cultural” (Ibid., p. 5). Além desses, outros tantos pontos estavam em observação, como a casa Sousa, a casa de cultura jardim do lago e a casa do artista plástico. Os projetos especiais, por sua vez, foram destinados às casas de cultura inseridas em contextos particulares, que requeriam tratamento específico (Ibid.), a exemplo da casa de cultura da mulher e da casa de cultura do presídio Ataliba Nogueira.

O *Programa de Ação Cultural nas Casas de Cultura* também previu o projeto de oficinas para a região periférica de Campinas e Distritos. Contudo, no lugar de convívio com as possibilidades de formação de conexões para produção de espetáculos mais espontâneos e de maior liberdade de expressão, as oficinas eram encaminhadas numa perspectiva mais profissional, com espetáculos mais formalizados – com começo, meio e fim – com roteiro a seguir e a partir de um percurso definido. As oficinas tinham dois objetivos: “a potencialização da sensibilidade cultural para estimular a produção e a atuação organizada da comunidade na atividade cultural” (CAMPINAS, 1991, p. 7). As pessoas interessadas em ministrar oficinas deveriam apresentar um projeto, com objetivos claros, informando quais os meios materiais e humanos, com custos adequados ao orçamento da SMCET e currículo<sup>20</sup>. Fazia-se necessário ainda identificar o grupo interessado na oficina, que deveria estar em sintonia com a política cultural da SMCET. Uma vez escolhido o projeto, definia-se a remuneração do grupo ou da pessoa responsável, sempre com base na proposta orçamentária anexada ao projeto; calculava-se a remuneração segundo os custos de material e transporte, o valor total do projeto em custo mensal e por hora de atividade. Além disso, considerava-se também o custo-benefício do projeto e o valor da remuneração média de mercado (CAMPINAS, [1992?]).

Os projetos de oficina eram organizados em duas vertentes: uma relativa à aprendizagem – de uma linguagem –; a outra relativa à organização do espetáculo, que deveria refletir o percurso do próprio trabalho desenvolvido durante as oficinas (CAMPINAS, 1991). No total, foram selecionadas seis oficinas: “teatro mamulengo”, “cestaria”, “dança e ginástica”, “brincadeira” e o “projeto-piloto de música com sucata” (Ibid.). Pelo menos uma dessas oficinas foi ministrada em uma das nove casas de cultura listadas para recebê-las; nessa lista, constavam casas de cultura estruturadas, casas de cultura em formação e pontos de atividades (Ibid.). A SMCET esperava que as oficinas ocupassem os espaços de arte e cultura com uma programação contínua, além da expectativa de que as linguagens artísticas pudessem ser aprendidas e desenvolvidas na periferia, que houvesse troca de conhecimentos entreicineiros e público, e que a organização das *casas de*

---

<sup>20</sup>Pelo currículo, avaliava-se a competência técnica e o trabalho comunitário desenvolvido pelos candidatos (CAMPINAS, 1991).

*cultura* fosse fortalecida (CAMPINAS, 1991). O trabalho incluía, além da equipe da DIACC, os agentes culturais, as comissões de cultura das *casas de cultura*, os oficinas e os moradores da região (Ibid.).

Nessa fase, é até possível identificar conteúdos do conceito de *ponto de cultura*, a se fazerem bem mais evidenciados no momento em que a expressão é adotada pelo MinC. Antes de tudo, vale observar que, nesse movimento, não houve uma recuperação conceitual como pretendia Turino, mas uma ressignificação do vocábulo *ponto de cultura*. É certo que o *ponto de cultura* não diz mais respeito à conexão; pelo menos, não à conexão de pessoas, como Arantes havia pensado. O que se quer conectar, nessa fase, são os *pontos* físicos geograficamente dispostos no território. Isso é fundamental que se diga porque implica o tipo de rede em referência; em especial, se essa rede é resultado de uma formação espontânea ou induzida. O espaço físico, antes somente um suporte, um estimulador de encontros, reuniões, relações, conexões, ganha relevância porque começa, justamente nessa fase, a obedecer a regras de conjunto, a se configurar como parte de um todo, a ser “trabalhado” dentro de uma coerência mais ampla capaz de unir as múltiplas unidades que já conferem com seu *script* um alinhamento à heterogeneidade de atores sociais e suas ações que circulam no seu espaço físico.

As diferenças de infraestrutura dos espaços identificados tendem a ser resolvidas pela penetração do modo de ação nesses lugares, o segundo elemento do conteúdo conceitual que interessa assinalar. Nesse sentido, cabe dizer que é incontestavelmente perceptível o esforço da SMCET na direção de uma ordem mais racional das casas de cultura e dos espaços que podem evoluir a esse patamar. Trata-se da prefiguração de um tipo específico de administração conjugada à sedimentação, de mecanismos de mediação de participação entre Estado e sociedade, a exemplo da formação de comissões de cultura, primeiros passos na direção do fortalecimento de uma esfera pública dentro do Estado e de uma comunidade política ancorada em seus parâmetros.

É importante registrar que, muito embora se confirme a existência de atividades desconectadas de um eixo estruturador, havia uma consciência sobre as atividades culturais que se davam à parte do “modelo” de *casa de cultura* e seus similares. Está mais ou menos dado o claro reconhecimento de que é preferível que as pessoas organizem as atividades culturais em sistemas ou estruturas, nas quais se põem dentro; e mais: que tais sistemas ou estruturas se interliguem à

SMCET. Os esforços nessa direção parecem-nos, naturalmente influenciados pela própria conjuntura da época, pautada na busca da participação social, embalada pelos resultados do processo Constituinte de 1988, pela experimentação da Constituição Cidadã e pela construção de processos democráticos. Começa-se a alimentar nessa fase, por meio de uma leitura um tanto darwinista, a ideia de que é necessário aprofundar as experiências numa perspectiva funcional da ação, estimulando associações ou entidades a conquistarem um perfil organizacional e um padrão de gestão, prática que vai ocultando as diferenças, não obstante já reduzidas, em grande medida, no *Programa de Casas de Cultura da SMCET*. Por fim, vale esclarecer que a necessidade da SMCET de consolidar uma programação de atividades culturais para cada casa de cultura expõe uma lógica de produtividade cultural que, a nosso ver, configura uma visão de cidadão produtivo, conectado a um espaço de produção material e imaterial. Apesar da troca e do compartilhamento serem processos essenciais, é preciso dar atenção à possibilidade de homogeneização da produção de conteúdos por meio da lógica da oficina em que um mesmo oficinheiro ministra oficinas em vários lugares.

Na sua análise, em retrospectiva, passados muitos anos dessa experiência à frente da SMCET, tomando o que ele considerou a consolidação de uma rede de casas de cultura em Campinas, Turino chegou à conclusão de que havia algo “a mais” além da rede; algo que não era apenas da ordem de compor ou não uma rede. Isso o levou a atribuir importância ao fato de que a *casa de cultura*, ainda que “gerida de modo compartilhado com a comunidade”, seria também “resultado de uma ação governamental” (TURINO, 2010, p. 78), pois a intervenção estatal nas casas de cultura ocorria desde a definição do local das casas de cultura até a sua programação. Já o *ponto de cultura* se constitui, quase que exclusivamente, das ações da comunidade, estando, portanto, a intervenção do Estado limitada. Em outras palavras, Turino está afirmando que a escolha do espaço físico e a definição da programação devem ser decisão das comunidades. Essas escolhas sem dúvida referendam uma autonomia, mas de qual autonomia se trata? Veremos, na próxima fase, esse e outros aspectos da expansão do vocábulo *ponto de cultura* para o MinC.

## 1.7 A EXPANSÃO DO VOCÁBULO *PONTO DE CULTURA* PARA O MinC

Chegamos ao ponto culminante deste capítulo, quando somos convocados a aclarar a transmutação conceitual do vocábulo *ponto de cultura*, tendo como parâmetro o significado de conexão, que lhe fora atribuído em sua origem. Devemos lembrar que a função do *ponto de cultura*, nessa fase histórica, era, precisamente, estimular espaços de *saber-fazer*. Utilizavam-se como suporte espaços físicos para instaurar ambientes de interação social, propícios ao surgimento espontâneo de conexões com força híbrida de amalgamá-los. Cada conexão, cada espaço de *saber-fazer* era um espaço de referência cultural, um *ponto de cultura* pelo mundo.

Para proceder a esta análise, inicialmente trataremos de captar, na medida do possível, as intenções culturais e políticas do ministro Gilberto Gil e do secretário de cidadania cultural, Célio Turino, responsável direto pela materialização do conceito de *ponto de cultura* no governo federal. Para efeito de análise, consideraremos, respectivamente, como obra de referência básica, a *Cultura pela palavra*, de autoria de Gilberto Gil e Juca Ferreira<sup>21</sup>, publicado em 2013; e o livro *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*, publicado em 2009. Em seguida, levando em conta que todo conceito tem diante de si uma realidade específica e concreta a partir da qual é pensado, faremos uma incursão nos instrumentos formalísticos que lhe foram destinados. Verificaremos o Plano Plurianual, com o propósito de identificar como essa linguagem estabelece relação com a ressignificação do *ponto de cultura*; e abordaremos também o esquema de procedimentos e operações, ou seja, o conjunto de instrumentos de políticas, convocados pelo governo federal<sup>22</sup> para efetivar tal conceito. Nessa fase, o conceito de *ponto de cultura*, antes restrito à breve experiência histórica de uma única cidade, articula uma rede ampla de sentidos, assumindo um caráter essencialmente plural, ganhando ampla visibilidade e aplicação, inclusive em outros países.

---

<sup>21</sup> Consideramos apenas os pronunciamentos de Gilberto Gil.

<sup>22</sup> Não são de nosso interesse as diferenciações desse desenho nos estados e municípios, a partir de 2007, com o compartilhamento da implementação e financiamento do Cultura Viva. Eventualmente, recorreremos a algumas inovações para esclarecer questões que interessam fundamentalmente à tese.

### 1.7.1 Gilberto Gil

*“Nós somos a própria discussão, o próprio corpo conceitual”*  
Gilberto Gil (2013, p. 11)

No seu discurso de Transmissão do Cargo em Brasília (3/1/2003), Gilberto Gil afirmou que as ações do MinC deveriam ser entendidas como “exercício de uma antropologia aplicada” (GIL, 2013, p. 230). Com isso, o ministro supostamente anunciava a inflexão que haveria no âmbito estatal quanto ao entendimento do termo cultura. Todavia, não se tem notícias, ao menos até onde sabemos, sobre uma discussão teórica da antropologia referida por ele. E considerando as variantes internas que esse campo contém e os diferentes impactos que podem produzir sobre a maneira de pensar a cultura e financiá-la, parece-nos um aspecto fundamental a ser retomado. As influências tropicalistas na atuação de Gil, as quais vêm sendo reconhecidas por alguns autores, tais como Hermano Vianna (2007) e Idelber Avelar (2011), não substituem as reflexões necessárias acerca da antropologia, porém podem fazer avançar nessa direção porque o tropicalismo problematizou a metalinguagem na esfera da música, questionando, com efeito, a relação entre sujeito e objeto. Para este estudo, o tropicalismo na música reveste-se de especial interesse devido ao fato de Gilberto Gil ter sido um de seus participantes, estando notório que, em se tratando da mesma pessoa, suas referências tropicalistas estivessem presentes. O quadro a que precisamente importa dar visibilidade é o da dimensão tecnológica – em que as influências tropicalistas puderam efetivar-se de alguma maneira ou foram buscadas de modo deliberado – em que o conteúdo do *ponto de cultura* circulou particularizado de modo muito semelhante à ótica de Arantes. Já na dimensão da gestão – em que tais influências estiveram completamente ausentes – constatamos que o conceito de *ponto de cultura* foi submetido à profundas discontinuidades e teve seus conteúdos particularizados de maneira funcional.

O ensaio de Vianna (2007) aborda a relação do tropicalismo com o MinC, partindo da resistência que houve ao convite do presidente Lula, para que Gil assumisse o cargo de ministro da cultura. A relutância veio, sobretudo, de setores de esquerda. Fato que havia, segundo o autor, feito

ressurgir a velha oposição travada, na década de 1960, entre o pensamento de esquerda, que defendia a cultura e a arte autenticamente brasileira, fazendo oposição ferrenha ao mercado e às influências tecnológicas, e o ideário tropicalista, que elidia as dicotomias estéticas do momento. O fio condutor das reflexões de Vianna é o entrelaçamento da cultura com o mercado. Desconfiado, ele deixa transparecer sua dúvida sobre até que ponto uma inspiração tropicalista, com suas bricolagens – em sua opinião nem sempre conscientes – e suas estratégias de montagens e justaposição afinadas com o mercado e sua saga por novidades, poderia ser vantajosa para a cultura. Essa relação da cultura com o mercado, no entanto, é o ponto do qual partem os tropicalistas. O seu ensaio, embora provocativo, pareceu-nos pouco relevante para aprofundar a relação do MinC com as referências tropicalistas, uma vez que se concentra nesse aspecto em particular, na verdade já dado pela literatura que versa sobre o tropicalismo.

Avelar (2011), outro autor que tem associado a postura de Gil ao ideário tropicalista, ressalta aspectos gerais do MinC, que podem ser lidos à luz do movimento. Ele assinala, sobretudo, a valorização da dimensão tecnológica e o estabelecimento de uma visão positiva de seu entrelaçamento com a cultura (diálogo sempre refutado pela esquerda cepecistas), o que explicaria os investimentos em internet, no audiovisual e no aparato tecnológico digital. Além desses aspectos, ele expõe o fato de o Estado ter-se isentado de dizer o que é cultura, pondo fim ao dirigismo tradicional da esquerda brasileira. Também foram apontados, como oriundos de influências tropicalistas, a criação de redes de interlocução e dos meios de produção, circulação e consumo da cultura; e foram associados (pelo autor) ao tropicalismo, além das redes, o amplo diálogo que o MinC estabeleceu com a sociedade por meio de encontros, fóruns, consultas públicas etc.

Faltou, tanto a Vianna quanto a Avelar, justamente o diálogo com o aspecto principal do tropicalismo musical, ou seja, a inovação da forma/linguagem e a exposição pública sobre a dicotomia entre forma e conteúdo, que, na década de 1960, suprimia a pluralidade de intenções e as formas de expressão existentes no país, como podemos depreender da leitura do livro *Tropicália, Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto (2000). É a partir dessa especificidade do tropicalismo que, objetivamente, interessa fazer o contraponto com o MinC de Gil. Na leitura de Favaretto, o tropicalismo caracterizou-se, sobretudo, pela eliminação – nos procedimentos e operações das

canções – da gramática do nacional-popular, estabelecida pela intelectualidade da década de 1960. Referia-se, precisamente, a processos irruptivos que extrapolavam os limites interpretativos vigentes da cultura brasileira, reduzidos a uma arte participante que se expressava na música através da chamada música de protesto. Essas músicas eram avaliadas e reconhecidas segundo critérios que determinavam os temas que deveriam ser abordados nas canções; a orientação era a exortação e a denúncia de problemas sociais enfrentados pelo país, como a miséria, a exploração do proletariado, a dependência econômica, temas considerados pela classe intelectual como representativos da realidade brasileira. Esses conteúdos deveriam ser trabalhados musicalmente em formas tradicionais de canção como cantiga de viola, frevo, samba, cantiga de roda e ciranda. Eis aí, nessas formas de veicular os conteúdos, a grande ausência da música de protesto.

Surpreende-se na canção de protesto uma separação entre forma e conteúdo; não se percebem nela exigências quanto à linguagem para que se supere a distância entre intenção social e realização estética; esta distância é suprida pelo envolvimento emocional do ouvinte; constrói painéis de fundo expressionista visando a universalidade, mas captando-a através de determinações abstratas como caracteres e mitos: “povo”, “país”, “realidade nacional”. Empregando as formas tradicionais da canção, tenta inserir-se na linguagem supostamente do povo, para garantir a comunicação e, com isso, a conscientização. A sintaxe de que se serve situa no mesmo nível da linguagem do universo mítico e narrado e a do circuito a que se dirige (FAVARETTO, 2000, p. 146).

Essas referências tropicalistas aparecem logo no discurso de posse do ministro Gilberto Gil; em particular, na maneira como ele assumiu que o MinC entenderia o termo cultura, segundo disse:

[...] o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. [...] Não existe “folclore” – o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2013, p. 230, grifo do autor).

Nesse fragmento, percebe-se que assim como os tropicalistas fizeram com relação ao entendimento da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), Gil procurou instalar uma intransitividade no termo cultura para desterritorializar os sentidos instituídos e facultar aos atores sociais o direito de atribuí-los à sua maneira. Está diretamente associada ao tropicalismo a relação que ele faz entre pensar e agir, elevando-a à perspectiva cultural para informar que tudo que deriva dessa combinação passa então a ser entendido como cultura. Comparece na sua elaboração também um maneirismo que está intimamente ligado às referências tropicalistas. O termo “jeito”, do modo como é mencionado por ele nesse discurso implica, tanto a variabilidade de conteúdos quanto de formas, de criação de novas linguagens que permitam a novos atores falarem à sua maneira sobre o mundo. Resgata-se fundamentalmente o caráter experimental das práticas, ao fazer a crítica à forma e aos códigos instituídos, contra os quais se posicionou contrário também durante o tropicalismo

A questão da forma é, de modo equivalente, enaltecida quando a formação do brasileiro é lembrada por ele, como sendo inconclusa por ter faltado as “formalidades e os formalismos, costumes tão caros ao Ocidente [...]”, razão pela qual, segundo Gil, haveria entre nós “[...] uma noção e um sentimento de forma e identidade vivos e abertos para atualização constante” (GIL, 2013, p. 401). Este é, no seu entendimento, “[...] o maior patrimônio imaterial que deve ser acolhido nas salas de aula e que tem como mestre nossa arte e nossa cultura” (Ibid., p. 401). Vale ressaltar que ele nega as operações pedagógicas sobre a cultura e desconstrói o entendimento convencional sobre o termo formação, no sentido hierárquico, ao dizer que formar corresponde a “ativar campos de saberes e seu ambiente próprio de reflexão [...]” (Ibid., p. 401).

O encontro<sup>23</sup> cultural, um “tema evidenciado pelos tropicalistas” (FAVARETTO, 2000, p. 56), recebeu especial notoriedade durante sua gestão no MinC, sendo alçado a um dos pilares da gestão pública na contemporaneidade, posto por ele como um meio de realizar um trabalho público permanente que subsista para além “[...] das eleições e de lugares consagrados de produção intelectual, o que gera a fluidez fundamental de construção de uma esfera pública nunca acabada”

---

<sup>23</sup> Quando Gil fala a palavra encontro, ele faz referência ao filósofo Spinoza.

(GIL, 2013, p. 23). O encontro expõe também a natureza de fronteira da cultura; seu estado *in between*, híbrido, avesso a uma definição precisa, a uma unidade acabada de sentido, que dificulta a institucionalização. Tal como destaca Gil:

Desde a sua gênese, cada ser humano empreende um movimento permanente para afastar-se da mediocridade e desenvolver-se, impulsionado primeiramente pela libido, e depois pela consciência. Trata-se de expandir e multiplicar os sentidos, a sensibilidade, o repertório pessoal, o conhecimento, a capacidade de criar, de amar, de pensar, de se relacionar. O motor desse processo é a curiosidade. Seu instrumento, as trocas de todos os tipos. Seu momento definidor, o encontro (GIL, 2013, p. 368).

O movimento – disse ele – é essencialmente coletivo e, portanto, cultural e político (Ibid.). Engloba vetores diversos e eventualmente contraditórios, que recuperam, em sua viagem, a incerteza. “A negação do risco, ou a paralisia diante dele, arrefece a pulsão. Reduzem-se as trocas, limitam-se os encontros, inibem-se os sentidos, repelem-se desejos. Paralisa-se o pensamento. Mediocriza-se a existência. O risco é inclusive o risco de não enfrentar o risco” (Ibid., p. 369). Nesse sentido, para estimular a produção de existências, ele evoca a formação de “territórios autônomos de conexões entre pessoas e grupos [...]” (Ibid., p. 322.) que sejam “livres não apenas porque são plurais, mas também porque não têm vinculação compulsória com o presente, com o contexto, com os fatos, livres porque não têm vinculação com objetivos, com metas, com o pragmatismo” (Ibid., p. 371). No nosso entendimento, concretiza-se, por essas vias, a sua verdadeira intenção de

[...] fazer uma espécie de *do-in* antropológico, massageando pontos vitais, mas nomeadamente desprezados, adormecidos, do corpo cultural do país, levando em conta a dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta (Ibid., p. 231).

Deve-se levar em conta que massageá-los “[...] significa uma prática de produção de existências, de restituição de histórias antes negadas pelo totalitarismo da razão etnocêntrica” (LOPES, 2012, p. 216). Desse ponto de vista, como teremos a oportunidade de constatar, o *do-in* antropológico realizado com os *pontos de cultura* corresponde a um *do-in* oriundo de antropologia relativista de fundo multiculturalista. Se verificarmos a origem dessa proposta do *do-in*

antropológico, constataremos que o contexto em que ele apareceu no *projeto Boca de Brasa*, concebido por Gil e sua equipe, por volta de 1986, quando presidiu a Fundação Gregório de Matos, esteve longe do nível de formalização alcançado pelo *ponto de cultura* no MinC. O *do-in* antropológico realizado na cidade de Salvador consistiu em levar à periferia infraestruturas móveis de palco para “estimular a expressão e a organização da produção comunitária, propiciando trocas de experiências culturais entre as diversas microcomunidades de Salvador [...]” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 241). Essa proposta parece-nos mais próxima do conceito de *ponto de cultura* que surgia em Campinas no ano seguinte a este em que o *projeto Brasa* foi lançado. De tal maneira que o *ponto vital* mencionado por Gil é uma ideia que guarda muita semelhança com o conceito original de *ponto de cultura*, de estímulo às conexões regeneradoras de espaços de *saber-fazer*, fato que mostra a capacidade dos conceitos de transcenderem de seu contexto original e se projetarem no tempo e no espaço. Não estamos sugerindo uma visão ingênua sobre os projetos municipais – até porque não analisamos o *projeto Brasa*, que, por sinal, tem uma longa trajetória e passa por várias fases e usos políticos –, mas apenas chamando a atenção para o fato de que contextos menos pragmáticos aludem ao conceito original de *ponto de cultura*. Os novos projetos com financiamento direto das ações das comunidades – caso dos projetos dos *pontos de cultura* no MinC – não devem subtrair as reflexões sobre a ambiência das ações, o modo como elas acontecem.

O incentivo às conexões, da parte de Gil, está embutido na própria ideia de encontro cultural aliada aos procedimentos antropofágicos – de devoração – presentes no tropicalismo. Vale lembrar que a justaposição dos elementos contraditórios organizados de maneira complementar não dizia respeito à formação de um mosaico de diferenças que permita equipará-lo à antropologia relativista de teor multiculturalista. As práticas implementadas no tropicalismo não eram relativas a meros pastiches; os tropicalistas, ao contrário, afastaram-se de uma apreciação virtual da forma, sobretudo porque o resultado do trabalho antropofágico “[...] levou a um redimensionamento da estrutura da canção, não podendo ser entendido como simples influência ou adaptação de códigos ou estilos” (FAVARETTO, 2000, p. 36).

Em função da mistura que realizou com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, entre arte participante e arte alienada. O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção,

exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pela crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção” (FAVARETTO, 2000, p. 32).

Esse quadro de referência que expõe a relação *sui generis* de Gil com a modernização tecnológica é potencialmente elevado, na década de 2000, em termos de possibilidade de ampliar a capacidade de ação do indivíduo. O desenvolvimento do *software* e da *internet* livre como resultado do acúmulo de conhecimentos e experimentações sociais autônomas e anônimas foi ganhando corpo ao longo das décadas. Esse é, na opinião de Gil, “um movimento que assume formas variadas, com bandeiras variadas, que surgiu da própria sociedade, de indivíduos que se associam em progressão geométrica, através de redes próprias, e não das empresas, dos partidos, dos sindicatos; enfim, dos meios de representação e de articulação” (GIL, 2013, p. 321). Ele dá destaque para as pessoas que assumem o que chama de “postura *hacker*”, presente em várias esferas do conhecimento. Os “*hackers* criam, inovam, pesquisam, alargam e aprofundam o saber. Resolvem problemas e têm uma crença radical no compartilhamento de informações e experiências. Exercitam a liberdade e ajuda mútua e voluntária” (Ibid., p. 323).

A cultura digital é – como salientou Gilberto Gil – um conceito novo que “[...] parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é, em essência, cultural” no sentido de que o uso pleno da Internet e do software livre “[...] amplifica os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura [...]” (Ibid., p. 305), podendo transformá-la em “subjetividades em movimento” (Ibid., p. 144). A tecnologia é, na sua maneira de ver, “uma extensão do ser humano” (Ibid., p. 160) e o meio que pode permitir implementar o que ele chamou de um “projeto polifônico” (Ibid., p. 267).

Sem querer inventariar as ações do MinC em direção a esse projeto e à construção de um mundo multicêntrico, citamos aqui alguns exemplos que fizeram parte de sua agenda nesse período, como a regulamentação da mídia, a criação da Ancinav<sup>24</sup>, a banda larga etc., para demonstrar que as referências mais amplas do tropicalismo estiveram presentes nos assuntos tratados pelo MinC quanto à tecnologia. Isso porque, no entendimento do ministro, “atuar em cultura digital concretiza essa filosofia que abre espaço para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais [...]” (GIL,

---

<sup>24</sup> Agência Nacional de Cinema e Audiovisual

2013, p. 305). As motivações de Gil quanto ao GNU-Linux é um exemplo concreto de sua tentativa de desarticular a dicotomia forma-conteúdo presente na dimensão tecnológica, porque Linux permite as comunidades liberdade para mudar conteúdos e formas. Nessa plataforma, caracteriza-se a seguinte leitura:

Liberdade 0: a liberdade de executar o programa para qualquer finalidade. Liberdade 1: liberdade de estudar um programa, e adaptá-lo a novas necessidades. Liberdade 2: a liberdade de redistribuir cópias e assim ajudar os vizinhos e os parceiros. Liberdade 3: liberdade de melhorar os programas e compartilhar as inovações com a comunidade” (GIL, 2013, p. 307).

Vale observar que sua visão da tecnologia – e de indústria cultural em específico – afasta-se radicalmente das concepções “apocalípticas” de Adorno e Horkheimer (1986), que acreditavam na homogeneização dos valores e dos meios técnicos, traçando um cenário sobre seus efeitos muito mais integradores e atomizadores do que dissolventes e afirmativos. Seu pensamento está mais próximo ao de Walter Benjamin (1955), para quem a reprodutibilidade técnica revolucionou a experiência e a percepção com e sobre a arte. Gil aposta na reprodução técnica para construir espaços de legitimidade. O que vai ao encontro do pensamento de Benjamin, que dizia que a diferença entre a autenticidade na reprodução técnica e manual é que, na primeira, o original perde a autoridade porque a técnica ao conferir um caráter de massa à arte desmantela os sentidos e usos instituídos ao longo dos anos por aqueles que historicamente tiveram o poder de eleger o que deve ser aceito como tradição. Isso acontece à medida que se libera a arte de seu lugar de origem, ponto de referência de seu testemunho histórico e da duração de sua produção.

O que está em questão aqui é a natureza transcendente, a realidade longínqua representada pela aura e sua instituição de modo centralista, em contraposição à ideia de uma apropriação e significação do objeto de maneira plural e próxima. Emancipada, a arte se desloca pelo mundo para configurar outros ambientes culturais. “Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre outra forma de práxis: a política” (BENJAMIN, 1955, p. 230). Ao “arrancá-la” dos confins da tradição, abre-se a possibilidade de renovar o campo simbólico e as relações político-econômicas, o que não ocorria com a reprodução manual – ao menos com a mesma intensidade –, embora nela a discussão sobre autenticidade, como disse Benjamin, também não fizesse o menor

sentido, dado o crivo da percepção que sempre informa a reconstituição de qualquer objeto. O posicionamento dos tropicalistas reverberava essa postura porque havia a assimilação do aspecto estético e do aspecto mercadoria em um único plano como estratégia do processo de dessacralização da arte, “[...] da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto mercadoria” (FAVARETTO, 2000, p. 140).

Passadas mais de cinco década do tropicalismo, com relação à atuação de Gil no MinC, está desatualizada a seguinte afirmação: “não lhes era possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferece esses recursos” (Ibid., p. 141). Na década de 2000, o avanço da reprodutibilidade técnica e a centralidade da cultura – do conhecimento – no mundo capitalista impulsionaram Gil para outra direção, muito embora ele hesitasse nas suas posições. Não parece mais em vigor a crença de que não é possível separar-se do sistema de produção, mas a convicção nas possibilidades de redefinição radical da forma de produção e geração de valor do próprio sistema de produção e, com efeito, a abertura para a ativação de microeconomias<sup>25</sup>. Essa ambiência virtual renova o contato entre produtores e consumidores, fazendo surgir “[...] os prossumidores, que produzem enquanto consomem, e consomem enquanto produzem” (GIL, 2013, p. 28). Essas microrrelações ativariam um outro mercado. No seu entendimento, “não existe apenas uma economia, existem muitas economias entrelaçadas por enclaves de comércio e de troca” (Ibid., p. 419).

Contudo, se, por um lado, ele parece, às vezes, apenas sugerir um diálogo das microeconomias com a economia global, quando afirma que “[...] muitas vezes esta economia geral, em seu modelo tradicional reconhecido, não dialoga com as microeconomias, as mais dinâmicas formas de expressão cultural” (Ibid., p. 419), por outro lado, é firme ao defender que,

---

<sup>25</sup> É importante registrar que, a despeito disso, ele utiliza tanto a expressão economia da cultura, que já registramos neste estudo a partir da sua referência no Programa de Políticas Pública para a Cultura do PT, quanto a expressão economia criativa. Em palestra no Instituto Rio Branco (30/3/2005), ele observa: “no livro Economia da cultura – A Força da Indústria Cultural no Rio de Janeiro, Carlos Lessa afirma que o tema da economia da cultura é instituído por todos como de grande relevância e de importantes desdobramentos. Mas a sistematização do debate ainda é incipiente. Não há base conceitual claramente definida, ou seja, o tema impõe o desbravamento de um continente conceitual” (GIL, 2013, p. 346). Outra expressão utilizada pelo autor é economia criativa. Ele explica o que entende por isso em seu artigo *Hegemonia e diversidade cultural* (17/1/2007). “A culturalização da vida contemporânea – com a estetização forte dos fluxos, dos fazeres cotidianos e de nossas vidas – elevou nossa capacidade de criar e trouxe infinitas possibilidades de inclusão de multidões como sujeitos de suas histórias e narrativas de vida, individuais e coletivas. Esse fenômeno é o que hoje chamamos de economia criativa” (GIL, 2013, p. 26).

ativadas as microeconomias, o comércio de bens simbólicos poderia desenhar mundos e expectativas, graças à sua capacidade valorativa, moldando, assim, o consumo de uma produção amplamente diversificada, pressionando por uma pluralidade em outros campos, tais como o financeiro, o tecnológico, o educacional, o identitário etc., porque “o mercado de bens simbólicos é também um mercado de visões de mundo, de estruturas da sensibilidade, de modos de vida” (GIL, 2013, p. 267).

Apesar das ambiguidades, notadamente Gil<sup>26</sup> põe em discussão a necessidade de inflexão da maneira de pensar o mercado e particulariza o funcionamento da economia de mercado na sociedade, mensagem trazida, como se sabe, há várias décadas com a publicação da obra *Grande Transformação: as origens de nossa época*, escrito por Karl Polanyi<sup>27</sup>. Contemporaneamente, porém, a artificialidade que o autor apontou a respeito da economia de mercado, “[...] enraizada no próprio processo de produção ser gozado sob a forma de compra e venda” (POLANYI, 2000, p. 95) deveria ser fraturada pela desconcentração da produção simbólica via redes virtuais e outros circuitos de comunicação e informação, como a produção televisiva e cinematográfica. Emerge daí a ideia de que a mesma estratégia utilizada para forjar uma imersão social da economia de mercado, com “[...] estimulantes altamente artificiais administrados ao corpo social [...]” (Ibid., p. 78), pode,

---

<sup>26</sup> Todavia, Gil nem sempre diferencia mercado e capitalismo. Em *Aula Magna no Cursos de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense*, ele chegou a dizer que “[...] o remédio para os males do capitalismo [...], talvez, seja mais (e melhor) capitalismo” (GIL, 2013, p. 396). Não fazendo distinção entre capitalismo e mercado.

<sup>27</sup> O estudo de Karl Polanyi tem sido revisitado por autores que têm retomado a categoria de mercado; deixamos aqui essa informação em caráter especulativo. E apesar de representar uma inflexão na forma de pensar os mercados, a sua obra precisa ser lida contemporaneamente considerando que, no contexto geral, mantém um olhar evolucionista, na medida em que suas críticas se dirigiram muito mais à velocidade das mudanças que ocorreram no período pós-Revolução Industrial na Inglaterra. Como disse o autor, “o ritmo da mudança muitas vezes não é menos importante do que a direção da própria mudança; mas, enquanto esta última frequentemente não depende da nossa vontade, é justamente o ritmo no qual permitimos que a mudança ocorra que pode depender de nós” (POLANYI, 2000, p. 55). O que realmente o incomodou foi a ruptura abrupta e deliberada da ordem paternalista, imposta, primeiro pela imposição do mercantilismo, e depois pelo sistema de mercados autorreguláveis, que desrespeitaram, não da mesma maneira, o desenvolvimento natural das situações. Essa ruptura teria solapado, na sua visão, as estruturas institucionais que até antes da Revolução Industrial sustentavam as antigas estruturas sociais, que se baseavam em um ou mais dos princípios de comportamento identificados por ele – reciprocidade, redistribuição e domesticidade e seus padrões institucionais – simetria, centralidade e troca – quando então surgiu a ideia de mercados autorreguláveis sustentados pelo padrão institucional do mercado. A crítica não é, propriamente, à concepção de uma evolução darwinista que traz consequências diretas sobre outros sistemas econômicos divergentes da economia de mercado. Assim, sua abordagem trabalha com a ideia de economias de subsistência e de grupos primitivos, tendo-os como ainda por evoluírem. No nosso entendimento, não se trata de uma evolução, as formas de mercado simplesmente preexistem, inclusive no interior das economias do capitalismo central.

em escala menor, ser utilizada como ferramenta estratégica para mobilizar comunidades em luta por direitos, em luta pela produção simbólica.

Comunidade, no entanto, não se refere à acepção sociológica ou antropológica como no contexto e no material que serviu de base para as reflexões de Polanyi. Nos dias atuais, os fluxos de pessoas, de mercadorias e de informações mostram que os laços podem ser formados de modo intenso tanto com quem está territorialmente distantes quanto com quem está próximo (CANCLINI, 2008). No próprio MinC, a definição de comunidade havia superado um entendimento de comunidade étnica, e igualmente a ideia de comunidade profissional, tendo em vista que a comunidade era “[...] não somente os agentes estritamente ligados à produção artística como também usuários e agentes sociais em um sentido amplo<sup>28</sup>” (BRASIL, 2004a, p. 20).

Verifica-se que o conteúdo conceitual do *ponto de cultura*, em sua gênese, era mentalmente factível para Gil no que diz respeito às suas intenções quanto às questões tecnológicas, em relação ao universo da internet, seu aparato e instrumentos livres. É fato isso que ele particularizou a noção de conexão mirando conectar pessoas físicas, promovendo ações para alargar as possibilidades de elas formarem espaços de *saber-fazer*, tanto fisicamente quanto virtualmente. Ele vislumbrava que as tecnologias produziam impactos sobre a organização da vida, de tal maneira que reinventaria todo o arcabouço conceitual, modificando os conceitos de estado, de nação, de governo, de economia, de mercado, de civilização e de desenvolvimento. Acreditava ser essa tendência decorrente da necessidade de um sistema conceitual novo para dar vazão a esse modo, não ordenado – pela ótica do Estado – de articular a política (GIL, 2013).

Contudo, havia um paradoxo na sua maneira de pensar que contrariava, inclusive, as suas intenções e motivações com relação à liberdade que ele afirmava almejar a partir da web porque enquanto nessa dimensão ele revelava plena consciência sobre a importância da adequação entre forma e conteúdo, na administração pública, de um modo mais amplo, o gerencialismo como metalinguagem não era questionado e era além disso, disseminado como forma padrão. A sua visão

---

<sup>28</sup> Ainda que, do ponto de vista prático, a ideia de comunidade formulada com base em características fisiológicas tenha dominado a cena, como veremos no esquema de procedimentos e operações.

sobre a gestão era, ao contrário, um tanto dogmática e se colocava num plano em que suas ideias mais inovadoras não tinham o menor alcance.

Inspirado na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005), Gil afirma que “[...] a defesa atual da diversidade estabelece um novo momento que não vem da dissolução dos Estados-nação, mas da superação de um velho modelo de Estado e Nação” (GIL, 2013, p. 28). Esses modelos, todavia, não são caracterizados pelo então ministro. O que está muito claro em seu discurso é a oposição à “[...] cartilha estatizante” e ao “modelo neoliberal [...]” (Ibid., p. 239). Havia, de sua parte, uma convicção de que o Estado pode superar a cartilha estatizante exercendo

[...] uma biopolítica que abra o espaço da existência e da reprodução social em todos os seus níveis, do orgânico ao intelectual, ao exercício das potencialidades e das virtualidades, ativando os valores vitais inscritos nessa nossa singular formação cultural, sem suprimir a diversidade, muitas vezes conflitiva, de costumes e de modos de vida (Ibid., p. 402).

Em termos práticos, essa cartilha teria sido ultrapassada, principalmente por políticas públicas, a exemplo do Programa Cultura Viva e dos Projetos dos Pontos de Cultura, nas quais estariam mais evidentes o fim da imposição de um sentido específico de cultura e o fato de o Estado disponibilizar os recursos financeiros para que os proponentes, mediante projetos previamente apresentados, decidissem como aplicá-los, podendo escolher tanto sobre os conteúdos a serem financiados quanto os espaços físicos de realização das atividades. O Estado, a seu ver, estaria dessa maneira criando os meios de acesso para a população produzir seus bens simbólicos, conferindo-lhes autonomia. Como dito por ele, “essas iniciativas – dos proponentes – são avaliadas pelo ministério; propõe-se um fluxo de recursos do governo via MinC [...] garantindo-se a autonomia delas, o direito autônomo de produzirem o que quiserem, utilizarem os recursos da forma que quiserem” (Ibid., p. 136). Como fica claro, a forma pela qual os conteúdos são organizados não é, em momento algum, problematizada no âmbito da gestão. Ao contrário, quando questionado por um jornalista sobre que tipo de orientação o governo daria aos proponentes, Gil respondeu que eram necessários “[...] induções para ações mais ajustadas, mais racionalizadas, etc.,

etc., para melhor gestão, melhor gerência, melhor aproveitamento de recursos, melhor desempenho [...]” (GIL, 2013, p. 136).

Com relação ao modelo neoliberal, persistia, na sua visão, a ideia de que este seria suplantado na medida em que a reestruturação das funções do Estado, de uma maneira geral, se restabelecesse e, em particular, que o MinC recuperasse “seu papel constitucional de órgão formulador, executor e articulador de uma política cultural para o país” (Ibid., p. 273). A reestruturação das funções do Estado foi fundamentada a partir dos “conceitos de política pública, planejamento e ação sistêmica” (Ibid., p. 354). E, paralelamente, foram deflagrados, na sua gestão, a elaboração dos marcos regulatórios para articular essa ação sistêmica (entre os quais estão o Conselho de Políticas Culturais do MinC, o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura). Vale frisar, por fim, que a ideia de um Brasil renovado de baixo pra cima permeia amplamente o discurso de Gil. Em referência ao Cultura Viva, ele afirmou categoricamente: “um programa mobilizador para a cultura brasileira só poderá contribuir de fato para a recuperação da dignidade nacional e a construção de um Brasil socialmente equilibrado e saudável se partir da periferia para o centro, do local para o federal” (Ibid., p. 361). Mas o que propriamente tem partido da periferia para o centro? E o que tem ido do centro para a periferia? Como veremos adiante, a transmutação conceitual do *ponto de cultura* coloca-o em condição de transferir conteúdos da periferia para o centro – ou para outras periferias – e do centro importar uma forma padrão que transmuta as intenções e as expressões mais sublimes de seus conteúdos.

### 1.7.2 Célio Turino

O referente *ponto de cultura* chegou até o MinC através de Célio Turino, que se destaca por ter dado atenção sistemática à questão, procurando desenvolvê-la. Para apreender a sua elaboração conceitual, antes de qualquer coisa, é fundamental saber que *ponto de cultura* e *cultura viva* são indissociáveis, que ele procurou representar recorrendo ao *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci. Turino, embora explore minimamente essa relação, diz expressamente, referindo-se à figura,

que “esse é o conceito” (TURINO, 2010, p. 86). O que importa para nossa discussão é a “mensagem política” que a figura de Da Vinci traduz. Uma das interpretações possíveis que, no nosso entendimento, auxilia na leitura do sistema conceitual elaborado por Turino é a seguinte:

[...] Da Vinci não apenas consegue de maneira definitiva transfigurar em forma figurativa as proporções matemáticas propostas por Vitruvius, mas também aponta para outros aspectos, como o da **quadratura do círculo** ou o da unidade psicofísica como ponto de medida do humano. Ao mesmo tempo dentro de um quadrado e de um círculo a figura de Da Vinci tem como centro tanto o umbigo (no círculo), quanto a genitália (no quadrado). A base dos pés abertos da figura é um triângulo apontando para cima, indicando a ideia de uma **ascensão ígnea da terra para o céu**. Os dedos da mão, postos na parte superior, tocam o ponto de intercessão entre o círculo (imagem primitiva do tempo e da eternidade) e o quadrado (representação do espaço, ligada à constituição fundamental da matéria e dos quatro elementos) (CAPISTRANO, 2015, p. 26, grifos nossos)

Por um lado, é certamente essa unidade da quadratura do círculo, em que se encontra a figura humana, que interessa a Turino; isso porque ela demonstra que há uma integração indissolúvel entre *ponto de cultura* e *cultura viva*, de modo que os *pontos de cultura* correspondem às figuras humanas e o *cultura viva* à interseção do círculo (tempo) e do quadrado (espaço). Nessa ordem matemática, assim como as figuras humanas sobrepostas estão inseridas diretamente na interseção da quadratura do círculo, encaixando-se e se conectando sistematicamente, os *pontos de cultura* estão inseridos no *cultura viva* que os mantém integrados e os abastece de informações, impedindo seu isolamento. Por outro lado, a ideia de uma ascensão ígnea da terra para o céu, como expressa na figura, não apenas complementa essa unidade buscada como recomenda a mensagem política embutida na sua elaboração. A rigor, se entendermos o “projeto platônico como um projeto político, não será difícil perceber que, por trás da imagem do Homem Vitruviano de Da Vinci, também se abre um projeto que se estrutura na ação coletiva e em um ideário ideológico de construção de homens belos e bons” (Ibid., p. 26).

Por esse mesmo raciocínio, “o corpo humano seria, então, a pequena ordem, inserida na grande ordem natural. Do mesmo modo que o indivíduo seria a pequena ordem, inserida na grande ordem da *polis*” (Ibid., p. 27). Talvez possamos dizer que os *pontos de cultura* também constituem uma pequena ordem na grande ordem nacional, e que, ambigualmente, a mensagem política subjacente nesse projeto de governo inclui a formação de sujeitos que alimentam os ideais

nacionais. Um exemplo disso pode ser a defesa que faz Turino a respeito da necessidade de conservação de “produções artísticas que representam um efetivo patrimônio cultural (consagrados solistas ou orquestras, grupos nacionais ou estrangeiros) com significativa contribuição para as artes, grandes exposições etc.” (TURINO, 2010, p. 196). Ainda que ele diga que o caminho seja “[...] fomentar e potencializar os sujeitos históricos, reconhecendo todos como produtores de cultura, de tal maneira que ela [a cultura] não deve estar subordinada a uma hierarquização entre alta e baixa cultura, cultura erudita, popular ou de massa” (TURINO, 2006a. Não paginado), a ascensão ígnea da terra para o céu, que a figura do Homem Vitruviano traz, combina bem com a sua ideia de fazer um “Estado de baixo para cima [...]” (TURINO, 2010, p. 131). É nesse movimento de ascensão da base até o topo, diz Turino, que surgirá um mundo novo. Sua vontade é pensar um “Estado de novo tipo, que se abra aos movimentos da sociedade, às vontades coletivas” (Ibid., p. 135).

Contudo, ainda que sua abordagem traga uma renovação, como apontaremos adiante, ela está fundamentada no paradigma funcionalista-estrutural parsoniano, o qual é diversamente sistêmico, diga-se de passagem, da teoria geral dos sistemas. Nesse sentido, há uma fixação pelo sistema na sua elaboração conceitual, em que a *ação* humana passa a ser subentendida como um sistema social que responde a subsistemas que oscilam entre integração e adaptação. Como metaforicamente se procura compreender os caracteres sociais em Parsons (1962), o universal, representado pelo Estado, assemelha-se, no entendimento de Turino, a um organismo humano no qual a política pública se transforma em um mecanismo de estruturação das relações funcionais e estruturais. Como bem ressaltou, “a estrutura, sem dúvida, é necessária, pois sem ela um organismo não se sustenta [...]; a “[...] política pública de cultura pautada pelo princípio de cidadania cultural<sup>29</sup> deve ser administrada de forma integrada, sistêmica” (TURINO, 2010, p. 131). O ponto de cultura é, portanto, nessa elaboração, “o ponto de mediação entre vida e sistemas” (Ibid., p. 138).

Essa elaboração transmuta seu sentido original de modo que o *ponto de cultura* deixa de emergir da *conexão* entre indivíduos (dois, três...) e passa, efetivamente, a criar-se a partir de processos de vinculação de unidades de ação com condições e meios de replicar a ação estatal.

---

<sup>29</sup> Conceito que foi formulado por Marilena Chauí e figura no Programa de Políticas Públicas para a Cultura do PT.

Cada unidade irá aderir ao sistema simbólico que configura os critérios de seleção os quais correspondem à orientação a valores, incluindo a determinação do tempo da ação, do início e fim do processo, para prover a integração social. A ideia de incorporação cultural dos sistemas também está dada quando se afirma que “o ponto de cultura pode ser (ao menos esse é o desejo) um ponto de apoio a romper com a fragmentação da vida contemporânea, construindo uma identidade coletiva na diversidade e **na interligação entre diferentes modos culturais**” (TURINO, 2010, p. 66, grifo nosso). Isso indica também que a importância do conceito, para Turino, está radicada nas possibilidades de abertura que ele providencia à vida; no seu funcionamento como sistema aberto. Poderíamos até dizer que essa é a função do conceito *de ponto de cultura* – a desfragmentação da vida – ainda que não afirme, explicitamente, isso.

Paralelamente, implica dizer mesmo que se afirmando que o *ponto de cultura* não se refere a um equipamento do governo, nem a um serviço, muito menos a um espaço vocacionado à cultura, no sentido *stricto* do termo, pensá-lo como sistema funcional já o vincula à macroestrutura estatal. As referências que se fazem, nesta abordagem, às palavras sistema e processo não ocorrem à toa; sucedem porque elas servem à composição de cada ação, de cada *ponto de cultura* para que funcione na grande estrutura. Essa constituição indica, por vezes, a noção de totalidade social subjacente ao pensamento de Turino, que encontra na nação um de seus níveis de articulação mais evidente.

A necessidade de adaptação e integração, que todo modelo estrutural-funcionalista requisita, se expressa na concepção de processo de Turino, para quem a educação desempenha papel preponderante, que condiciona o fazer, o gosto, a percepção dos que estão à margem do sistema de valores. “Cultura como processo pressupõe – para Turino – colocar sua dinâmica em um ciclo completo” (Ibid., p. 190). O que significa trabalhar em quatro frentes, quais sejam: “(1) o patrimônio cultural, (2) a formação cultural, (3) a informação e a difusão cultural, e (4) a criação e produção cultural” (Ibid., p. 190-194).

Começando pela última frente de atuação, constata-se que a criação e a produção cultural referem-se ao próprio ato criativo em si, por meio da “[...] reflexão e da análise [...]” e “pelo fazer artístico” (Ibid., 2010, p. 193). Constata-se também que a informação e a difusão cultural levam a “romper com a alienação e o embrutecimento de milhões de pessoas [...]” por meio da pluralidade

da “[...] oferta de produtos culturais” (TURINO, 2010, p. 192) nos meios de comunicação e informação, não submetidos nem ao mercado e nem ao Estado.

Com relação à formação cultural, Turino afirma:

Uma política democrática de formação cultural não é uma simples relativização cultural, um ‘deixar fazer’ sem critérios. Democratizar é oferecer alternativas, desenvolvendo uma ação de contracultura em relação às imposições do mercado. É se contrapor à indústria cultural, de consumo fácil e gosto duvidoso. [...]. Um programa de formação cultural que atinja a maioria da população deve estar solidamente implantado na complementação educacional [...]. A formação deve prever também amplo acesso a livros, obras de artes e espetáculos [...]. Isto é formação de gosto e sua apreciação é resultado de conhecimento adquirido (Ibid., p. 191-192).

Tais preocupações pronunciam um risco iminente, o da permanência da noção de comando como ideário, motivada pela ausência de um posicionamento claro e efetivo, pela coprodução do conhecimento, em detrimento da formação em conhecimento, melhoramento do gosto, algo ali no limite com as políticas técnico-formativas que forcem a higienização das diferenças dos grupos sociais. Certamente, a profissionalização não é algo que escape ao filtro da percepção de quem está sendo formado; mas o que importa perceber é a condição de legitimidade que a profissionalização evoca, criando um universo de saberes, que ficam nas bordas do sistema, desafirmados de seus referentes<sup>30</sup>.

Por fim, o patrimônio cultural – material e imaterial –, é a base, segundo Turino, do nacionalismo. Afinal, para ele, “um povo que não tem acervo de conhecimento, arte e memória, não tem referência que lhe permita projetar-se para o futuro; [...] condenado a ser um mero receptor, nunca um criador” (Ibid., p. 190). Na sua ótica, a fonte de emergência do novo está no passado; além disso, nega a variabilidade da percepção e da capacidade de ressignificação dos indivíduos,

---

<sup>30</sup>Em artigo intitulado *O desmonte do programa cultura Viva e dos Pontos de Cultura sob o governo Dilma*, Turino (2013) muda radicalmente seu entendimento de formação ao elaborar sua crítica sobre o desmonte do programa no governo Dilma. Disse ele: “Cultura Viva diz respeito à pluralidade da vida, de suas expressões e desejos, mas o mundo da técnica transforma tudo em coisa, até mesmo a gratuidade da vida. Com isso, oficinas de conhecimentos livres tiveram que ceder lugar à economia criativa (submetendo a cultura à lógica da economia e não o contrário), e processos formativos horizontais (em que um “ponto” contribuía com outro via afecções e as ideias se disseminavam de forma virótica) passaram a ser substituídos por formações verticais. E tudo amparado no discurso da qualificação técnica, em que os agentes do Estado são os qualificadores e os representantes da sociedade os desqualificados”.

terminando por afirmar que tudo que a definição ampliada de cultura assume como plural define-se ao final como nacional e homogêneo. Esse quadro de referência nos faz entender porque o *ponto de cultura* desempenha, no seu entendimento, um papel de “[...] organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura. Como um elo na articulação em rede [...]” (TURINO, 2010, p. 64).

Dizer, portanto, que o “ponto de cultura não é uma criação, mas a potencialização de iniciativas culturais já desenvolvidas [...]” (Ibid., p. 89) e que seu foco está “[...] na **potência**, na capacidade de agir de pessoas e grupos” (Ibid., p. 64, grifo nosso) é parte de uma abertura perfeitamente inteligível e compatível com a coerência lógica do funcionalismo porque estas ações irão compor, em verdade, uma unidade de ação. Ao abrir-se aos diversos modos de agir do mundo vital, a estrutura estatal o faz funcionalizando as *ações* dos sujeitos viventes, transformando-as em função do sistema. Se, por um lado, seu modo de aplicação nos parece bastante inovador porque afirma tendências, situações correntes, iniciativas em curso, por outro lado, a indução da *ação* humana, de um modo sistêmico, sofrerá limites provocados pelas diferenças contidas nos processos internos com relação à estrutura à qual tais processos serão vinculados.

O grande elemento estrutural-funcional dessa proposta, a nosso ver, é a gestão compartilhada (GC)<sup>31</sup>, porque é por meio dela que os sistemas sociais de ações – entendidos como processos de interações entre atores individuais normativamente orientados por critérios culturais, segundo Parsons (1959) – se estabelecem. Tão logo uma conduta de desvio se produza dentro desse modelo, ativam-se instrumentos de controle social para restaurar o equilíbrio.

Quando Turino (2010) põe em foco a GC é no sentido de potencializar a comunicação com as bases sociais, na intenção de desenvolver a democracia, não qualquer democracia – como ele observa –, mas uma democracia substantiva. As inovações que ele propõe para redimensionar a GC se sucedem com base na sua experiência como secretário de cultura em Campinas, o que o fez compreender que a gestão, mesmo quando compartilhada com a comunidade, era insuficiente para gerar processos orgânicos, porque o Estado é que escolhia as ações e o *espaço* em que elas deveriam

---

<sup>31</sup> Para Turino, os “‘de baixo’ já não querem ser governados como antes” (TURINO, 2010, p. 16). Isso implica afirmar que eles continuam querendo ser governados.

realizar-se. Na intenção de modificar esse quadro, defendeu que o governo deveria reconhecê-las onde elas acontecem, de tal maneira que ambos – ação e espaço – seriam facultados às comunidades. Esse caráter difuso que ele tenta atribuir ao *ponto de cultura*, em um primeiro momento, é convergente com o sentido que atribui à cultura quando assim se pronuncia: “cultura refere-se à expressão, à alma e acontece em qualquer lugar” (TURINO, 2006a. Não paginado).

O redimensionamento que tenta fazer da GC se dá com base na articulação de uma nova base conceitual composta por três concepções: protagonismo, autonomia e empoderamento social. O protagonismo corresponde à “polifonia dos sujeitos” (TURINO, 2010, p. 16). Polifonia que é, para ele, o fundamento da democracia. Quanto à autonomia, admite que, por um lado, “[...] é construída na experiência, na articulação em rede [...]” (Ibid., p. 68) e, por outro lado, “[...] é adquirida no processo de aquisição do conhecimento [...]” (Ibid., p. 68). Autonomia, nessa abordagem, não é “[...] um fazer por conta própria [...]” (Ibid., p. 68). Sua parcialidade se reforça à medida que, segundo ele, o empoderamento “[...] pressupõe uma relativa transferência de poder para as comunidades resolverem seus pequenos problemas [...]” (Ibid., p. 89).

Não obstante, mostra-se pouco objetivo na tentativa de solucionar o verdadeiro problema da GC, pensando estar a causa resolvida com a transferência das escolhas das ações e dos espaços, para as comunidades e a formulação de um novo sistema conceitual para amparar a GC. É fato que acerta ao elevar a polifonia dos sujeitos à base de um projeto democrático; porém lhe falta um dado mais abrangente – a lógica do plano plurianual – que lhe permitisse ver os efeitos sobre o seu sistema conceitual e a redução que a terminologia estatal causa na polifonia que é liberada. A análise, à luz do plano plurianual, indicaria que a gestão, independentemente de ser compartilhada, é funcional. Qualquer conceito revitalizado tende a se funcionalizar junto com ela. Escaparam-lhe, por assim dizer, as condições que poderiam tê-lo feito deduzir que a polifonia deve ser vista, dentro do próprio entendimento da gestão, como projeto político – no sentido de devolver a tensão política à administração – ou motivada por fora de todo esse esquema formalístico que esteriliza a própria voz. Há de notar-se que sua atenção, apesar da ênfase que deu ao projeto polifônico, esteve, todavia, voltada para a questão da decisão. Passa-lhe despercebido, o que, de fato deve ser descentrado, que

não é a decisão apenas, mas toda a autonomia da produção conceitual – do pensamento – que serve de base ao ato de decidir<sup>32</sup>.

Sob sua ótica, a descentralização dos processos decisórios é a relevante faceta da democratização do Estado, para os quais colaboram, justamente, os dois eixos que compõem a *Rede/Programa Cultura Viva*<sup>33</sup>. É aí que sua abordagem parecia inovar, indo além do desatualizado funcionalismo – restrito ao estruturalismo-sistêmico –, à medida que ele destaca as redes organizacionais, colocando o ambiente organizacional como foco de análise e, com efeito, a relação da ação individual versus ação coletiva.<sup>34</sup>

A *Rede/Programa Cultura Viva* é “entendida como uma macro-rede com estímulo governamental” (TURINO, 2006a, não paginado), “[...] concebida como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural [...]” (TURINO, 2010, p 85), formada pelo eixo vertical – que corresponde à estrutura estatal e pelo eixo horizontal – que se refere aos processos locais de *pontos de cultura*. O orgânico da Rede Cultura Viva vem dessa abertura ao turbilhão de processos presentes no plano horizontal, que vão sendo organizados em um campo vertical de sentidos, como veremos mais detidamente na seção seguinte. Essa Rede – articulada por esses dois eixos – é entrecortada por redes transversais que se alinham por elas próprias, acessando o valor intelectual gerado nesses fluxos de saberes. É a dinâmica gerada por todas essas redes que pressiona por uma circulação que resulta em uma equalização dos processos sociais, políticos e econômicos, de modo orgânico, mas sem perder de vista a mão visível do Estado. Isso porque, para Turino, “o Estado continua tendo um papel insubstituível: assegurar uma política pública ampla, que abarque todos

---

<sup>32</sup> Para não mencionar o pensamento que se dá por ausência de proposições conceituais que fica completamente à parte dessa elaboração.

<sup>33</sup> Cabe ressaltar que a cultura viva no sentido amplo do termo é apanhada e transformada em uma rede – Rede Cultura Viva – articulada e motivada artificialmente pelo Estado. A Rede é, portanto, vertical, embora construída com elementos horizontais.

<sup>34</sup> Turino (2010) não fornece pistas suficientes que nos favoreçam uma definição precisa sobre seu pensamento; há uma gama de autores com obras densas com os quais ele enseja dialogar, que solicitam revisão. Entre eles estão Milton Santos, Jurgen Habermas, Baruch Espinoza, Heráclito, Antonio Gramsci, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Lev Vygotsky, Karl Marx. Suas contribuições potenciais estão, na realidade, nas experiências de suas viagens e na dimensão da oralidade; na sua fala, que vem do coração. Trazer ao conhecimento as vivências dos grupos e os percalços enfrentados na implantação das políticas de pontos de cultura parece-nos ter sido a intenção primeira da sua obra intitulada *Pontos de Cultura: O Brasil de Baixo para Cima*, que libera de imediato o convite a “desesconder o Brasil, olhar para nós mesmos e ver que nesse processo está a semente, está uma nova forma de Estado, um Estado vivo” (Ibid., p. 142). Proposição que, ao final, é convergente com o objetivo do Programa de Políticas Públicas de Cultura do PT, que convoca a todos de uma outra maneira, porém com propósito semelhante, a pôr *A Imaginação a Serviço do Brasil*.

[...]” (TURINO, 2010, p. 133). Na sua percepção, “[...] sem esta presença do Estado não há espaço público e a democracia desaparece, por mais bem intencionadas que sejam as ações localizadas [...]” (Ibid., p. 133).

Parece-nos válido salientar que, quando se proclama a horizontalidade do Programa Cultura Viva, em geral, lembra-se apenas da horizontalidade dos *pontos de cultura* e se esquece que, ao mesmo tempo em que há uma espécie de desarticulação causadora de uma horizontalidade, há uma rearticulação vertical dos *pontos de cultura* por meio da gestão. De modo que a horizontalidade tão procurada talvez esteja nas redes voluntárias que surgem espontaneamente, ao acaso, a partir das interações sociais que se mobilizam pelo incentivo dos entes estatais e dos representantes das organizações formais, encontros em que, aliás, são livres à entrada de cidadãos não *vinculados* ao Programa Cultura Viva.

Havemos de convir que a ideia de um governo compartilhado apropriada, segundo Seixas (2008), pela política – e certamente pela administração também – do campo das políticas urbanas, apresenta limites. É preciso levar em grande conta que, se por um lado, a questão da polifonia é ponto fulcral, pois como disse Luiz Roberto Alves (2008, p. 51), “as gestões dos bens públicos comuns voltam a ser pensadas – e mesmo exigidas – como projetos comunicantes e assim capazes de constituir uma cultura política inovadora, exercida por diferentes protagonistas [...]”, por outro lado, apesar dos “diálogos” e das “concertações sociais” que ganharam terreno na década de 1990, “a exacerbação das políticas neoliberais faz destacar-se, no século entrante, a estranha constituição das denominadas ‘comunidades epistêmicas’, presentes no interior das grandes comissões e conselhos, responsáveis pelo desenvolvimento de tratados e acordos” (Ibid., p. 51).

Essas comunidades epistêmicas têm sido, de certa maneira, problematizadas no campo das políticas culturais. Elder Alves (2011) é, talvez, o único autor (até onde sabemos) que vem, propriamente, questionando a respeito da linguagem, reivindicando, na verdade, a descentralização da produção conceitual concentrada no núcleo estratégico do MinC. Este é formado pela Secretaria de Políticas Culturais e Secretaria Executiva que, juntas, elaboram as políticas-diretrizes que dão origem não apenas às dimensões sobre as quais se sustenta o conceito amplo de cultura – simbólica, cidadã e econômica –, mas a outros substratos que são construídos para dar respaldo às ações como cultura tradicional e popular, identidade, direito autoral, patrimônio cultural e imaterial, o binômio

cultura e desenvolvimento e a diversidade entre vários outros. E vale ainda acrescentar que, no entendimento de Turino, os *pontos de cultura* desenvolvem uma “[...] economia solidária com consumo consciente, comércio justo e trabalho colaborativo” (TURINO, 2010, p. 80).

Parece-nos acertado concluir que, no Estado, mediante suas condições funcionais, há uma tentativa de fortalecer as descontinuidades organizativas em termos de espaço, de conhecimento, de maneiras de aplicação de recursos, de intensificação nos processos de socialização cultural, dos níveis de cooperação e de saberes, que se rearticulam, se reconstróem (segundo os imperativos do Estado e do mercado) pela lógica gerencial incrustada no plano plurianual. É sobre essa questão que concentramos nossa atenção na seção seguinte.

### **1.7.3 A formalização estratégica do *ponto de cultura***

O formalismo tem recebido diversas críticas, as quais têm se restringido a indicar a existência de uma “inadequação” ou uma “incapacidade do Estado” de incluir novos atores menos familiarizados com os trâmites burocráticos, mais especificamente indicando a ausência de um marco jurídico coerente com a filosofia do Programa Cultura Viva. Numerosos têm sido os autores que o têm focalizado dessa maneira, com diferentes propósitos, como se observa nos estudos, por exemplo, de Calabre (2009), Rubim (2009), Silva e Araújo (2010), Turino (2010), Sartor (2011) e no significativo material produzido pelo IPEA (2014), para citar alguns deles. No entanto, quando se faz lembrar essa dissonância com relação à natureza das práticas existentes no país, não se está dizendo nada novo, mas apenas reavivando a questão do *formalismo administrativo*, definido como “a discrepância entre a conduta concreta e as normas prescritas que se supõe regulá-las” (RAMOS, 1983, p. 311).

Guerreiro Ramos desenvolveu, com base nas categorias de estratégia, mundo e dualidade, uma leitura diferente do formalismo ao concebê-lo a partir de sua função no sistema social brasileiro como “[...] uma estratégia de mudança social imposta pelo caráter dual de sua formação histórica e do modo particular como se articula com o resto do mundo” (RAMOS, 1983, p. 270; p.

312). Nesse sentido, o formalismo é, para o autor, uma estratégia global das próprias sociedades heterogêneas (em que coexistem o antigo e o moderno, o atrasado e o avançado, o velho e o novo), em particular da sociedade brasileira, para superar a fase em que elas se encontravam. Apesar de elaborado antes da reestruturação capitalista, em que se veem modificações significativas no mundo, o conceito de formalismo estratégico pode redimensionar a visão que até agora se imprimiu sobre o Cultura Viva, pautada em um *formalismo administrativo*.

A utilidade metodológica que ele faz da categoria mundo amplifica a percepção sobre o desenho das políticas culturais internas do Brasil, deixando claro que ele recebe influências mais longínquas. Guerreiro, quando cunhou o conceito de formalismo estratégico, assim se posicionou: “[...] uma arte mundial de administração está em vias de constituir-se em nossa época” (Ibid., p. 305). De acordo com o autor, “a industrialização, base da sociedade planetária, torna cada vez mais semelhante as distintas sociedades nacionais, e apresenta uma gama de problemas que requer uma técnica de administrar cada vez mais uniforme e “independente da cultura e valores das nações” (Ibid., p. 305).

A Convenção da Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005), de que o Brasil é signatário, disponibiliza aos seus associados um Guia Operacional que visa instruí-los na elaboração de suas políticas culturais para que, à medida que aprendam a converter racionalmente o valor material e imaterial da cultura em mercadorias, superem a condição histórica de pobreza e de desenvolvimento, análise que publicamos no artigo de nossa autoria intitulado “Unesco: a caminho da empresarização ou da diversidade cultural?” (SÁ, 2014). O conceito de formalismo estratégico, portanto, é instrumento útil porque desconstrói o discurso da inadequação ou da incapacidade do Estado em lidar com os microatores sociais e porque se trata de uma estratégia de mudança social da condição de desenvolvimento em que se encontra o País por meio da cultura. Nossa expectativa é a de que a leitura do *ponto de cultura*, amparada no formalismo estratégico, comunique que esse universo formalístico é inviável à natureza do *ponto*. Trata-se de um investimento antagônico, no que concerne à afirmação da natureza heterogênea, porque consiste em uma estratégia justamente oposta, visto que a administração (inversamente) investe na equiparação de suas operações internas às cartilhas internacionais.

Concordamos parcialmente com sua perspectiva analítica porque se, por um lado, esse caráter etapista (que denota o modo histórico pelo qual o Brasil se articula com o mundo) ainda ronda o cenário contemporâneo como quadro explicativo da situação das sociedades heterogêneas (que se colocam a si próprias, ao mesmo tempo que são lidas por organismos internacionais como em constante estado de superação de suas condições frente ao mundo), por outro lado, a dualidade, categoria utilizada na sua análise estratégica de mundo do formalismo, é demasiadamente totalizante. Nesta abordagem, interessa-nos essa totalização para explicar o que está no feixe de luz da administração. Todavia, não é pensamento nosso – como é próprio do método estrutural-funcionalista – que tudo está subsumido no todo e que não há partes mecanicamente separadas. Pensamos, ao contrário, que o que está longe dos tentáculos diretos da administração pode se transformar em uma outra coisa a partir dos processos de hibridização, de incorporação do diferente, inclusive com os fluxos que vêm de fora. A complexidade do fenômeno cultural na contemporaneidade requer, no nosso entendimento, que redimensionemos essa vetorização unidirecional que o conceito de dualidade pressupõe na sua abordagem, tendo em vista a centralidade que a cultura adquiriu no capitalismo contemporâneo e a valorização de conteúdo, cujas sociedades heterogêneas parecem ser fonte inesgotável. Nesse ativo cultural, o Brasil talvez possa ser considerado metrópole. Isso modifica a relação dos fluxos, considerada por Guerreiro Ramos apenas como sendo do centro para a periferia. A necessidade produtiva de conteúdos culturais leva a uma direção de fluxos da periferia para o centro também. Podemos considerar, não proclamando – como criticou o autor – uma justaposição interna de sistemas, mas admitindo que B pode não se transformar em A (e ser completamente subsumido por ele como o autor defende), mas ser transformado em C, dando origem a algo completamente diferente de A e do próprio B.

#### 1.7.3.1 Plano Plurianual (PPA)

É notável que, durante a gestão de Gil, havia uma enorme vontade de providenciar um tratamento diferente do que, até então, havia sido experimentado com relação ao tema da cultura

no âmbito estatal. E isso gerou um esforço concentrado para que os investimentos públicos, nesse campo, fossem formalmente reconhecidos e incorporados pelo governo ao PPA. O objetivo era garantir proteção sistemática ao desenvolvimento das políticas culturais destinadas aos segmentos menos abastados da sociedade brasileira (GIL, 2013).

Ao ser inclusa, no PPA, a cultura passou a ser alvo da ação sistêmica do Estado, figurando-se “[...] como um dos seis eixos de desenvolvimento, agregando ainda oito diretrizes culturais – das 30 diretrizes existentes – e três megaobjetivos” (Ibid., p. 365). A inserção da temática da cultura no PPA precisa, todavia, ser vista por uma perspectiva que transcenda as preocupações com segurança financeira, valorização da cultura e prevenção de descontinuidades administrativas. Faz-se evidente, sobretudo, que o PPA tem uma linguagem que arrefece o movimento vivo da cultura e rejeita a natureza profundamente dinâmica e intangível do *ponto de cultura*. É procurando, inicialmente, conhecer essa linguagem que entenderemos a ressignificação conceitual do *ponto de cultura*, uma vez que a sua transmutação conceitual no MinC começou com o apoio às iniciativas culturais via *programa* desenhado nos moldes do PPA.

No artigo intitulado *A Reorganização do Processo de Planejamento do Governo Federal: o PPA 2000-2003*, publicado em 2000, o autor Ronaldo Coutinho Garcia afirma que a categoria *programa* passou a figurar como instrumento gerencial de acompanhamento e avaliação da atuação governamental a partir da versão do PPA 2000-2003. Nele, o planejamento e o orçamento público passaram a ser pensados de maneira integrada e numa perspectiva de gestão por resultado. A partir daí, a categoria *programa* passou a ser o elo entre o planejamento estratégico e o orçamento geral da União. É válido salientar que a “técnica de orçamento por programas havia sido recomendada há décadas pela Organização das Nações Unidas” (GARCIA, 2000, p. 20). Mas, por motivos diversos, que não cabem aqui mencionarmos, até então não havia sido implantada no Brasil.

Comparativamente, considerando a descrição de Garcia (2000) sobre o PPA, e fazendo uma analogia ao sistema geral de ação de Talcott Parsons (1959), podemos afirmar que o PPA é o dispositivo que se encarrega de integrar os sistemas sociais aos elementos culturais, às metas a serem alcançadas e às normas gerais para a adaptação dos novos sujeitos entrantes. Ou seja, o PPA é a peça que representa o grande esquema relacional do sistema social, em que se dá a interação

dos sujeitos na integração estrutural composta pelos subsistemas de ação organizados por *programas*.

Todos os *programas* do PPA (finalístico, de serviço ao Estado, de gestão de políticas públicas e de apoio administrativo), segundo Garcia (2000), devem ser elaborados com base em um inventário geral de programas disponibilizado pelo governo federal, além de considerar as orientações estratégicas dadas pelo presidente em exercício (macroobjetivos, diretrizes, problemas), as orientações estratégicas do ministério (que devem aclarar ainda mais os problemas indicados pelo presidente da República) e a previsão de recursos da União por ministério. Cada programa, segundo ele, é regido por atributos específicos, tais como: objetivo, público-alvo, órgão responsável pelo programa, prazo de conclusão, valor e fonte de financiamento, indicador quantitativo e metas para os bens e serviços. Garcia (2000) salienta que os programas têm como perspectiva promover, sempre que possível, a descentralização da atuação governamental, podendo ser gerados, portanto, não só pela União mas igualmente por estados, Distrito Federal e municípios, desde que os entes federados sigam os “conceitos definidos em âmbito federal” (Ibid., p. 22).

O *programa* é formado por ações que são entendidas como um “[...] conjunto de operações cujo produto contribui para os objetivos do programa” (Ibid., p. 29). Se as ações forem financiadas com recursos do Orçamento Geral da União, elas podem ser do tipo projeto ou atividade. O “projeto é o conjunto de operações limitadas no tempo que concorrem para a expansão ou aperfeiçoamento da ação governamental, das quais resulta um produto” (Ibid., p. 29). A “atividade é um conjunto de operações que se realizam de modo contínuo e que concorrem para a manutenção da ação governamental” (Ibid., p. 29). Ou podem ainda ser entendidas como ações especiais que dizem respeito às ações “que contribuem para a consecução dos objetivos do programa mas não demandam recursos do Orçamento Geral da União” (Ibid., p. 30). Assim como os programas, as ações também são guiadas por atributos específicos, entre os quais estão: a indicação da unidade responsável por ela, a descrição do produto gerado, a definição de uma unidade de medida para mensurar sua produção e a meta física que corresponde à quantidade de produto que se deseja obter em um determinado prazo (Ibid.). Essa exigência de precisão no desenho das ações se deve, segundo Garcia (2000), ao uso de *programa* como categoria organizativa, que introduziu a gestão na vida cotidiana através da atribuição de responsabilidades, da avaliação de desempenho e da

exigência de resultados. Isso permitiu ao governo “chegar muito mais perto da complexidade do mundo real do que na forma tradicional de fazer planejamento e orçamento (área temática, setores da administração e subprogramas referenciados apenas por metas a alcançar) [...]” (GARCIA, 2000, p. 21).

A habilidade do governo de se aproximar do cotidiano da população provoca uma funcionalização da *cultura viva*, mais propriamente das *ações* e das relações humanas. Os procedimentos fundam um modo de pensá-las e organizá-las, diretamente associados à perspectiva gerencial e à linguagem da economia de mercado. Com efeito, conceitualmente, o *ponto de cultura* jamais poderia assumir seu sentido genuíno de conexão e exercer sua função de formar espaços de *saber-fazer* porque, na ambiência estrutural-funcional, o que o *ponto de cultura* pretende juntar é, por essência, separado: a concepção e a execução da *ação*. Dito de outro modo, o conteúdo e a forma. De maneira ampla, é preciso ver que, se por um lado, os parâmetros do PPA permitem os recursos financeiros chegarem a um campo imanente da *ação*, (onde há pluralidade de saberes, informalidades, criações, inventividades, aleatoriedade, linguagens irracionais, percursos acidentados, acasos, riscos, colaboração social), o PPA, está, de outro modo, norteado por uma estrutura suprema de organização (órgão responsável, contratos, público-alvo, produto, indicadores, metas, prazos, resultados, avaliação de desempenho).

A funcionalização da *cultura viva* transforma-a em um *programa finalístico*, que, de acordo com Garcia (2000), corresponde a um *programa* que oferece um bem ou um serviço diretamente à sociedade. Vale mencionar que a lógica que permeia o plano plurianual não considera as pessoas como governo. O cidadão é aquele que vai consumir um produto oferecido pelo Estado. Essa conversão por meio do *programa*, quer dizer, através de uma categoria gerencial, deve ser entendida como uma tentativa de transmutar as *ações* cotidianas em ações gerenciais, tornando-as parte de um mesmo domínio. É dentro desse quadro de referência que surge o Programa Cultura Viva<sup>35</sup>, com o objetivo de “ampliar e garantir o acesso aos meios de fruição, produção e difusão

---

<sup>35</sup> É válido ressaltar que outros marcos regulatórios também começaram a ser pensados na mesma época, como resultado da reestruturação do Estado no campo da cultura e de sua atuação sistêmica, tais como: o Sistema Nacional de Cultura, o Conselho Nacional de Políticas Culturais, o Plano Nacional de Cultura que, em síntese consistem em

cultural<sup>36</sup>” (BRASIL, 2004a, p. 18). O *programa* passa a organizar e a conferir unidade a um conjunto de ações, tais como: a ação *ponto de cultura*; a ação agente cultura viva, a ação *griô*, e, a ação cultura digital, entre muitas outras, porque, na verdade, o programa está em aberto, novas ações podem ser funcionalizadas.

A análise, em particular, de cada uma delas parece-nos tarefa profícua; mas, para nossa discussão, gostaríamos de destacar apenas uma: a ação agente cultura viva. O propósito é demonstrar que, dentro do *programa cultura viva*, há ilhas de *cultura viva*, que se encontram nas ações que pressupõem o recebimento de bolsas e não estão vinculadas a um plano de trabalho, cuja forma é determinada pelo Estado. Elas apresentam outro cosmo, uma outra política porque experimentam a liberdade de criar não só o conteúdo mas a forma de apresentá-lo, de exibi-lo à sua maneira.

O agente cultura viva lançado no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, apesar da mediação exercida pela organização juridicamente formalizada, constitui um subsídio de interesse crítico para avaliar o conceito de *ponto de cultura* em sua originalidade; particularmente, quando passou a conceder incentivo financeiro para que pessoas físicas desenvolvessem suas ações. A realização desta ação se deu por meio da parceria entre o MinC e o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) com base no Programa Nacional Primeiro Emprego<sup>37</sup> (PNPE). De início, estavam previstos qualificação, acesso aos instrumentos do mundo do trabalho formal, como carteira de trabalho, previdência social etc. (BRASIL, 2004a).

Esse processo de subjetivação, segundo a lógica empresarial, conferiu papel central ao significante. Como podemos notar, palavras como trabalho, formação e local de trabalho transcendiam a fragmentação social da produção de sentidos e valores no plano concreto; quer dizer, ignoravam outros significados atribuídos aos mesmos referentes utilizados no âmbito institucional. As análises de Luana Vilutis (2011), com base nas informações do Instituto Paulo

---

providenciar condições de atuação de estados e municípios, sedimentar a política cultural em política de Estado, descentralizar a Ação governamental e facilitar a deliberação e negociação das prioridades culturais (ALVES, 2011).

<sup>36</sup> Para uma descrição completa dos objetivos, consultar o seguinte site: <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva/objetivos-e-público/>

<sup>37</sup> “O Programa Nacional Primeiro Emprego foi criado em 2003, por meio da Lei no 10.748, que introduziu a categoria social da juventude na agenda pública dos programas de geração de emprego e renda do governo federal” (VILUTIS, 2011, p. 118).

Freire<sup>38</sup>, revelam-nos aspectos fundamentais quanto a essas contradições. Segundo a autora, ao MTE coube, entre outras coisas, definir os critérios do processo seletivo dos jovens; e às organizações mediadoras do processo foi dada a responsabilidade pela formação dos agentes cultura viva, desenvolvida em conjunto com a comunidade e instituições públicas e privadas. Os agentes – não eram mais funcionários ou contratados da prefeitura, como na origem do conceito de *ponto de cultura* em Campinas – eram jovens “[...] quilombolas e afrodescendentes, indígenas, egressos de unidades prisionais ou que estivessem cumprindo medidas socioeducativas, portadores de necessidade especiais e trabalhadores rurais” (VILUTIS, 2011, p. 118). Contudo, o perfil desses jovens não era exatamente aquele esperado pelas empresas privadas para ocuparem as vagas do PNPE, fato que, conforme aponta a autora, revelou as incompatibilidades do universo empresarial com a heterogeneidade da demanda atendida pelo Cultura Viva. Todavia, é válido salientar que, embora divergente do público-alvo do Cultura Viva, o universo empresarial é perfeitamente coerente com a natureza gerencial da categoria *programa*, em que a *cultura viva* foi, paradoxalmente, circunscrita pelo MinC.

Se, inicialmente, o local de trabalho era a empresa, a formação nada convencional levada a termo pelas organizações que, segundo Vilutis (2011), foi menos na perspectiva da profissionalização (como decerto previa o empresariado cadastrado junto ao PNPE) e mais na direção de devolver as características sociais e culturais do trabalho (o que não implicava apenas ganhos financeiros mas também a produção de subjetividade e o envolvimento político, social e cultural dos agentes com as atividades desenvolvidas nos territórios), mudou o rumo do que havia sido previsto na parceria. De maneira que, mesmo com a subvenção econômica concedida às empresas por jovem contratado, e embora se tenha cumprido a meta de 30% de inserção de jovens no *programa*, apenas 2,8% ingressaram no mercado de trabalho (Ibid.).

Para resolver essa contradição entre o tipo de formação e a empresa como local de trabalho, buscou-se alocar os jovens em trabalhos na sua comunidade de origem, sendo eles integrados, com recebimento de bolsa, à modalidade de Serviço Civil Voluntário, que também fazia parte do PNPE. Essa inflexão da parceria, em que não mais havia a obrigatoriedade de alocar os jovens no mercado

---

<sup>38</sup> A pesquisa envolveu 7.594 agentes cultura viva, participantes de 197 pontos de cultura de todas as regiões do país (VILUTIS, 2011).

formal, convertendo-os nos próprios responsáveis por essa tarefa, expôs as diferentes concepções de trabalho subjacentes à parceria. A reconfiguração do trabalho, em termos de espaço e de tempo, que emerge da atuação oblíqua dos agentes culturais (ressaltando a inventividade expressa na criação de novas linguagens, na experimentação de responsabilidades, na ressignificação das relações políticas, na relação inter e entre geracionais, etc.), fez da área onde está localizada a comunidade e seu universo complexo de situações e atores sociais, o próprio local de trabalho dos jovens. Entre as atividades desenvolvidas por eles citam-se: a edição de material escrito (livros, gibis, revistas, jornais), produção audiovisual, exposições artísticas (dança, música, teatro, circo), feiras e exposições, palestras dirigidas à comunidade, campanhas (como a de diversidade étnico racial e direitos humanos, ambiental, doenças sexualmente transmissíveis), além de mapeamentos de elementos socioculturais escritos e orais e proposição de projetos de intervenção social (VILUTIS, 2011, p. 125-126). Essa ação ocorreu apenas uma ou duas vezes, mas o que interessa neste exemplo é a revolução que a bolsa pode provocar na criação de novas subjetividades.

Essas possibilidades que se abrem com o financiamento mais livre das ações, pela ausência de um vínculo direto a um desenho específico das ações que foram desenvolvidas no território, ainda que neste caso esteja intermediada por uma organização (o que vemos como um obstáculo a ser removido), são vistas, da perspectiva do Estado, como um problema. Não é de se espantar que a proposta de redesenho do IPEA, que traz embutido o paradigma estrutural-funcional, por força da perspectiva do lugar de onde seus formuladores olham o fenômeno, sugira a refração de ações como estas dos agentes cultura viva. No documento elaborado pelo órgão, seus técnicos levantam, a respeito da bolsa, três problemas recorrentes. Um deles é justamente este a que estamos indicando como ilhas de vida dentro do Programa Cultura Viva, quer dizer, a “impossibilidade de acompanhamento dos projetos pedagógicos” (IPEA, 2012, p. 45). Ou seja, de controle das ações desenvolvidas por pessoas que recebem bolsas.

A solução dada pelo redesenho, e nem vamos entrar no mérito do edital e da polissemia a que está sujeito o termo formação, é vincular as ações dos bolsistas a um plano de trabalho e a um *ponto de cultura*, com algumas excepcionalidades. Textualmente, propõe-se que “[...] as bolsas para agentes de cultura, em suas diferentes modalidades, serão selecionadas por edital público, vinculadas à realização de um projeto e a um processo de formação, devendo apresentar resultados

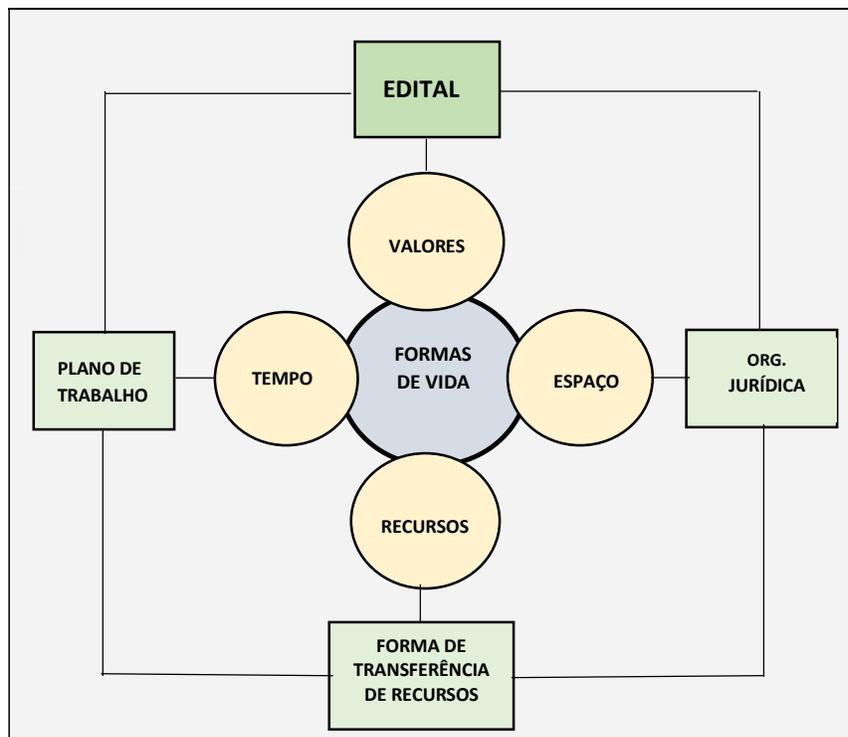
de atividades de sua atuação [...]”; “[...] sugere-se que as pessoas físicas selecionadas estejam preferencialmente vinculadas aos pontos de cultura (IPEA, 2012, p. 45). Essa proposta é a reconstituição das relações tradicionais de trabalho, num plano capilarizado, como complemento do processo de transformação dos *pontos de cultura* em empresa, prática cuja lógica fundamental já está em andamento. Nossa orientação é o inverso do que se diz. As bolsas devem ser concedidas sem vinculação a planos de trabalho porque o plano confere a forma ao conteúdo cultural e, com isso, carrega os sentidos, os valores e as intencionalidades de uma cultura específica. De outro modo, incorreria-se na implantação da lógica vertical no plano horizontal. Mera oxigenação conteudística numa forma empresarial. No próximo tópico, teremos a oportunidade de ver, mais detidamente, o controle por meio da forma providenciada pelo Estado. Nomeamos os instrumentos mais diretos de esquema de procedimentos e operações, parte do formalismo estratégico a que nos referimos anteriormente.

#### 1.7.3.2 Esquema de procedimentos e operações do MinC

No esquema de procedimentos e operações do MinC, daremos atenção aos seguintes instrumentos: o edital, a exigência de organização juridicamente formalizada, a que chamaremos de organização formal (OF), a necessidade de apresentação de projeto ou de plano de trabalho (PTR) e a forma de transferência de recursos (FTR). O nosso propósito é fazer uma reflexão sobre como esse esquema transmutou o sentido original do *ponto de cultura*. A OF é a sua pedra angular à medida que o formalismo se desenvolve nas condições jurídico-legais que viabilizam a parceria da sociedade com o Estado. Mas é essencial assinalar que o formalismo é também, ele mesmo, um meio estratégico, em que pessoas aderem à inserção vertical, como forma de disputar os recursos públicos (RAMOS, 1983).

Para escolher esses instrumentos, levamos em conta o controle que eles exercem sobre o espaço, o tempo, os recursos e os valores, conforme mostra a figura 2, a seguir. Talvez seja necessário grifar que os valores estão contidos em todo o processo formalístico.

**Figura 2 – Esquema de Procedimentos e Operações do MinC.**



Fonte: Elaborado pela autora (2015)

#### 1.7.3.2.1 A exigência de organização juridicamente formalizada

Como foi possível constatar, o que se pretendia com o *ponto de cultura* era focalizar na potência das *ações*. Contudo, o “agir” e o “funcionar” dependem de duas lógicas bem diferentes, lógicas não conciliatórias, pois para “funcionar”, é necessário que sujeitos e ações do mundo vital sejam organizados a partir de categorias capazes de conferir-lhes unidade a fim de que possam ser transformados em função do sistema. Organizadas dessa maneira podem reportar-se ao Estado como centro regulador, mais ou menos como se disséssemos que unidades só “conversam” com unidades, sistemas com sistemas. O “agir”, ao contrário, está à mercê da dinâmica da vida.

A definição de organização embutida no modo de atuação do MinC é bastante conhecida porque corresponde a uma noção dominante. Barbara Czarniawska (2013), em seu ensaio intitulado *Organização como um obstáculo ao organizar*, define a organização, vista dessa maneira, como uma espécie de ferramenta estruturante voltada para que um grupo alcance seus objetivos. Segundo a autora, a reificação da organização e a naturalização da sua forma dominante popularizou-se nos anos de 1960, por influência de uma das categorias mais típicas da teoria sociológica contemporânea: a de sistema. Ao ser compreendida como sistema ou unidade separada, com fronteiras, como um corpo que atua no mundo adaptando-se ao ambiente, a organização se encaixa à exigência do *modus operandi* – funcional-estrutural – que vigora no Estado. Essa visão tradicional da organização, talvez, justamente por desempenhar esse papel, seja mais do que naturalizada em nossa sociedade; seja, na verdade, legitimada como um meio de extensão da capacidade de ação humana, como abordou Cooper e Burrell (1988).

A organização concebida dessa maneira, ainda que comporte um universo bastante amplo e variado em sua natureza, potencializa a ação do Estado, à medida que assume o formalismo como uma base comum de atuação. Como observou Czarniawska (2013), no artigo *Unscrewing the big Leviathan*, de Michel Callon e Bruno Latour (1981), a diferença entre microatores e macroatores não é, propriamente, a “natureza” deles, mas as negociações e as associações que as condições em que atuam lhes permitem construir juntos. E o formalismo estratégico permite ao Estado circunscrever caminhos para que os fluxos do mundo vital sigam um *script*, mesmo que se trate, não de um *script*, mas de *scripts*. E ainda que sejam eles flexíveis, o movimento é circular, no sentido de que as partes estão interligadas ao todo, como um aparelho circulatório que se oxigena, mas mantém seu modo de funcionar. Isso justifica a exigência de a organização ser juridicamente formalizada<sup>39</sup>, porque essa é a condição básica que lhe permite tentar adaptar-se ao universo sistêmico de normas. Ao final, a variabilidade interna provoca uma falsa ilusão de que o País segue preparando-se para “[...] atuar no teatro planetário com seu próprio script” (GIL, 2013, p. 396).

---

<sup>39</sup> De modo que na primeira edição do Cultura Viva, em 2004, estavam aptas a concorrerem ao edital somente organizações não governamentais de caráter cultural e social (BRASIL, 2004a). Em 2005, houve uma modificação, e estas foram substituídas por organizações privadas, sem fins lucrativos e por instituições públicas que desenvolvessem ações culturais e sociais (BRASIL, 2005).

Essa categoria já está, ela mesma, pressuposta na lógica hierárquica que norteia a linguagem do plano plurianual, na qual se prescreve a exigência de um “público alvo”, conforme verificado nos apontamentos de Garcia (2000, p. 28). A presença de público a ser atingido nada mais é do que a manutenção de “possuidores”, quer dizer, de mediadores, e, com efeito, a separação, ao menos tecnicamente, entre emissores e receptores, produtores e consumidores e assim sucessivamente. De modo que “as populações de baixa renda; estudantes da rede básica de ensino; comunidades indígenas, rurais e quilombolas; agentes culturais, artistas, professores e militantes que desenvolvem ações no combate à exclusão social e cultural” (BRASIL, 2004a. Não paginado), além de “gays, lésbicas, transgêneros e bissexuais (BRASIL, 2005), não sejam protagonistas de suas ações, proponentes em si, mas beneficiários de algum bem ou serviço oferecido por uma organização parceira do Estado. É necessário que isso seja percebido como algo que está posto na estrutura estatal.

As organizações representam, nesse sentido, um importante esforço de *frame*, uma espécie de força centrípeta que exerce pressão no controle de inúmeros indivíduos que seriam certamente potencializados em seus modos de agir e nos seus interesses individuais e coletivos, não-sociais, em uma escala menor, se remunerados individualmente. A pretensão de que cada cidadão opere, ele próprio, como um agente cultural e simbólico cooperando espontaneamente é contrária ao movimento de construção e fortalecimento de uma identidade nacional. A organização, portanto, como um “estado de repouso” privilegia como menciona Chia (1995), no seu interior, propriedades como unidade, identidade, permanência, estrutura e essências; não a dissonância, a disparidade, a pluralidade, a transitoriedade e a mudança, processos que, em vez de serem considerados suas próprias bases de atuação, são concebidos como aspectos secundários de “estados” sociais primários que evoluirão. Verifica-se, assim, uma certa influência institucional do Estado sobre as iniciativas dos produtores individuais e sobre os movimentos de base. Poderíamos perguntar, por exemplo, o que estaria por trás da “falta de interesse da parte de muitos jovens em trabalhar o que vem sendo proposto pelos educadores e oficinairos nas organizações”? (IPEA, 2014a, p. 43). É bem provável que outros planos de trabalho possam povoar suas mentes.

Esse enquadramento das ações que a condição formal da organização favorece não foi empecilho para frear a ideia que se difundiu desde cedo, a de que o foco da atuação do Estado

passou, com a implementação dos *pontos de cultura*, da estrutura para os processos. O significado da palavra estrutura, como representação física retirou desse conceito seu sentido real, provocando a ilusão da heterodoxia organizacional. Tanto esse fato quanto a substituição das BAC's, que seguiam um modelo arquitetônico definido pelo governo, e mesmos os *pontos de cultura*, que funcionavam em diferentes prédios: na “escola mais próxima [...], no salão da igreja [...], na sede da sociedade amigos do bairro, na garagem de algum voluntário [...], na sombra de uma árvore” (BRASIL, 2004a, p. 20), foram o esteio dessa falácia. Até o ministro Gilberto Gil explicitou o significado reduzido de estrutura quando replicou para Turino, ao tomar conhecimento dos *pontos de cultura*: “Interessante – disse ele –, no lugar de focar na estrutura você olhou para o fluxo” (TURINO, 2010, p. 82).

Apesar de entender o termo estrutura dessa maneira, desde o início, afirmava-se que “o *ponto de cultura* não tinha um modelo único, nem de instalação física, nem de programação ou atividade” (BRASIL, 2004a, p. 20). Ou seja, nada se disse sobre o modelo de organização que seria imposto. Isso ocorre, geralmente, porque se costuma olhar para a cultura a partir do que nela é mais material. A ausência de percepção sobre a estrutura organizadora como sendo aquilo que é de mais abstrato e geral desviou o foco de atenção da capacidade homogeneizante do modelo que vigora nos *pontos de cultura*: o formalismo estratégico (acrescentemos o gerencialismo que está na sua raiz estrutural). Essa ideia de colocar estrutura e estrutura física como equivalentes é algo bastante comum e até esperado. Não sem propósito, pois consta na lista feita por Czarniawska (2013) como um dos fatores que dificulta a atenção às *ações*. Como disse a autora, “[...] por trás de todas as metáforas mecânicas e orgânicas esconde-se uma que é a mais persistente, frequentemente implícita: a do prédio [...]. Ou o foco em aspectos estruturais evoca essa imagem ou uma imagem histórica de uma fábrica dirigiu o foco da pesquisa dessa maneira” (Ibid., p. 21, tradução nossa).

Apesar do mal-entendido entre estrutura e infraestrutura, o prédio, em termos de localização geográfica, tampouco perdeu seu papel no Cultura Viva. Talvez tenha sido despercebido pela heterogeneidade dos locais ocupados pelas ações de *ponto de cultura*, ou porque, no MinC, o local passou a ser de escolha dos proponentes. Todavia, é preciso considerar que a exigência de uma organização formal, por tabela, condiciona a um registro de referência espacial geográfica. Isso impeliu o *ponto de cultura* a assumir também a noção de espaço ou unidade física em paralelo à

noção de organização formal. Demarcar a localização permite ao governo identificar os espaços de atuação do *programa*, assim como o público-alvo e, concomitantemente, mensurar o serviço oferecido conforme as unidades em funcionamento; tudo isso coerente com a *meta física* do plano plurianual que significa “a quantidade de produto que se deseja obter em determinado horizonte de tempo [...]” (GARCIA, 2000, p. 31). Não à toa, desde 2004, o acompanhamento do *ponto de cultura* é uma meta física: “[...] o indicador Espaço Cultural Instalado, que mensura metas de instalação em unidades<sup>40</sup>” (BRASIL, 2004a apud SILVA, 2007, p. 277), mesmo que haja atividades itinerantes, o que não é o caso da maioria das organizações formais que compõem o Cultura Viva, pois se sabe que noventa e cinco por cento dos pontos de cultura são fixos<sup>41</sup> (IPEA, 2014). Apenas cinco por cento são “[...] pontos de cultura “itinerantes”, a exemplo de barcos, caminhões ou vans [...]” (Ibid., p. 89). E há sempre um endereço onde se localiza a gestão.

Os *pontos de culturas*, à medida que são transformados em “unidades físicas”, colocam-se sob o comando do Estado, que passa a deter informações privilegiadas sobre a localização das ações financiadas. Isso explica também a proposição da meta quantitativa de 15 mil pontos de cultura conveniados até o exercício de 2020. Não sem propósito, a mudança de sede ou de endereço constitui um fator complicador para a prestação de contas do uso dos recursos públicos, informação fundamental trazida por Lima (2013a). Podemos dizer que a natureza física do *ponto de cultura* é necessária e torna as práticas vulneráveis à manipulação de interesses políticos e econômicos nacionais. O estudo de Rocha (2011), tomando como referência o Estado da Bahia, postula que, sob a alegação de interiorização da política cultural, os editais para os *pontos de cultura*, apesar de terem a obrigatoriedade de seguirem o modelo padrão fornecido pelo MinC, passaram por alterações, sendo uma delas a inclusão de cotas para favorecer os 26 *territórios de identidades*. Espaços físicos agrupados, segundo traços culturais de condições de pertencimento, para facilitar arranjos institucionais, revelam-se estratégias articuladas no âmbito dos interesses do desenvolvimento turístico. Essa situação localizada, pode, bem provavelmente, estender-se a muitos estados e municípios brasileiros, especialmente os do Nordeste, onde as administrações das

---

<sup>40</sup> Relatório de Avaliabilidade: análise sobre a ação de instalação de espaços culturais (Pontos de Cultura), emitido pela Secretaria de Orçamento Federal, em 2004.

<sup>41</sup> Em um universo de 3.356 *pontos de cultura*.

idades têm tornado patente a lógica socioeconômica global que reveste o modelo de desenvolvimento do turismo, como abordam Luchiari (2004) e Sá (2010) em seus estudos.

#### 1.7.3.2.2 *Editais*

O edital é o instrumento que reúne as informações voltadas para a seleção, tanto das ações de *pontos de cultura* quanto de outras ações específicas dentro do *programa* Cultura Viva. É com base em suas informações que os proponentes submetem seus projetos acompanhados da documentação exigida. Em sendo cumpridas as exigências formalísticas, as propostas são avaliadas por uma comissão de avaliação e julgamento. Com os projetos aprovados, o órgão governamental responsável estabelece uma parceria com o proponente, por meio de um contrato que, ao ser firmado, obriga o proponente a executar o plano aprovado, devendo prestar contas sobre o valor recebido.

Os editais de *ponto de cultura* (BRASIL, 2004b), lançados<sup>42</sup> de 2003 a 2006, mantiveram exigências equivalentes quanto à elaboração do projeto, uma vez que todos foram regidos pela Lei de contratos 8.666/93 (falaremos a respeito dela na seção sobre o plano de trabalho). Além desse aspecto comum, eles apresentam também o modo de constituir a comissão de avaliação e julgamento, formada por técnicos e dirigentes do MinC<sup>43</sup>, designados pelo Secretário da SPPC, Célio Turino, a quem competia a presidência e o voto de qualidade. As informações que precisamente nos interessam nesse material – para discussão deste tópico – referem-se aos critérios de avaliação e julgamento, conforme indicados a seguir (quadro 1).

---

<sup>42</sup> Edital 01/2004 publicado no Diário Oficial da União, de 13 de outubro de 2004; edital 02/2005, publicado no Diário Oficial da União, de 19 de fevereiro de 2005; edital 03/2005, publicado no Diário Oficial da União, de 30 de março de 2005 e edital 04/2005, publicado no Diário Oficial da União, de 20 de abril de 2005.

<sup>43</sup> Vale ressaltar que houve variação com relação às pessoas que fizeram parte de cada comissão relativa a cada edital.

**Quadro 1: Editais de pontos de cultura referentes ao período de 2003 a 2006.**

**Edital 1: Objeto/temática:**

“O estímulo à exploração de diferentes meios e linguagens artísticas e lúdicas, bem como à inclusão digital, percebendo a cultura em suas dimensões de construção simbólica, de cidadania e direitos e de gestão e distribuição de renda”.

- Na avaliação dos projetos, a Comissão levará em conta propostas que comprovadamente atendam, ao menos, um dos seguintes públicos ou ações: estudantes da rede pública de ensino; adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social; populações de baixa renda habitando áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios; integração entre universidade e comunidade; habitantes de regiões e municípios com grande relevância para preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental; habitantes de comunidades indígenas, quilombolas e rurais; portadores de necessidades especiais.
- Propostas inovadoras em relação aos seguintes critérios: processos criativos continuados; interface com a cultura digital em software livre; ações de formação cultural, documentação e registro nas comunidades em que atuam; geração de renda através da cultura; capacidade em agregar outros atores sociais (organizações) e parceiros públicos ou privados, garantindo a sustentabilidade futura da proposta; comprovação de espaço físico onde funcionará como sede e referência para o ponto de cultura;
- Caberá à comissão julgadora promover uma equilibrada distribuição dos projetos contemplados pelas diversas regiões do território nacional.
- Será invalidada a proposta de instituição que tiver pendência, inadimplência ou falta de prestação de contas junto a qualquer órgão público, ou deixar de cumprir total ou parcialmente o encaminhamento das propostas efetuado mediante requerimento próprio acompanhado de documentação pertinente.
- Serão selecionados até 100 projetos considerando os que obtiverem maior pontuação.

**Edital 2 Objeto/temática:**

“A capoeira como instrumento de recuperação de autoestima e de construção da cidadania de setores sociais excluídos do exercício pleno de direitos assegurados pela constituição, como meio pedagógico e de implementação de uma cultura de paz e de camaradagem e com prática de valorização das tradições culturais e da ancestralidade relacionadas à comunidade à qual está inserida”.

- Na avaliação dos projetos, a Comissão levará em conta propostas que comprovadamente atendam, ao menos, um dos seguintes públicos: adolescentes, jovens e adultos em situação de vulnerabilidade social; estudantes de rede pública de ensino; populações de baixa renda [...]; habitantes de regiões e municípios de relevância para o patrimônio histórico, cultural e ambiental; habitantes de comunidades indígenas, quilombolas e rurais; associados de sindicatos de trabalhadores; portadores de necessidades especiais; gays, lésbicas, transgêneros e bissexuais – LGBT.
- Serão pontuados os seguintes temas e/ou práticas: capoeira como instrumento de recuperação e construção de autoestima, formação de cidadania e de cultura de paz e camaradagem; prática da capoeira no contexto da valorização das tradições culturais e da ancestralidade relacionadas à comunidade à qual está inserida; organização, documentação e preservação de acervo relacionado à memória histórica, cultural e social da capoeira, bem como a promoção e acesso a este acervo; inserção da prática, história e reflexão da capoeira em ações educacionais; integração entre universidade, a comunidade e a capoeira; educação ambiental e capoeira;

<p>interface com a cultura digital em software livre e capoeira; geração de renda por meio da cultura (criação de alternativas de atuação/qualificação profissional pela capoeira (formação de instrutores, guias turísticos, arte educadores, confecção de instrumentos musicais, produtos artesanais, etc.); maior porcentagem de aplicação de recursos destinados às atividades fim.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Será considerada pontuação adicional a projetos que demonstrarem capacidade de agregar outros atores sociais, organizações não governamentais e parceiros públicos ou privados, com vistas a garantir a sustentabilidade futura da proposta.</li> <li>• Serão selecionados os 15 melhores projetos pontuados.</li> <li>• Será invalidada a proposta da instituição que tiver pendência [...].</li> </ul>
<p>Edital 3 Objeto/temática:</p> <p>“O estímulo à exploração de diferentes meios e linguagens artísticas e lúdicas [...]”</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Atender ao menos um dos públicos-alvo do Cultura Viva (os mesmos do edital 1, acrescido o sindicato de trabalhadores).</li> <li>• As propostas deveriam referir-se às atividades deflagradas a dois anos antes ao lançamento do edital;</li> <li>• Aspectos do projeto que serão pontuados: processos criativos continuados; integração entre universidade e comunidade; integração entre museu e comunidade; interface com a cultura digital em software livre; ações de formação cultural, documentação e registros nas comunidades em que atuam; geração de renda por meio da cultura; capacidade em agregar outros atores sociais e parceiros públicos ou privados [...]; integração de linguagens artísticas e da cultura com outras esferas do conhecimento e da vida social (trabalho, tecnologia, ciência, etc.); integração entre culturas tradicionais e novas tecnologias culturais, sociais e científicas; gestão cultural compartilhada.</li> <li>• A comissão levará em conta outros critérios como: distribuição territorial; variedade e complementaridade das propostas; diversidade de linguagens artísticas e público; maior porcentagem de aplicação de recursos destinados às atividades fim.</li> <li>• Será invalidada a proposta da instituição que tiver pendência [...].</li> </ul>
<p>Edital 4 Objeto/temática:</p> <p>“É objeto específico deste edital a formação de redes de <i>pontos de cultura</i> no âmbito da jurisdição da instituição pública proponente”.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Atender ao menos um dos públicos-alvo do Cultura Viva (descrição idêntica ao edital 1).</li> <li>• Aspectos do projeto que serão pontuados (descrição idêntica ao edital 3).</li> <li>• Investimento realizado pela instituição a título de contrapartida, com relação ao valor e à natureza do investimento, considerando-se em adição indicadores sociais qualitativos e econômicos (IDH, PIB, etc.).</li> <li>• A comissão levou em conta outros critérios como: distribuição territorial; variedade e complementaridade das propostas; diversidade de linguagem e público; maior porcentagem na aplicação dos recursos destinados às atividades fim.</li> <li>• Será invalidada a proposta da instituição que tiver pendência [...].</li> </ul>

Fonte: Transcrição na íntegra a partir dos Diários Oficiais da União (2004-2005) (Elaborado pela autora).

Na prática, de acordo com Turino, procurou-se focalizar

[...] o processo avaliativo na qualidade e coerência da proposta, no trabalho já realizado pela entidade e na importância em atender determinado público. Somente após a seleção do mérito avaliar-se-ia as condições legais de cada entidade. Por condições legais entenda-se a juntada de todas as certidões e atas, bem como o adequado preenchimento de todas as planilhas. Por adequado preenchimento de planilhas entenda-se o absoluto cumprimento das normas, pensadas e idealizadas bem longe da vida real (TURINO, 2010, p. 152).

A intenção era a de que, invertendo a análise técnica pela análise do mérito, se pudesse avaliar projetos que costumam cair “na vala comum” (Ibid., p. 152) a propósito da falta de familiaridade com a técnica. Turino destaca que a “elaboração de projetos envolve a identificação de problemas reais e a busca de soluções” (Ibid., p. 152). Era justamente o “[...] esforço em identificar os problemas e soluções” (TURINO, 2016, p. 152) que se avaliava.

Certamente, esse voluntarismo de Turino, quanto aos procedimentos de avaliação e julgamento, cumpriu o propósito de favorecer a leitura de projetos que talvez não fossem lidos se submetidos ao *checklist* do cumprimento dos aspectos formalísticos iniciais. O cuidado em verificar a qualidade e a coerência da proposta, antes das questões jurídico-legais, inevitavelmente incorre em sua tradução cultural porque qualidade e coerência não escampam à subjetividade. Do mesmo modo, detectar se houve esforço na identificação de problemas e soluções introduz fatalmente ao questionamento sobre o que se define como problema, cuja escolha é de caráter inerentemente cultural. Essas observações são, todavia, de natureza menor.

O edital, apesar de instrumento incômodo a muitos, é pouco abordado numa perspectiva mais ampla que o coloque dentro de uma visão estratégica de manutenção de valores; em geral, a crítica recai, do mesmo modo que em relação aos demais instrumentos, sobre o *formalismo administrativo*. Turino, por exemplo, argumentando a respeito do distanciamento da teoria e da natureza das práticas no país, dá uma explicação weberiana da causa: a de apropriação do aparelho burocrático pela classe dominante. Na visão do autor, “o Estado não é neutro, expressa interesses de classes e a burocracia expressa a consolidação desses interesses” (TURINO, 2010, 153). Guerreiro Ramos, com um olhar mais detido sobre a nossa realidade, constatou que a natureza alheia da cultura da classe dominante do país, fingindo cultura elevada e comportando-se de

maneira insensível aos códigos concretos da população, é uma atitude esperada e faz parte do próprio fenômeno do formalismo (RAMOS, 1983). A rigor o que ficou fora da zona de análise de Turino, apesar da crítica acertada que ele faz à “superioridade técnica” (TURINO, 2010, p. 153) como necessária para o progresso da burocracia, é que o fato de caminharmos do esquema formal para um universo de atores sociais, em que a “oralidade” e a “informalidade” foram identificadas como aspectos predominantes (IPEA, 2014, p. 40), é uma estratégia de manutenção da unidade cultural e política da nação. “O formalismo é, nas circunstâncias típicas e regulares que caracterizam a história do Brasil, uma estratégia de construção nacional (*national building*)” (RAMOS, 1983, p. 292). Acreditamos que, no Brasil, o uso do edital – que cresce em números vistos a partir da década de 2000 – tem-se revelado essencialmente como uma estratégia, quando se o examina do ponto de vista de seus elementos constitutivos e, em particular, de seus critérios avaliativos e de julgamento. Destacaremos três elementos dos editais relacionados acima para exemplificar, mas deixaremos de lado aspectos importantes, tais como a questão do incentivo à formação que deve ser analisada *in loco*. Essa palavra já foi capturada pelos atores que defendem a formação técnico-profissional. Ela nos faz entender porque os franceses queriam falar em decréscimo no lugar de crescimento como modo de chamar a atenção para uma nova forma, um novo conteúdo.

Um primeiro aspecto observado refere-se à organização a partir do público-alvo, como se a sociedade fosse um mosaico de grupos que não se tocam e que simplesmente agem condicionados conforme suas características étnicas, etárias, de gênero, de profissão, de condição social. A sociedade, ao contrário, experimenta, no seu interior, processos muito dinâmicos e mutáveis, como analisa, com maestria, Néstor Canclini (2008) em sua obra *Culturas Híbridas*. Essa delimitação de público (como descrito nos editais acima) nega o entrecruzamento de interesses e a renovação de sentidos. No entanto, a “definição do público-alvo é condição para dimensionar e orientar as ações, bem como delimitar as possibilidades de avaliação” (IPEA, 2012, p. 14). A palavra ação, a propósito, toma uma vagueza e uma convicção difusa quando se trata de falar sobre o Cultura Viva. Quando o termo é pronunciado, não é tão exata a certeza da separação entre a *ação* cotidiana e a ação funcional, que requer recortes que providenciem unidades para as *ações*, e daí, então, poder instalar seu modo de organizar. Não há nada mais alheio ou mais destrutivo do que a classificação

da vida em público-alvo, que, na verdade, não passa de uma variante de povo e pressupõe a “subdivisão” da vida em operações simplificadas.

Outro aspecto relevante nesses editais refere-se à tematização da cultura. A sua forma mais explícita vem no objeto do edital 2 sobre a capoeira. Contudo, a tematização está implícita em todos os editais através da exigência da classificação em público-alvo. É relevante pensá-lo – o edital – considerando este aspecto, aliando aqui a perspectiva gerencialista já imposta para as organizações que lidam com as ações de *pontos de cultura*. A configuração de identidades, quer dizer, a organização de pessoas segundo suas características fenotípicas, em especial aquelas que mantêm relação com o passado, não deve ser vista de modo inocente, pois são fontes potenciais para a construção de marcas que necessitam codificar os signos e manter uma certa estabilidade. Não parece ser novidade que o passado é um recurso coletivo essencial para definir produtos e concepções dentro de empresas. E ainda que tais aspectos possam não ser deliberadamente contingenciados, é necessário pensar que as forças podem confluir nesse sentido em função da influência gerencial e mercadológica da própria linguagem utilizada na organização dos processos.

Vale salientar também a pontuação atribuída aos projetos que apresentarem propostas que agreguem outros atores sociais, incentivando a articulação em rede de organizações e não, propriamente, as conexões de pessoas físicas. Esse é um outro aspecto que deve receber visibilidade. O foco de atenção está sempre voltado para macroatores sociais; uma referência às organizações juridicamente formalizadas – independente da variabilidade nessa categoria. Essa característica de articular macroatores está na essência do funcionamento do Cultura Viva. Metaforicamente, poderíamos dizer que a lógica implícita no programa é aquela da boneca russa, em que se vai encastelando a *ação* rumo ao centro. O edital 4, de formação de redes, pode ser entendido nesse sentido gregário de colocar os *pontos de cultura* já transformados em organizações dentro de outras organizações, intituladas pontos de cultura, “[...] espaços culturais de articulação dos *pontos de cultura*, de irradiação da ação cultural regional [...]” (BRASIL, 2004a, p. 63). O processo desencadeado aqui tem, portanto, a intenção de ir amontoando pessoas ou conferindo uma coerência às ações que elas desenvolvem para fazê-las convergir para um mesmo foco. É um modo positivo do ponto de vista da unidade nacional. Poderíamos apresentar outros aspectos, mas deixamos a direção de como continuar tecendo esse raciocínio. A estrutura funcional coincide com

uma espécie de recursividade que nos leva a ir procurando as categorias que conferem unidade, de modo que a tarefa de ir desconstruindo os instrumentos desse esquema deve seguir esse passo e procurar as categorias que unifica, ao menos artificialmente, as pessoas e suas ações.

Há outra questão importante a ser colocada com relação ao edital: a continuidade, no Cultura Viva, da análise do mérito. Lima e Ortellado (2013), em tom crítico à incorporação da análise do mérito – ou qualidade cultural – pelo Cultura Viva (característica dos modelos de financiamento estatal voltados às belas artes), apresentaram uma proposta para modificá-la. Segundo esses autores, a hierarquia cultural que o edital impõe seria evitada com a substituição do processo seletivo classificatório (que pontua os projetos a partir de alguns critérios) pelo eliminatório. Essa proposta é associada a um modelo<sup>44</sup>, mas nada nos impede de refletir sobre o que sugerem os autores com relação a esse critério específico, assim traduzido:

Os projetos devem ser analisados nos seus elementos constitutivos e avaliados apenas se são coerentes, consistentes e viáveis, isto é, se há clara definição dos objetivos (culturais) que se busca alcançar, se há compatibilidade do projeto com o prazo de vigência, compatibilidade do número de produtores propostos com a natureza da atividade e compatibilidade do orçamento dos custos adicionais do projeto (além da remuneração dos produtores principais) com os valores de referência (Indicador de Preços da Cultura). Além disso, a seleção deve avaliar se os proponentes e produtores envolvidos estão qualificados pela sua trajetória pregressa para realizar a atividade proposta. Desta maneira, avalia-se o projeto “internamente”, sem a necessidade de hierarquizar culturalmente as linguagens e as diferentes expressões – como implicitamente ainda se faz hoje (LIMA; ORTELLADO, 2013, p. 373).

Os projetos em conformidade com a proposta do Cultura Viva, na ausência de recursos suficientes para que todos sejam contemplados devem ser sorteados (LIMA; ORTELLADO, 2013). O sorteio – como argumentam os autores – inverte a lógica da meritocracia porque todas as proposta que se adequaram ao programa tiveram o direito de participar; a eliminação só se dá em caso de insuficiência de recursos. Essa proposta procura melhorar a adaptação dos sistemas/organizações sugerindo que os que não se adequam sejam eliminados por sorteio. Isso, por si só, já constitui uma hierarquia cultural.

---

<sup>44</sup> Denominado de Modelo de Política para a Cultura como Direito.

Parece-nos mais urgente e fundamental observar, sobretudo, a particularização da análise do mérito no processo de avaliação e julgamento. A análise do mérito ou da qualidade cultural – e do valor, portanto – está embutida em todo esquema formalístico; colocá-la à parte é operar, por um lado, no paradigma da neutralidade da norma, comprazendo-se da forma projeto (relação contratual, público-alvo, especialização, tempo linear, espaço físico de referência) e, por outro, prescindir da percepção de que a proposta cultural carrega, na sua forma, a mais absoluta característica da cultura, o seu modo de organizar, ou seja, os aspectos de mais alta qualidade imaterial.

No momento em que os proponentes, em decorrência do avanço de seu conhecimento sobre os preceitos jurídico-econômicos reguladores, alcançarem um mesmo nível de conhecimento sobre as questões legais, então necessariamente todos farão projetos adequados à proposta do *programa*. Atingir essa adequação ou cumprir as exigências constitutivas do projeto (para usar o termo dos autores) é, antes de mais nada, absorver completamente os mesmos valores e sentidos da sociedade moderna. É, particularmente, aqui, que se verifica o quanto o edital é um instrumento estratégico do formalismo contemporâneo porque torna os proponentes devedores de um processo de reconhecimento da absorção da vida moderna. E isso é feito na seleção e, continuamente, por meio do controle da prestação de contas, que é necessária e positiva, para a unidade nacional das relações político-econômicas do país, porque conserva a sua forma e as suas intenções mais profundas.

Vale observar que a elevação do formalismo a uma posição acima dos valores culturais opõe-se largamente à função genuína do *ponto de cultura*. Primeiro porque se trata de uma conexão (não de uma organização); segundo porque tem função de constituir espaços de *saber-fazer*. Espaços que não são físicos, mas de força cultural singular; não se deve procurar vê-los, mas senti-los. Esse esquema subverte, justamente, a base em que se apoiava o conceito de *ponto de cultura*, ao bloquear a reapropriação do ser humano consigo mesmo, com a sua autonomia de dar uma forma distinta aos seus conteúdos. Como se disse, certa vez: foi dito “O Cultura Viva deu forma e conteúdo a esse desejo” (TURINO, 2010, p. 87). É exatamente a forma que o Cultura Viva emprestou aos conteúdos que deve ser objeto de preocupação. Não é sem razão, pois, que fazemos a ressalva no sentido de que a proposta de uma *cultura viva* é absolutamente distinta e/ou não pode ser confundida com o Programa Cultura Viva, apesar de terem matéria-prima equivalente. Também

não cabe relegar a ciência de que a categoria *programa* é um instrumento gerencial cuja força de homogeneização cultural e política é inelutável, apesar das variações e/ou contradições gerenciais que possa gerar.

Por fim, somente desvelando a natureza estratégica do formalismo, nesse caso, em sua feição de construção nacional, é possível enxergar, de maneira clara e precisa, que esse esquema de procedimentos e operações é paradoxal ao objetivo de afirmar uma heterogeneidade. Isso porque realiza, a um só tempo e de maneira astuciosa, um movimento de criação, por meio da liberação dos conteúdos, e da redução de sua potência, pelo enquadramento das *ações* no desenho *a priori*, do modo de apresentação institucionalizado, quer dizer do modo gerencial, funcionando dialeticamente, para ambos os lados, organizações formais e Estado, como foco de antagonismo e nutrimento da criação.

#### *1.7.3.2.3 Plano de trabalho e instrumento de transferência de recursos públicos financeiros*

O plano de trabalho é a peça formalística mais importante, depois da exigência da organização formal porque é o instrumento que mais exhibe a dicotomia entre a forma, definida institucionalmente, e os conteúdos gerados pelos proponentes. Interessa-nos mostrar algumas situações de como a imposição dessa forma, que controla, sobretudo, o tempo atribui um novo significado ao vocábulo *ponto de cultura* e convoca toda uma rede de significados e valores para dar-lhe cobertura, instituindo outra maneira de pensar, de produzir, de trabalhar, de agir e de criar conteúdos.

Um balanço realizado pelo IPEA (2014), sobre o financiamento no Cultura Viva, afirma que “há um forte diferencial entre a linguagem adotada pelo Estado e as de grupos artísticos e culturais [...]. Estas estão vinculadas ao próprio entendimento que os grupos têm de cultura e de seu fazer cultural [...]” (Ibid., p. 83). Esse fato é bastante relevante porque expõe a gestão estatal como uma linguagem, uma forma de dizer sobre o mundo frente a várias outras.

Essa linguagem do estado, deve-se frisar, é do tipo gerencialista e tem, no contrato, uma de suas roupagens. Levando isso em conta, talvez se possa dizer que o seu primeiro valor seja reconhecer como aspecto essencial a ação sob a forma de um processo verticalmente estruturado, ainda que o plano seja de longo prazo, levando a ação a ser cumprida em três anos. O convênio<sup>45</sup>, regido pela Lei 8.666/93, que exige a elaboração do plano de trabalho com todas as suas etapas milimetricamente antecipadas, contempla, de forma bem detalhada e inequívoca, as razões que demonstram a celebração do instrumento, tais como

[...] justificativa contendo a caracterização dos interesses recíprocos do proponente e do concedente, a relação entre a proposta apresentada e os objetivos e diretrizes do programa federal e a indicação do público alvo, do problema a ser resolvido e dos resultados esperados. Descrição completa do objeto a ser executado. Objeto é o produto do convênio, contrato de repasse ou termo de parceria, observados o programa de trabalho e as suas finalidades. Descrição das metas a serem atingidas, qualitativa e quantitativamente, com definição das etapas da execução. Entende-se por meta a parcela quantificável do objeto e por etapa a divisão existente na execução de uma meta. Previsão de prazo para a execução consubstanciada em um cronograma de execução do objeto, no respectivo cronograma de desembolso e no plano de aplicação dos recursos a serem desembolsados pelo concedente e da contrapartida financeira do proponente, se for o caso, com estimativa dos recursos financeiros, discriminando o repasse a ser realizado pelo concedente ou contratante e a contrapartida prevista para o proponente, especificando o valor de cada parcela e do montante de todos os recursos. Informações relativas à capacidade técnica e gerencial do proponente para a execução do objeto (BRASIL, 2014a, p. 29-30).

Essas imposições têm motivado, segundo o IPEA (2014), a presença de intermediários para atuarem entre as organizações formais e o Estado, a fim de que respondam aos requisitos dos editais em troca de parte dos recursos financeiros recebidos pelos proponentes; porém, a execução do plano de trabalho reivindica, de qualquer maneira, uma estrutura correspondente e investimentos administrativos, jurídico e contábil, e equipes para dedicar-se à gestão do convênio. As dificuldades que surgem, quanto ao uso do dinheiro público, se devem, como informa o Instituto, às complicações de sua apreensão pelas organizações pouco estruturadas. A natureza gerencial da linguagem entra em choque com os modos distintos de proceder, existentes entre as organizações juridicamente formalizadas. E mesmo que as organizações apresentem certas habilidades com a

---

<sup>45</sup> Lima (2013) ressalta que o Convênio é um instrumento destinado originalmente à realização de parcerias entre os entes federados.

linguagem, havemos de considerar que o ambiente em que estão imersas ou atuam, e os beneficiários com quem lidam influenciam na execução de seus planos de trabalho.

A utilização da linguagem oral e a informalidade parecem ser os aspectos centrais dessa questão, dificultando a execução dos convênios seja pelos procedimentos exigidos, seja pela compra de materiais em mercados informais ou pela dificuldade nos processos de contratação de pessoal, uma vez que a formação dos mestres está muito ligada ao saber fazer, ao conhecimento vivenciado em suas histórias de vida e não a uma comprovação técnica ou acadêmica” (IPEA, 2014, p. 41)

A vida diária para implementar o plano denuncia o quanto a linguagem estatal difere das demais e expõe, para além da valorização da ação estruturada, o reconhecimento da permanência em detrimento do caráter mais transitório da vida e de suas dissonâncias. O trabalho desenvolvido pelos proponentes, muito sincronizado ao ritmo alucinante da vida, exige, na prática, revisão do que foi inicialmente traçado. Os proponentes “[...] procuram traduzir ao seu modo as diretrizes e as exigências do programa, mas o processo cultural é dinâmico – vivo –, possui movimento próprio e por vezes difícil de seguir exatamente como foi planejado no princípio” (Ibid., p. 84). As normas, todavia, vão no sentido de manter o trabalho fora de suas referências mais completas, dadas pelo ritmo da própria vida. Na realidade, dificultam as alterações, obrigando, em caso de necessidade de mudança do que foi previsto, o envio de uma carta justificando cada alteração pretendida, com antecedência de até trinta dias do término do acordo, para que o pedido seja analisado e formalmente autorizado (BRASIL, 2014a).

Práticas como a de economizar o dinheiro e transferir suas sobras para outros fins, a de atender uma necessidade de última hora (a exemplo da compra de um novo equipamento que não foi previsto), a de alterar quantidades para mais ou para menos são mudanças que comumente acontecem; entretanto, segundo Lima (2013a), se ocorrem sem a autorização formal, geram complicações na prestação de contas. Muitas vezes, as complicações são ocasionadas, como explicita a autora, devido ao tempo transcorrido entre a feitura do plano e o momento da liberação da verba pelo Estado; ou por gastos proibidos, como o pagamento de manutenção ou consertos de equipamentos e despesa de publicidade. Conta-se também com dificuldades com relação às tipologias criadas e aos sentidos atribuídos; bem alheios aos representantes das organizações

parceiras, tal como a natureza das despesas, por exemplo. “Isso porque há muitos casos de remanejamento de recursos entre despesa de capital e despesas de custeio, o que não é permitido” (LIMA, 2013a, p. 136).

Um conjunto amplo de estudos identifica, todavia, que os maiores problemas são devido aos processos licitatórios<sup>46</sup> envolvendo a contratação de serviços e a aquisição de bens, tal como mencionam Lima (2013a) e o IPEA (2014). Esses problemas demonstram a transmutação do sentido primeiro de *ponto de cultura* e da articulação de uma nova rede de sentidos que emerge junto a ele nesse processo de resignificação. Um exemplo disso é a exigência do convênio de “licitação para divulgação das vagas e análise de candidatos, de modo que a escolha seja feita por meio da comprovação da qualificação e experiência profissional dos candidatos” (IPEA, 2014, p. 83). Essa exigência choca-se com os processos colaborativos pautados por valores pessoais e voluntarismo, com toda problemática que carrega tal palavra; são valores maquinalmente negados pelo contrato. Até mesmo os contratos de profissionais pré-existentes são prejudicados porque não podem ser aproveitados no novo convênio, como se o contrato revirasse destrutivamente os possíveis laços sociais e as transmissões de saberes que ocorrem em oficinas articuladas por pessoas físicas, também lesadas por essas exigências formalísticas, que redeterminam as relações com base nos novos valores (Ibid.). A exigência da tomada de preços (típica de um universo mais homogêneo, em que é possível encontrar vários fornecedores do mesmo objeto), segundo Lima (2013a), não se aplica aos objetos (que, em geral, guardam bastante especificidades, como, por exemplo, os objetos de um *luthier* que fabrica violino, rabeca), e nem ao contexto das trocas baseadas mais nas conversas, longe de requererem orçamentos com grande estruturação. O preço

---

<sup>46</sup> Lima (2013a) argumenta que, no início do programa Cultura Viva, as compras e contratações por parte da sociedade civil conveniada ao poder público eram vinculadas à realização de pregão eletrônico. Em 2007, foi estabelecida a cotação prévia de preços, feita necessariamente pelo Sistema de Convênios do Governo Federal (SINCOV). Exceto quando o valor era menor que R\$ 8.000,00. Isso se aplicou, segundo a autora, particularmente na compra do Kit multimídia com a parcela de R\$ 20.000,00 de que os proponentes dispõem para investir na compra de equipamentos de registro e difusão de suas ações (computadores, máquinas fotográficas, gravadores etc.). Esse valor substituiu o kit multimídia para que ele fosse montado segundo as necessidades dos proponentes, como frisou Turino (2010). Para valores inferiores a R\$ 8.000,00, a regra prevê a pesquisa de mercado e o levantamento de três orçamentos (que devem seguir todos os trâmites formalísticos), sendo dispensado em caso de haver um único fornecedor.

aqui não é o centro das trocas, como na economia de mercado, em que este, propositadamente, é colocado como mecanismo de homogeneização.

Nessas condições, o Cultura Viva põe as conexões, os *pontos de cultura*, em um campo de codificação vertical que exige a aquisição de conhecimentos estruturantes e não de saberes. Os sujeitos devem esforçar-se para fazer suas trocas a partir dos mesmos parâmetros da produção econômica global e do trabalho tradicional, fatos que têm desdobramento, a nosso ver, na continuidade das dicotomias legítimo/não legítimo, profissional/não profissional, autorizado/não autorizado, produtor/consumidor, emissor/receptor, e assim sucessivamente. A engrenagem se mantém justamente pela separação do saber e do fazer, na contramão do que previa a função original do *ponto de cultura*.

Mas a função do *ponto* de formar espaços de *saber-fazer* tem-se disfarçado bem no esquema de procedimentos e operações do MinC, sobretudo porque se adota nele o financiamento receptivo (FR), que faculta aos proponentes a escolha do que deve ser financiado pelo Estado. Os editais de *ponto de cultura* lançados no período de 2004 a 2006 previam o repasse parcelado de 185 mil reais<sup>47</sup> às organizações que tivessem seus projetos selecionados. Muitos autores, entre os quais estão Santos (2008), Turino (2010), Sartor (2011), Medeiros (2013) e Lima (2013a) têm associado o FR<sup>48</sup> ao fim ou ao distanciamento de uma perspectiva não-dirigista, e apressadamente têm descartado a existência de um modelo de organização no programa Cultura Viva para as organizações proponentes. A inovação e as expectativas geradas em torno do poder de escolher o que fazer com o dinheiro, oferta nunca antes registrada, em especial para uma parcela tão variada e ampla da população, dificultaram uma reflexão mais acurada dessa abertura à produção de conteúdo, um tipo sem dúvida de autonomia, mas que deve ser qualificada como uma autonomia funcional, dentro de uma perspectiva sistêmica.

O abandono, mesmo que não deliberado, de formas mais tradicionais de disciplinamento e controle cultural (como os investimentos em infraestrutura numa perspectiva mais difusora de conteúdos, em que o centro produz para a periferia consumir) é uma mudança do tipo dirigismo em que se faculta o ato criativo a partir de formas não autorreferentes. A produção dá-se à vontade,

---

<sup>47</sup> Exceto o primeiro edital, cujo valor era de 150 mil reais.

<sup>48</sup> Comumente chamado de financiamento aberto.

mas desde que se dê em uma forma/linguagem estatal, de modo a haver uma oxigenação do conteúdo, mas não uma mudança paradigmática. A dicotomia entre forma e conteúdo, todavia, permite ver com mais clareza que o Estado reentroniza, mesmo facultando a produção de conteúdos, as suas intenções, seus valores, sua expressão cultural propriamente dita, ao emprestar aos produtores culturais a sua forma. Podemos dizer que, a partir da década de 2000, o que vemos não é uma mudança de dirigismo, mas uma transferência, sobretudo do controle da produção de conteúdos para o controle do tempo. Não é de se espantar que, para variar a produção conteudista na amplitude que se fez no Cultura Viva, a forma ganhe ainda mais relevância para manter o controle.

Sob tal perspectiva, é possível enunciar, em tom conclusivo, que o discurso da inadequação do marco-jurídico à filosofia do Cultura Viva é, no fundo, uma crença de que essa variabilidade de conteúdo possa refletir na forma/linguagem do Estado. Contudo, considerando os sistemas que continuam sob a égide da gestão, poderíamos afirmar que “[...] diversamente, é inadmissível que o sistema mais fraco não assimile elementos do mais forte e, portanto, que não tenda a se transformar em outro superior, ou seja, desaparecer” (RAMOS, 1983, p. 310). Vale salientar que, ainda assim, o Programa Cultura Viva deu visibilidade ao antagonismo da produção de sentidos. Em todo caso, parece-nos que a implementação de políticas de renda é potencial indicado para suspender o uso do formalismo como estratégia de captação de recursos públicos financeiros e, assim, minar a influência direta do Estado e da economia de mercado sobre microatores sociais, liberando-os para criar novas formas/linguagens. Karl Polanyi (2000) – em sua obra *A Grande Transformação* – já havia destacado o fato de que a economia de mercado só galgou condições plenas a partir da *Poor Law Reform Act* de 1834, momento em que foi abolida a renda mínima do trabalhador, chamada de o “direito de viver”<sup>49</sup> (Ibid., p. 104) para fazer emergir um mercado de trabalho, sem o qual não poderia desenvolver-se.

---

<sup>49</sup> A dificuldade em formá-lo foi atribuída por Polanyi (2000) à força da “lei” de *Speenhamland*, que estabelecia uma renda mínima para o trabalhador, independente de seus proventos. Dá fim ao *direito de viver*, suspendendo a renda era fundamental para criar uma atmosfera propícia à economia de mercado, pois, sem destruir a organização social existente, era difícil estabelecer o mercado como novo padrão institucional. “A sociedade do século XVIII resistiu, inconscientemente, a qualquer tentativa de transformá-la em um apêndice do mercado” (Ibid., p. 99) e nem no período laborioso da Revolução Industrial (1795-1834), enfatizou o autor, se conseguiu formar na Inglaterra um mercado de trabalho. Esse sistema de abono, mesmo sendo um estratagema da classe rural, uma medida paternalista, que ocultou

### 1.7.4 A memória semântica do vocábulo *ponto de cultura*

Esta seção versa sobre uma parte expressiva da pesquisa, realizada com o propósito de apresentar os limites semânticos do significante *ponto de cultura*. Examinaremos a sua significação a partir dos proponentes do *ponto de cultura*, tomando a variação semântica desse vocábulo como uma alternativa à memória. Podemos dizer que essa variação está ligada à história dos termos que o compõem. Assim, avaliaremos o vocábulo, verificando o sentido e a referência social de ambos: *ponto e cultura, ponto de cultura*.

Utilizamos como meio de descobrir como esses termos e o vocábulo são apreendidos pela população, um conjunto de proponentes<sup>50</sup> conveniados por meio dos editais 1 (230 proponentes), 2 (9 proponentes), 3 (167 proponentes) e 4 (31 proponentes), cujas referências constam na cartilha do Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária, publicada, em 2004, pelo MinC. Os procedimentos desta operação de pesquisa consistiram em consultar pelo menos um proponente de cada região<sup>51</sup> contemplada nos editais em referência (Nordeste, Sudeste, Centro-oeste, Sul e Norte), à exceção do edital 2, que se aplicou apenas ao Estado da Bahia. No total, entrevistamos 16 pessoas ligadas às organizações proponentes. Os participantes estão qualificados no anexo 2 deste estudo (identificação dos entrevistados). A cada um deles se perguntou o que entendia por *ponto*, por *cultura* e por *ponto de cultura*. Como meio de contato, fez-se uso das redes sociais, em especial do facebook. As respostas foram compiladas de maneira a extrair os conteúdos singulares para cada pergunta, eliminando as respostas equivalentes.

Em suma, no que se refere ao termo *ponto*, o significado central atribuído a ele foi o de espaço localizado. Para explicá-lo, os proponentes reportaram-se às suas referências do cotidiano, trazendo frases como: “onde fica o ponto de ônibus?” “Onde fica o ponto de táxi?” “Onde é o ponto de encontro da turma?” “Onde é o ponto de onde sairá a passeata do protesto?”. Posto dessa

---

as reais condições agrárias, tomada para enfrentar o fim da imobilidade do trabalhador que se deu através *Act of Settlement/1662-1795* (POLANYU, 2000, p. 171), foi, em última instância, um meio eficaz de arrefecer as forças que tentavam substituir a antiga estrutura social.

<sup>50</sup> Na escolha dos beneficiários, rejeitamos os que se colocaram e foram apontados como líderes na elaboração do plano de trabalho escolhido nesses editais.

<sup>51</sup> Estamos considerando a regionalização do Brasil segundo a classificação do IBGE.

maneira, o termo *ponto* sugere sua compreensão como algo localizável. E muito embora tenham surgido observações sugerindo que o *ponto* poderia mudar de local, atribuindo-lhe a capacidade de mover-se no espaço, isso pareceu insuficiente para imprimir, de fato, um movimento mais dinâmico ao seu sentido.

Se o termo *ponto* encontra entre esses beneficiários, majoritariamente, a ideia de localização como elemento invariante<sup>52</sup>, o termo *cultura*, ao contrário, mostrou-se demasiadamente variável, no que se refere à apropriação social de seus múltiplos sentidos históricos coexistentes na atualidade. Quando perguntados sobre o que é cultura<sup>53</sup>, definiram-na como tudo que eles fazem ou podem fazer na vida; tudo que podem aprender com alguém; tudo que se aprende na escola e serve para tornar as pessoas melhores; como sinônimo de tradição e renovação; como modo de produção (danças, comidas, folclore, histórias, teatro, música, cinema etc.); como modo de fazer as coisas, não importando se elas são boas ou ruins; como tudo aquilo que constitui os sujeitos, sendo sinônimo de autoprodução. Além disso, recebeu o significado de cuidado, cultivo da terra; e, finalmente, foi entendida também como sendo tudo aquilo que tem uma qualidade aceitável, e que é feito com esmero.

Apesar dos múltiplos sentidos de *cultura*, identificados entre eles, o sentido de *ponto* é dominante na hora de significar a expressão *ponto de cultura*. O ponto é sempre entendido como um espaço localizável, podendo ser um espaço onde se assimila cultura, onde é possível apropriar-se da cultura; espaço de construção de identidades; espaço de vivências, espaço de trocas, espaço de desenvolvimento social, espaço de aprendizagem, espaço comunitário, espaço de comunicação

---

<sup>52</sup> Ocupando-nos dos registros a respeito do termo *ponto*, a título de ilustração, encontramos no livro *Os Elementos de Euclides*, que conta a história da filosofia da matemática, que o ponto é o que não tem partes, ou o que não tem grandeza alguma; portanto, o que designa algo por inteiro, completo, integral e horizontal, ao menos no seu sentido mais genuíno. Mas se deve mencionar que a matemática lida com o espaço tridimensional, diferente do sentido de espaço bidimensional com que lida a Administração.

<sup>53</sup> De uma maneira geral, podemos agrupar essa diversidade de expressões de sentidos da cultura atribuídos pelos proponentes nas duas linhas mais gerais de sentidos atribuídos à cultura (ABBAGNANO, 2007). Em uma vertente, cultura como significado de formação, e cultura como produto (modos de viver e pensar) derivado dessa formação dita civilizada. Desses processos de formação estão excluídos, por um lado, de um ponto de vista aristocrático, as atividades manuais de um modo geral – incluindo as artes; e, por outro lado, de um ponto de vista naturalista, as atividades que não sejam meio de realização de uma vida perfeita na terra. Cultura é aqui contemplativa, finalística e encarnada em um saber que é superior. Em uma outra vertente, cultura pode ser compreendida como uma construção coletiva que indica que determinados valores, modos de viver e de pensar são compartilhados por um determinado grupo social, não necessariamente conhecido.

social, espaço de cidadania e fortalecimento dos laços sociais; espaço de resistência à cultura enlatada, local de apoio e espaço onde você pode ser alguém, espaço onde você pode ser você. De sorte que a ideia de movimento e de inferência puramente imaterial – que recuperamos na história do conceito – a partir da expressão *ponto de cultura* encontra alguns limites. Isso significa que essa palavra composta apresenta fronteiras que dificultam sua aproximação de sentidos intangíveis, como os dos termos conexão, interação, relação, vivência ou algo do gênero, quando dissociado de um espaço determinado que lhe propicie uma materialidade.

Então, para veicular certos sentidos neste referente, torna-se um trabalho bastante complicado e até contraproducente em função de sua compreensão social. O que, decerto, a persistência em usá-lo, mesmo assim, exigirá um exercício contínuo de pôr-se numa contracorrente, de colocar-se em uma contranorma social e cognitiva. O uso dessa expressão também parece encontrar barreiras com relação ao próprio hábito humano de dizer as coisas no singular – a cultura<sup>54</sup>, a identidade, a memória, a história, o pensamento, mesmo que haja sempre por trás da singularidade de cada palavra uma pluralidade de coisas, parafraseando Mia Couto<sup>55</sup>. Ainda que se registre a pluralização de muitas palavras no Governo Lula, pela forma de uso e pelas referências sociais dessa expressão, parece mesmo mais confortável aceitar que *ponto de cultura* é um determinado espaço físico onde acontecem iniciativas culturais. Mas será que em cada espaço desse há mesmo apenas um *ponto de cultura*?

### **1.7.5 Sintetizando o percurso do conceito de *ponto de cultura***

Após longa digressão do conceito de *ponto de cultura*, convém explicitar sinteticamente os aspectos fundamentais do argumento apresentado na Parte I deste estudo. Faremos esta sinopse, combinando as cinco características que definem um conceito, segundo Hardy-Vallée (2013), quais

---

<sup>54</sup> Em relação ao termo cultura, serve-nos o exemplo da própria Constituição brasileira, em que se escreve o Direito à Cultura.

<sup>55</sup> Em sua Aula Magna de 2015, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

sejam: a organização, o critério, a função, o invariante, a aquisição, e as duas fases centrais do conceito: a gênese e a expansão.

Originalmente, o *ponto de cultura* foi uma noção empregada pelo poder público municipal, no período de 1987 a 1988, na cidade de Campinas (Brasil). Ao termo foi atribuído o significado de conexão: *ponto de cultura* como conexão. O conceito inseriu-se em um ambiente estatal de baixo grau de formalização. Respondia a uma única categoria organizadora: a categoria projeto. Contudo, essa categoria não possuía um formato padrão. Consistia em roteiros abertos. Na prática, isso significava poder alterar seus objetivos, o público-alvo, os responsáveis diretos e indiretos, o local das atividades, as próprias atividades, associar-se com novos interessados etc. Em síntese, era um projeto em que prevalecia a temporalidade possibilitando uma mistura de valores. Mesmo vinculado à esfera institucional, as condições de incertezas garantiam uma esfera pública, um contexto mais genuinamente político para sua elaboração e, principalmente, para sua execução muito mais interdependente das ações e da adesão cotidiana dos atores envolvidos. Em vez de agrupado em categorias pragmáticas e hierárquicas, o conceito de *ponto de cultura* relacionou-se com princípios norteadores formulados localmente<sup>56</sup>, em que se destacam: o entendimento de que a diferença cultural se expressa no modo de agir; a busca pela autonomia da comunidade, como criadores e consumidores culturais; o entendimento de que a ação do Estado expressa a *ação* das comunidades e a descentralização da cultura, entendida como a afirmação das atividades culturais já existentes na região e promoção da participação de residentes em bairros periféricos. Essa participação, todavia, não era socialmente estruturada e o processo de redemocratização do país emerge como circunstância potencialmente explicativa desse fato. O conceito de *ponto de cultura*, portanto, está originalmente associado a um contexto inexistente de formas estruturadas de participação política. Além disso, respondia a um contexto público-administrativo ainda pouco afetado (no sentido procedimental e operacional) pelo gerencialismo, ao menos pelo gerencialismo com grau elevado de exigências formalísticas. Esse grau de soltura das ações não recebeu o valor devido, porque a ausência de recursos financeiros acabava recebendo mais atenção, escondendo o

---

<sup>56</sup> Alguns princípios, tais como o da descentralização da cultura, o entendimento de cultura e a valorização do patrimônio eram compartilhados pelo governo do Estado de São Paulo na época. Contudo, não havia um alinhamento das ações no nível municipal e estadual.

fato de que naquele universo de escassez financeira havia uma grande vantagem em termos de autonomia da ação, que poderíamos qualificar de autonomia de negociação contínua.

Na fase de expansão, a partir de 2004, o conceito de *ponto de cultura* materializa-se na esfera federal. O vocábulo daí em diante apresenta uma variabilidade considerável de interpretações, ganha visibilidade internacional e replicação em outros países pelo próprio governo federal e por outros governos que lançam políticas inspiradas nessa experiência brasileira. No âmbito institucional, o *ponto de cultura* assumiu, nessa ordem, os seguintes sentidos: ponto de cultura como espaço de gestão; *ponto de cultura* como organizações culturais juridicamente formalizadas. No MinC, o *ponto* insere-se em um ambiente de elevado grau formalístico; isso o faz apresentar-se dentro de categorias ordenadas hierarquicamente que, por sua vez, estão agrupadas também em ordem verticalizada. É importante que se diga que o *ponto* responde, em primeiro lugar, a uma linguagem estatal veiculada pelo plano plurianual. Quando se fala que o *ponto de cultura* é uma ação está-se afirmando que ele é um conjunto de operações com tempo definido, mesmo que esse tempo seja longo. Essa abordagem é imprescindível porque separa a ação do *ponto de cultura* de uma ação política e a coloca como uma ação funcional (estruturada segundo um público-alvo, prazo, recursos financeiros ou de máquinas, fonte de recursos, indicadores e metas) organizada a partir da categoria programa. O programa é um instrumento gerencial de acompanhamento e avaliação da atuação do governo. Se, por um lado, viabilizou a transferência de recursos financeiros até o território, porque é um elo entre o planejamento e o orçamento público, por outro lado, confere precisão ao desenho das ações, transformando o agir em uma operação funcional a serviço do Estado. Isso porque a categoria programa, ao mesmo tempo em que impõe um desenho gerencial às ações humanas, colocando em um mesmo domínio a vida e o comando, responde, em seu próprio desenho, às instruções do inventário geral de programas do governo federal. Em adição, recebe orientações do presidente e do ministro da cultura. As ações, portanto, contribuem para o objetivo do programa que, por sua vez, está relacionado ao plano estratégico do Estado.

O *ponto de cultura*, quando surgiu, tinha como incumbência estimular conexões em que saber e fazer estivessem relacionados. No MinC, a função do *ponto de cultura* (à medida que o conceito está imerso em uma estrutura de categorias conceituais hierárquica, formuladas em escala

nacional e com influência, inclusive, internacional, por meio de acordos assinados com a UNESCO) foi ressignificada pelo papel que passou a desempenhar na estrutura estatal. A função traduz-se em objetivo, quer dizer, desenvolver as ações propostas no plano de trabalho aprovado e articulado em rede com outras ações (grêo, escola cultura viva, digital etc.) contidas no *Programa Cultura Viva*. Com efeito, a função original do *ponto de cultura* é convertida no seu inverso, posto que há uma dicotomia entre forma e conteúdo, entre o saber que determina a maneira de fazer do conteúdo dos planos de trabalho.

Na aplicação primeira da noção de *ponto de cultura*, não havia critérios definidos *a priori* para a avaliação e seleção das atividades, exceto os princípios norteadores da ação da SMCET-DIAC e a própria definição da função do *ponto de cultura*. A ausência de vínculo do conceito de *ponto de cultura* a um sistema conceitual que exige agrupamentos complexos e verticalizados para nortear a ação explica a inexistência de critérios mais elaborados para selecionar as atividades. Merece especial notabilidade a falta de ferramentas que assegurassem um curso uniforme das ações transformando-as por meio do controle em uma Ação-singular, em uma Ação-estatal. Havemos de considerar também a ausência de financiamento direto das ações pelo Estado. A perspectiva aberta do plano e o baixo grau de formalização permitem-nos falar em uma pluralidade de pessoas agindo, porque o plano não era uma unidade de ação – um processo estruturado verticalmente –, correspondia, ao contrário, ao movimento de seus integrantes. A avaliação e julgamento esvaziava-se na prática porque o projeto passava a depender da negociação cotidiana. Nesse sentido, o projeto de *ponto de cultura* era muito mais uma inspiração filosófica para a ação que envolvia o estímulo de modo não funcional das conexões entre pessoas, em busca da imanência (redução das distâncias entre saber e fazer). Nessa ambiência, o critério confundiu-se com a própria função do *ponto de cultura* característico de um ambiente menos formalístico.

No MinC, as ações passam a ser convocadas por meio de edital; isso implica certa variabilidade de critérios conforme o objeto propriamente da chamada pública. É necessário considerar que à medida que o *ponto de cultura* foi transformado em uma organização formal, ele passou a agregar outras ações vinculadas à organização, funcionando como um *ponto* de controle de outras ações. Sintetizamos aqui os critérios que se mantiveram constantes nos quatro editais do período estudado. A primeira exigência era a de que a organização fosse juridicamente formalizada

para concorrer aos recursos públicos financeiros a longo prazo (período de três anos). Além disso, devia comprovar que atuava na área cultural e social (em alguns editais só na área cultural), requerer ingresso no Programa Nacional Cultura Viva, preencher todos os formulários e planilhas do plano de trabalho. Era facultada, à organização proponente, a escolha do conteúdo do plano a ser apresentado no edital; a forma do plano de trabalho, todavia, era padronizada pela Lei 8.666/93, referente ao modelo de contrato de convênios. Os principais itens que deveriam constar na proposta eram: descrição detalhada do projeto que integraria o convênio; justificativa; plano e cronograma de aplicação de recursos a serem desembolsados pelo concedente e contrapartida do proponente (Lei 8.313/91); declaração de que dispunha de espaço físico para implementação do projeto; plano básico de divulgação; portfólio para comprovar que a ação era pré-existente há pelo menos dois anos antes da chamada pública; cronograma de metas a serem alcançadas dentro do prazo previsto; declaração de compromisso de envio das certidões necessárias para a celebração do convênio, no prazo máximo de 30 dias a partir da notificação do MinC. Apresentados todos esses documentos exigidos, o plano de trabalho era encaminhado à avaliação e julgamento por uma comissão constituída por pareceristas *ad hoc* e por técnicos e dirigentes do MinC. Os critérios pontuados nos planos apresentados eram: proposta direcionada para ao menos um dos públicos-alvos definido pelo Cultura Viva; inovação relativa a pelo menos um dos aspectos – transversalidade da cultura a outras dimensões da vida, inclusive a tecnológica; ações de documentação e registro nas comunidades; capacidade de gerar renda e o envolvimento de outras organizações. A seleção estava sujeita também à distribuição regional equitativa, à variabilidade de público e de conteúdos, além de maior percentagem de investimento na atividade fim. É válido ressaltar que o valor concedido era pago de modo parcelado, ficando a liberação das parcelas posteriores na dependência da prestação de contas e comprovação detalhada dos gastos. A devolução dos recursos financeiros recebidos era obrigatória, em caso de prestação de contas incorreta, o que devia ser feito com acréscimos e penalidades na lei. Era proibido alterar o plano de trabalho aprovado pela comissão, exceto por meio de solicitação formalizada e previamente autorizada. O plano devia ser cumprido conforme o prazo de três anos de contrato. A partir do segundo edital, parte do valor liberado deveria ser investido em equipamentos multimídias, previstos já na primeira parcela. Era obrigatória a divulgação da marca do MinC nas atividades realizadas.

A digressão realizada neste estudo permite-nos afirmar que as propriedades invariantes do *ponto de cultura* são as seguintes: pessoa; ação; encontro. A particularização que fez Antonio Arantes de tais propriedades, mesmo que não tenha sido consciente e que se tenha restringido à questão do *ponto de cultura*, em particular, tem muito a recomendar, a começar pela descolonização da inserção dessas propriedades em categorias verticalizadas, afastando um pesado ônus inerente ao esquema funcional-estruturalista. Célio Turino especificou essas propriedades invariantes de um outro modo. A organização de pessoas de maneira estruturada funcionalmente recebe dele especial atenção, e isso já se esboçava desde quando ele identificou que a fragilidade da experiência de *pontos de cultura* na gestão de Arantes devia-se à ausência de formação de uma rede de *pontos de cultura* e de mecanismos de mediação entre Estado e sociedade, de modo a sedimentar a autonomia da gestão local. Deve-se observar que as conexões adquirem um entendimento de rede e aparecem de modo estabilizado, a partir de um espaço fixo, legítimo, por onde tais ações passam a circular, dependendo disso para serem reconhecidas. A rede de conexões se interpõe como uma ferramenta estruturante das relações com formação de centros por onde as ações devem circular. Gilberto Gil, por sua vez, confere a estes invariantes um duplo entendimento, quer dizer, em uma mesma época, ele manipulou essas propriedades de maneiras distintas. Na dimensão tecnológica, estimulou a formação de conexões virtuais e físicas, valorizando a articulação entre pessoas físicas e a formação de espaços de *saber-fazer*. Assim, mesmo que o contexto político, tecnológico e público-administrativo tenha-se modificado, o significado permaneceu em circulação, ainda que em uma dimensão específica – a da tecnologia – e inaudito pelo referente original (*ponto de cultura*) designado por Arantes. O termo encontro assumiu na sua visão, um papel preponderante, mas era usado no mesmo sentido de conexão. Na dimensão da gestão, Gil seguiu a perspectiva sistêmica particularizando os invariantes do conceito de *ponto de cultura* de modo equivalente a Turino.

A base de aquisição e formato para a formulação do significado de conexão atribuído ao *ponto de cultura* correspondeu ao ideário antropofágico renovado (não integralmente afeito ao pensamento de Oswald de Andrade), com a prática da devoração, de ações híbridas e da incorporação do diferente como contínuo gerador de diferenças. Alternativa viável para relativizar as oposições da época, que oscilavam entre a valorização exclusiva das raízes culturais – como a

autêntica cultura nacional –, as belas artes e a crítica a importação cultural. Além disso, o conceito de *ponto de cultura* pode até tomar como base adicional uma perspectiva próxima à de Walter Benjamin de indústria cultural, à medida que se destaca na sua elaboração, como chave de leitura para as formas de vida, a percepção e o uso que estão implicados na experiência de pessoas e de grupos. Essas associações podem ser depreendidas do texto em que Arantes define cultura popular, que, no seu entendimento, é simplesmente cultura, ação cotidiana.<sup>57</sup> Entretanto, uma afirmação nesse sentido exigiria uma discussão ampla com as ideias de Benjamin.

A continuidade do conceito de *ponto de cultura* no MinC, no trato das questões tecnológicas, sustenta-se no fato de que Arantes e Gil compartilharem uma mesma base de sentidos, que passa pela antropofagia, pela valorização da reprodução técnica e pela cultura em ato. Na dimensão da gestão, o significado de *ponto de cultura* foi transmutado por meio de uma leitura particularizada de suas propriedades. O pensamento arraigado de que a administração pública deve ser tratada segundo o estruturalismo-funcional certamente dificultou a entrada do fluxo de ideias inovadoras que continuou a circular na dimensão tecnológica; em particular, o interesse em descentralizar a produção de conteúdos e de formas. Uma consciência maior sobre os efeitos da natureza formalística, sobretudo do ponto de vista estratégico, poderia ter levado a um tratamento diferenciado do *ponto de cultura*. A gestão sistêmica é, contudo, predominante, tanto nas intenções de Gil quanto nas de Turino no que se refere à administração pública. Nessa dimensão, o foco da descentralização está centrado exclusivamente na decisão.

---

<sup>57</sup> O que é cultura popular? Já citado neste estudo.

**PARTE II**

**PONTOS DE CULTURA: DOS MUITOS PARA O UNO (INTELECTO PÚBLICO)**

## 2 OS NOVOS RUMOS DO CONCEITO DE *PONTO DE CULTURA*

---

Como vimos assinalando desde a Parte I de nosso estudo, o objetivo central desta tese é desenvolver o conceito de *ponto de cultura*, articulando as noções de trabalho vivo e de mercado de singularidades. Para tanto, partiremos dos invariantes conceituais pessoa, ação e encontro, que dão universalidade ao conteúdo desse conceito e que foram descobertos a partir da digressão histórica e crítica outrora realizada.

Essa tríade pode ser condensada em uma só palavra, porque o termo encontro pressupõe um dialogismo e, assim sendo, ação e pessoa tornam-se elementos referenciais ao ato de encontrar-se por se amalgamarem nesse processo. O encontro torna-se, portanto, a palavra-chave do conceito, pois tão-somente em um encontro o *ponto de cultura* alcança seu sentido pleno. Encontrar é essencialmente encontrar possibilidades. Vale afirmar que o *ponto* é algo que surge no meio, *in between*. Assim pensado, não pode ser confundido com uma organização juridicamente formalizada; também não pode ser tomado como sinônimo de espaço físico onde as atividades artístico-culturais acontecem; tampouco pode ser associado à ação ou a quem age e nem deve ser entendido como sendo a parceria que se estabelece entre duas pessoas, ainda que seja na intersecção das linhas de movimentos que o *ponto* nasce, eclode, brota.

Uma visão assim construída sobre o *ponto* desfaz completamente a ideia de um campo exterior (no sentido de um “fora” que é independente) ou ainda de algo fixo, imutável. O *ponto* é um “ateliê móvel”, que surge no espaço relacional e se insere em uma relação dinâmica de tensão que caminha em uma escala para mais ou para menos. Ele coexiste na sociedade em meio às tendências que buscam a forma-estado, a vetores que trabalham nessa direção e ainda, simultaneamente, entre movimentos no Estado e nos seus protótipos e similares, a exemplo das organizações formais e dos partidos políticos, dos sindicatos, das empresas; ou mesmo fora desses movimentos: nos movimentos de ordenação e estratificação, como os que incidem sobre a cidade-funcional; nos movimentos que tendem a afastar-se e precaver-se de qualquer ordem instituída.

Enfim, o *ponto* coexiste em perpétua interação com tudo isso. Não obstante, escapa sempre que não pode manter seu espaço de *saber-fazer*, sua completude e autonomia radical.

Ao longo desta Parte II, utilizaremos, para desenvolver o conceito de *ponto de cultura*, um recorte de experiências artísticas contemporâneas que reúnem três características centrais: o aprofundamento e o entrelaçamento do ato artístico com o ato de viver, a integração nos seus procedimentos de pressupostos simbólicos de bricolagem e a realização da dessacralização da cultura e da arte instituídas. Os conteúdos desses recortes estarão submetidos ao nosso objetivo de desenvolver o conceito. Isso significa que não faremos estudos de casos, explicitando a formação histórica dos grupos, dando maiores detalhes sobre a constituição de cada um.

Ao contrário de explorar integralmente cada uma das experiências, captaremos de seus processos elementos que auxiliam na elaboração e adensamento do conteúdo conceitual do *ponto de cultura*. Para desenvolvê-lo, utilizaremos exclusivamente a categoria de função de Hardy-Vallée (2013). Vale salientar também que partimos da ideia de que a vida pressupõe interdisciplinaridade, o que erradica disciplinas categoricamente distintas. Com esse intento, entrecruzaremos, nessa empreitada teatro, cinema e música, na certeza de que, para uma forma viva de expressão, nada é mais coerente que uma arte comum. E isso no sentido de que a arte dialoga a todo tempo com outras formas artísticas e com a vida como um todo. O que dá contiguidade às experiências que tomamos como referências é justamente o fato de elas serem artes vivas, que fazem processos de trabalho confundir-se com o ato próprio de viver.

## 2.1 TRABALHO VIVO

---

A categoria trabalho requer uma longa trajetória de reflexão. Neste estudo, no entanto, não importa a sua filologia. Sua inserção em nossa tese circunscreve-se ao que se pode dela aproveitar para a construção do conceito. A intenção, portanto, não é dar conta das dezenas de autores que se desdobraram nas análises sobre o trabalho; muito menos realizar um levantamento exaustivo sobre o conceito em suas mais variadas acepções e abordagens. Ao contrário, o que nos interessa é a abordagem do trabalho na perspectiva do filósofo italiano Paolo Virno – de quem tomaremos como referência central a obra *Gramática da Multidão*. Vale salientar que, para estabelecermos o vínculo entre *ponto de cultura* e trabalho, o propósito central deste capítulo, consideraremos como fato inicial a própria função do *ponto cultura* – a de formar espaços de *saber-fazer* –, que se traduzirá, doravante na função de rearticular (nos corpos) o trabalho da mente com o trabalho das mãos. A título de introdução, pode-se antecipar que essa recomposição do trabalho nos corpos é o que se nomeia, por excelência, de trabalho vivo.

Segundo Virno (2002), a separação entre trabalho da mente e trabalho do corpo segue uma longa tradição que sedimentou, por séculos, a ideia de que a condição de produção da mente é o isolamento. E, por muito tempo, assim se considerou o pensamento, como algo apartado das manifestações concretas da vida; relegou-se para uns a incumbência de pensar; para outros, a função de manter a espécie humana e, para outros mais, a missão de agir politicamente.

Esse quadro foi descrito por Hannah Arendt (2014) em *A condição humana*, texto em que a autora versa sobre as experiências da *vita activa*<sup>58</sup>. Na sua abordagem, a *poésis* corresponde a uma atividade intimamente ligada às necessidades naturais de reprodução de nosso corpo e de subsistência da espécie humana, sendo esta a sua própria condição humana. Para Arendt (2014), o

---

<sup>58</sup>Para Arendt “[...], o termo *vita activa*, além de não expressar quaisquer relações de superioridade ou de inferioridade frente à vida *contemplativa*, faz referência a atividades que se mostram distintas, entre si, enquanto manifestações da condição humana. Além disso, Arendt não supõe uma ideia central capaz de justificar a superioridade de uma atividade em relação às demais, como fez a tradição, que, apelando para a verdade eterna, elegeu o pensamento puro como o definidor do homem em sua natureza ou, como fez Marx, que dividiu a natureza humana na força ativa e produtiva do homem” (WAGNER, 2000, p. 60).

ritmo dessa atividade é ditado pelo automatismo biológico, uma vez que está ligada ao corpo; que produz e consome apenas produtos perecíveis. Essa ausência de durabilidade, tal como ela explicita, não permite criar um mundo estável e familiar ao indivíduo, pois nada deixa às gerações futuras. A *poésis* é uma atividade circular, segundo ela, que não tem início e nem fim; simplesmente acompanha a espécie humana. Outro aspecto que observamos é o de que a reprodução e o consumo dessa atividade tem um caráter exclusivamente privado, mas a *poésis* em si, como esforço dirigido para tirar da natureza os meios necessários à subsistência, se dá em um espaço menos privado.

Em contraposição a essa atividade descrita como sendo metabólica ou quase-metabólica, a autora nos fala da atividade da mente<sup>59</sup>, que corresponde à produção de coisas duráveis feitas pelas mãos. Diferente da *poésis*, tal atividade tem, de acordo com Arendt, um início e um fim definido pelo processo produtivo. Além disso, ao contrário da *poésis*, que segue a cadência dos ritmos naturais, a atividade da mente nos dá algum domínio, ainda que limitado, sobre esses mesmos processos, numa espécie de interposição de uma medida de estabilidade ao fluxo incessante da natureza, conferindo, a cada subjetividade do mundo, seu par de objetividade. Isso possibilita aos homens, segundo a autora, recobrem sua identidade na relação com esse mundo que a atividade da mente permite construir e também destruir.

Ainda conforme Arendt, a condição de produção da atividade da mente é o isolamento. “[...] Essa é a condição de vida necessária a toda maestria, que consiste em estar a sós com a ‘ideia’, a imagem mental da coisa que irá existir [...]” (Ibid., p. 200, grifo da autora). Vale salientar que, embora a atividade da mente esteja vinculada a um domínio público, uma vez que os objetos de uso destinados ao consumo privativo emergem como mercadorias de valores socialmente determinados, não se trata de um espaço público-político em que o estar juntos à toa – o “agir em concerto” ou “o falar entre si” (Ibid., p. 201) – é um ato de primeira ordem.

A autora também insiste no fato de que tratar a política como um campo para o exercício de uma soberania que dá forma, por meio do qual os assuntos humanos podem tornar-se sólidos e duráveis como as produções artísticas, é corroer as condições para a genuína liberdade política. A ação, segundo nos esclarece, é o que passa diretamente entre pessoas sem a intermediação de coisa

---

<sup>59</sup> Atividade que corresponde ao termo trabalho na abordagem de Hannah Arendt.

ou matéria. A própria dinâmica da vida é que lhe dá relevo. E ao contrário da atividade da mente, que segue um modelo mental, a ação é partidária de uma espécie de desmedida; tende a irromper fronteiras instituídas. Ocupa, juntamente com o discurso, um espaço-entre, que é indissociavelmente material e imaterial porque é construído por atos e falas sobrelevados ao discurso acoplado à ação. E ainda mais qualificadora da ação, sublinha a autora, é a sua característica de imprevisibilidade, que suspende a apreensão, pelo ator, do sentido do seu próprio ato, enquanto este perdurar no tempo. É esse desconhecimento que o faz anunciar sua biografia. Como interpreta Arendt, “o ato primordial e especificamente humano deve conter, ao mesmo tempo, resposta à pergunta que se faz a todo recém chegado: Quem és? Do contrário: a ação muda não existe, ou se ela existe é irrelevante” (ARENDDT, 2014, p. 221).

A falta de um protagonista reconhecível, cujas iniciativas outros possam identificar como tal e responder com iniciativas próprias impede, segundo Arendt, que a história seja dita. Por essa razão, a ação só é possível sob condições em que as pessoas estão dispostas a anunciarem os seus planos, a reivindicarem seus feitos e a cederem à participação. E diferente da *poésis*, que mantém a nossa espécie, ou da atividade da mente, que acrescenta coisas ao nosso mundo, os efeitos da ação são sentidos no que ela chama de “teia de relações humanas” (Ibid., p. 227), uma teia que se forma pela presença espontânea do outro. Vale ainda ressaltar que enquanto a atividade da mente é solitária, a ação só é possível no domínio público, sendo a pluralidade humana que se configura como a condição de sua singularidade.

A ação, tal como explica Arendt, existe apenas em sua realização e se insere em relações pré-existentes, sendo fundamentalmente iniciativa<sup>60</sup>. E diferente do ciclo contínuo da *poésis* e do início e fim que marcam a atividade da mente, da ação só se distingue mesmo o começo. Vale, por fim, salientar o fato de que, para a autora, “a ação logo passou a ser, e ainda é, concebida em termos de produzir, dada a sua mundanidade e inerente indiferença à vida, era agora vista como apenas uma outra forma de *poésis*, como uma função mais complicada, mas não mais misteriosa do processo vital” (Ibid., p. 399).

---

<sup>60</sup> “Agir, em seu sentido mais geral, significa tomar iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein*, “começar”, “conduzir” e, finalmente, “governar”), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*)” (Ibid., p. 218, grifo da autora).

É bem provável que as teses de Arendt fizessem sentido no auge da hegemonia da acumulação industrial fordista<sup>61</sup>; afinal, nesse regime, preconizava-se que

[...] a produção de “bens” e “inovações” tecnológicas aparecia como processo determinado por lógicas separadas da atividade que os produzia: para o trabalhador, o “bem” que ele produzia era apenas o meio de aceder a um salário. Já a tecnologia (o conhecimento) lhe aparecia como evolução natural, sob as formas das leis da eficiência, da concorrência e da inovação capitalista. O sujeito se mantinha separado do objeto, da mesma maneira que a cultura se mantinha separada da natureza e se apresentava de maneira altamente hierarquizada: por um lado, a cultura “cultura”, aquela elitista (da arte) e aquela codificada no saber acadêmico e tecnológico e, pelo outro, a cultura popular, enxergada como fenômeno “natural”, algo a ser superado (COCCO, 2012, p. 16, grifos do autor).

Mas, diante das mudanças que se firmaram no capitalismo pós-fordista, suas teses parecem nada explicativas. As alterações que se projetaram sobre a organização das atividades laborais foram resultantes da crise do fordismo (que mantinha, por excelência, as atividades de concepção e execução separadas) e da reestruturação capitalista desencadeada nas economias centrais em que se encontravam as grandes plataformas industriais. Essas economias sofreram uma grande desestruturação nas dimensões espaciais e temporais do ciclo de produção e reprodução do capital. Levando em conta a abordagem de Boltanski e Chiapello (2009) no *Novo Espírito do Capitalismo*, constatamos que também contribuíram para esse feito a grande frustração de estudantes com a falta de liberdade para criar diante da mecanização do trabalho, e a revolta dos trabalhadores clássicos assalariados com a partilha dos resultados do progresso ocidental. Tais razões resultaram em uma crescente desvalorização do trabalho fabril, pivô do *Movimento de Maio de 1968*. Inclui-se aí, conforme referenciam os autores, a heterogeneidade dos movimentos sociais, a exemplo dos movimentos feministas, ecologistas e homossexuais, que demonstravam uma variabilidade significativa dos motivos do descontentamento que se abateu sobre uma larga faixa da população.

De acordo com Boltanski e Chiapello, especialistas do trabalho chegaram à conclusão, em fins dos anos sessenta, de que a crise do capitalismo fordista “[...] não [tinha] como fundamento a reivindicação de salários mais elevados, muito menos a exigência de garantias maiores de

---

<sup>61</sup>O fordismo derivou de uma releitura realizada por Henry Ford (2015) dos processos mecânicos fundamentados nos *Princípios da Administração Científica*, de F. W. Taylor (1970) – um clássico tratado que decompõe o processo produtivo em tempos e movimentos precisos. A revisão desses princípios por Ford colocou a produção no rumo da massificação e da economia de escala. Esse foi, na verdade, seu grande feito inspirado em Taylor.

empregos. Ela era uma *revolta contra as condições de trabalho*, em especial contra o taylorismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 218, grifo do autor). A necessidade de respostas a essa crise foi se agravando com destaque para o choque do petróleo e a recessão, que incidiram sobre os ganhos de produtividade das empresas implicando o cumprimento das políticas de princípio keynesiano que, por sinal, como lembram os autores, não tinham também (apesar de seus custos relativamente elevados) solucionado o problema da desorganização da produção por parte dos trabalhadores. Basicamente, o que sucedeu foi um intenso processo de flexibilização que repercutiu nas possibilidades de as empresas adaptarem seu aparato produtivo à variação da demanda (articulando-se a partir de então em redes) e à autonomia do trabalho (aspirações da época). Contudo, ao mesmo tempo em que houve uma liberação dos processos de criação, os deslocamentos destinados a conferir maior flexibilidade externa às empresas, em busca de vantagens competitivas, resultaram na precarização das condições das atividades associadas à natureza do emprego, incluindo a dessindicalização, a exclusão de pessoal menos qualificado, as perdas salariais e a redução de proteção e de direitos trabalhistas, a elevação do desemprego, entre outros. Em suma, ocorreu uma inversão da política: “as garantias foram de algum modo trocadas pela autonomia” (Ibid., p. 225).

O fato é que o trabalho no pós-fordismo já não corresponde apenas ao resultado de atividades compensadas por salários, medidas pelo critério tradicional da economia política, como o tempo gasto no processo produtivo e valorizado pelo seu poder de troca mercantil. Já não se trata de um produto elaborado que possua valor – quantidade de tempo de trabalho humano abstrato – mas do pensamento em si que adquiriu o valor de um feito material, embora o tempo prevaleça como medida de desenvolvimento e de riqueza social (VIRNO, 2002, 2003). O tempo tornou-se o terreno da luta e, justamente por essa razão, se afirma que a “exterioridade ao capitalismo necessita ser construída através de formas de recusa, de cooperação e de organização que atravessem de modo antagonístico o ‘tempo de vida’ colonizado pela produção de mercado (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 106, grifo dos autores).

Diante do novo quadro de produção capitalista de valorização da criação após 1970, as atividades que foram descritas por Arendt como experiências sistematicamente separadas, passam, segundo Virno (2002), a se imbricarem umas nas outras porque as capacidades humanas foram

transformadas em instrumento de recuperação econômica. O chão de fábrica já não era mais um ambiente de labor taciturno; a fábrica, cada vez mais, tornava-se uma máquina “loquaz” (para usar o termo do autor), que se abriu à relação com o mercado dando mobilidade ao trabalho. Por efeito dessas mudanças, o autor afirma que ocorreu justamente o inverso do que preconizou Arendt, uma vez que não foi a ação que absorveu para si as características da *poésis*, mas esta é que, cada vez mais, tem incorporado as especificidades da ação, tornando-se uma atividade política. “Sempre que por ‘política’ não se entenda a vida em uma sessão de partido, mas sim a experiência genérica humana de começar de novo qualquer coisa, uma relação íntima com a contingência e o imprevisto, a exposição à vista de outros” (VIRNO, 2002, p 16, grifo do autor, tradução nossa). O equívoco da autora é o de que ela “[...] reduz o trabalho a uma atividade instrumental, e é, dessa maneira, obrigada a procurar na ação (e na linguagem) a relação com o outro que permite fundar a política” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 79).

Esse deslocamento que acontece no pós-fordismo – em que o sistema de produção mobiliza a vida como fonte de matérias-primas possibilitando um espírito criador – é ambivalente e indica crucialmente e paralelamente novas formas de controle e de relação servil. E talvez, por isso mesmo, Virno afirme que esse modo de produção “[...] não pode ser apreendido sem que se recorra a um conjunto de conceitos éticos-linguísticos e sem que haja uma equivalência entre produção e comunicação” (VIRNO, 2003, p. 49. Tradução nossa).

A atenção a esses conceitos torna-se particularmente necessária porque, segundo explicita o autor, no pós-fordismo, mobilizam-se e se mantêm com vida incontáveis modos de produção em função do próprio fato de o saber e a linguagem serem forças produtivas do sistema (contando aí formas organizacionais historicamente reeditadas). Vigora, todavia, um modelo produtivo executante que sincroniza as incomensurabilidades dos diferentes modos de vida. E isso se alcança pela elaboração de um *ethos* homogêneo que se funda nas competências profissionais e que atinge o domínio da vida por completo, impedindo uma orientação própria da conduta (VIRNO, 2002). É essencial sublinhar que no

[...] capitalismo o valor linguístico funciona como o valor: objetiva e totalitariza a atividade dos homens em uma formalização que tira toda atividade ética e estética da produção linguística. É necessário encontrar a atividade produtiva dos homens além e

contra a estrutura (contra o trabalho e contra a linguagem), e dar a ela novamente a dimensão estética e ética que o automovimento (no real) e a auto-representação (na teoria) do valor impõem como sua atividade (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 87).

Um dos conceitos que Virno mobiliza para expor a existência de uma gramática da multidão, fundada numa pluralidade ética e estética e, ao mesmo tempo, uma subsunção dessa produção linguística no pós-fordismo, é o conceito de virtuosismo desenvolvido na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (2003). Com esse conceito, Virno assinala a superposição do labor, do pensamento e da ação afirmando a natureza política do trabalho no capitalismo pós-fordista. Ele sublinha, paralelamente, que este trabalho, a que chama de virtuoso, pode ficar na superfície da linguagem voltando-se para uma produção produtiva (de mais valia) ou pode alcançar o estágio do “[...] *logos*, ‘palavra’ [...]” (ARISTÓTELES, 2003, p. 14, grifo do autor), levando a uma política prática e a uma produção social mais geral. Em suma, essa categoria pressupõe um trabalho servil e um trabalho que emana da fala, sem *script* e nem imagem a serem seguidos. O trabalho virtuoso é, portanto, ambivalente, o que significa afirmar que não são, por si sós, libertadoras as práticas comunicativas e inteiramente de cooperação linguística.

O trabalho virtuoso e que não produz nenhuma obra já havia sido considerado por Hannah Arendt (2005) como um trabalho que guarda uma significativa semelhança com a política, a exemplo do trabalho dos atores, músicos e bailarinos cujas práticas não fazem sentido sem a presença do outro, sendo a estruturação pública a condição de sua realização. Na percepção de Virno (2002), essa característica, antes restrita a uma parte do universo artístico, é a forma estrutural do modo de produção pós-fordista. A atividade sem obra – que não deixa atrás de si um produto – não é característica própria e exclusiva da indústria cultural; ao contrário, dado o seu caráter intrínseco político, se converte como um protótipo do trabalho assalariado. A intenção mais genuína do autor é dar visibilidade à relação contemporânea entre produção e comunicação e afirmar a natureza política do trabalho pós-fordista. Essencialmente, é a possibilidade de perda do *script* – do modelo – na produção e a centralidade da ação nos processos de trabalho o que ele quer realçar. Cabe salientar que, do ponto de vista da linguagem, todos nós somos, no seu entendimento, artistas, inventores, criadores (VIRNO, 2003).

Para liberar a *poésis* de uma linguagem modulada e devolvê-la às suas condições vitais, que dão visibilidade às suas capacidades operativas heterogêneas, Virno (2002) afirma ser necessário suspender o comando do Estado e da administração que incide sobre a *poésis*, liberando o *general intellect*<sup>62</sup>. Esse intelecto é a “[...] capacidade de pensar [...]” (Ibid., p. 27, tradução nossa), cuja condição de produção não é o isolamento, mas a relação social e colaborativa. Metaforicamente poderíamos afirmar que é uma espécie de faculdade que afirma toda e qualquer capacidade de pensar, todo o *saber-fazer*.

Em entrevista concedida a *The magazin Open 17: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*<sup>63</sup>, o autor explicita que, pelo termo *general*, não se deve entender o universal, mas o comum. “Não aquilo que está em qualquer um de nós, mas o que passa entre nós. Geral refere-se ao que existe ou ocorre na fronteira, entre você e eu, na relação entre você, ele e eu, e nesse sentido há um movimento constante entre o particular e o comum” (VIRNO, 2009, p. 11. Tradução nossa). A característica relacional do *general intellect* parte do fato de que os indivíduos são pontos de chegada e comportam no seu intelecto uma qualidade social, a fundamentação de uma individuação em constante desenvolvimento, cuja dimensão pré-individual se vê aumentada em cada indivíduo pela acumulação do caráter social do intelecto, pelo aspecto trans-individual (VIRNO, 2002).

A suspensão do comando, defendida por ele, tem sua explicação no fato de que “a administração não é mais o sistema político parlamentar, é o coração da estatualidade: mas o é, justamente, porque representa uma solidificação autoritária do *general intellect*, o ponto de fusão entre saber e comando [...]” (VIRNO, 2008, p. 128). Quer dizer, a administração literalmente preenche o *general intellect* com seus paradigmas, códigos, unidades de medidas, regras, categorias, conceitos, procedimentos formalizados, axiomas etc., ao objetivar um único saber como referência pública. O *general intellect*, dotado dessa maneira, impede que uma gama de saberes se

---

<sup>62</sup> Segundo Virno (2008), a expressão tem sua origem no texto de Karl Marx, *Fragmento sobre as Máquinas* do *Grundrisse*, no qual o autor atribui ao pensamento um caráter exterior e considera o saber e a ciência fontes das quais depende a produtividade social, “Marx, porém, concebe o *General Intelect* como ‘capacidade científica objetivada’ no sistema de máquinas; portanto, como capital fixo” (VIRNO, 2008, 125, grifo do autor).

<sup>63</sup> Uma publicação da SKOR (*Foundation Art and Public Space, Amsterdam*).

façam presentes porque em nada se distinguem, segundo o autor, dos princípios de equivalência típicos da modernidade, tal como o dinheiro, conforme ele próprio esclarece: “enquanto o dinheiro, ‘o equivalente geral’ encarna precisamente pela independência de sua existência a comensurabilidade de produtos de trabalho, de sujeitos, o intelecto geral estabelece, ao contrário, as premissas analíticas para toda a práxis” (VIRNO, 2003, p. 27, grifo do autor, tradução nossa).

Para Virno, não se estabelece o intelecto geral com a linguagem previamente determinada; realizá-lo requer constituí-la em uma forma política não estatal, em que as formas de linguagem estejam livres para se auto-constituírem. É nesse ponto que ele trata da constituição de um novo Uno que se distingue do Estado e passa pela heterogeneidade das faculdades linguísticas cognitivas comuns à espécie humana. O Uno que corresponde à gramática da multidão não converge para uma vontade geral justamente porque dispõe de um intelecto geral comum, heterogêneo. Esse é o tema da Parte II deste estudo, nomeado *Do uno para os muitos*. O Uno a que fazemos referência não é mais o Estado, mas uma gramática heterogênea. É o Uno da multidão.

Abre-se aí uma via de reflexão a respeito da relação efetiva entre produção e comunicação, que faz vislumbrar a materialização das abstrações mentais de modo heterogêneo, quando então parece possível entender o “modo de produção não somente como uma configuração econômica particular, mas também como um conjunto composto por formas de vida, por uma constelação social, antropológica, ética (‘ética’, atenção, não ‘moral’: o tema são os hábitos, os usos e costumes, não o dever ser)” (VIRNO, 2002, p. 22, grifo do autor). É nessas referências de um intelecto geral, igualados, pelo autor, ao trabalho vivo que podemos nos apoiar e pensar o *ponto de cultura* em matéria de trabalho, de tal modo a enxergá-lo como um *ponto vivo* (quer dizer, *ponto de cultura* + trabalho vivo), que nada mais é do que a palavra encarnada, do que uma interrupção na linguagem, um desvio no seu controle a partir da revalorização de uma vida mais orgânica, mais imanente.

### 2.1.1 Ontologia de um *ponto vivo*

O terreno fértil, então, para o surgimento de *pontos vivos* é aquele no qual há uma quebra do formalismo e das convenções que enredam os atos numa linguagem em que a lógica-denotativa predomina. Isso significa que os *pontos* encontram chances de eclodir onde os processos produtivos fundam-se na capacidade de pensar e nas relações sociais e colaborativas e onde, concomitantemente, conseguem livrar-se das funções de coordenação e regulação que impedem seu trabalho vivo de realizar-se em completude. Na reunificação da mente e das mãos nos corpos, os *pontos* penetram por caminhos e situações antes não valorizados como expressão artístico-cultural e acabam criando, em consequência, espaços potentes para a transmutação de valores.

Da mesma forma, terminam tocando nos limites tênues que separam vida e ato, propriamente validado na sociedade como artístico-cultural. Gera-se daí um movimento duplo em que, de um lado, se faz a dessacralização da cultura e da arte, retirando-as de sua função meramente estética, e, de outro, se ritualiza a própria vida cotidiana. É nesse arranjo que o *ponto vivo* está ontologicamente relacionado a um movimento mais amplo, uma maneira de encarar, na verdade, a cultura e a arte como algo que exalta a vida levando os seres a reaver a ordem de seus sentidos, a retomar, no seu corpo, o trabalho na sua forma integral.

Assim configurado o *ponto vivo*, podemos identificar processos vivos de trabalho no grupo de Teatro *Tá Na Rua*, especialmente mais vivos no espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*, como veremos adiante. Seus integrantes e o diretor Amir Haddad vêm libertando e transformando, cada vez mais, a noção de teatro institucionalizada – ancorada na arquitetura teatral italiana – que envolve, entre outras características, a produção em espaços fechados, o espaço bidimensional dividido entre palco e plateia, a marcação de cena, a incorporação de personagens pelos atores e o texto dramático. Nele valoriza-se um teatro do realismo e do texto, em que não há espaço para a poesia, porque impera o pragmatismo, a busca pelo dinheiro, a construção civil; enfim, o ator não sofre transformação poética, apenas mimética.

Os processos de trabalho do grupo, ao contrário, confundem-se com a vida, começando pela rua, local onde realizam suas atividades. O espaço aberto traz, para “dentro” do espetáculo do *Tá*

*Na Rua*, seus sons de sirene, de trânsito, as falas dos passantes e gritos de ambulantes; põe na cena os inumeráveis ruídos próprios de uma cidade, seus acontecimentos aleatórios e imprevisíveis, a emoção, as sensações de estar sob um jogo arquitetônico e suas simbologias. A informalidade é, então, elemento intrínseco das produções do *Tá Na Rua*. Os atores lidam, diariamente, com as incertezas, deparam-se com as várias estruturas textuais presentes na cidade do Rio de Janeiro e se veem desafiados a enfrentar a necessidade de saber improvisar diante de situações novas e da vida comum. As especificidades do local de trabalho instigam e impulsionam os processos experimentais e o repensar contínuo da linguagem, numa busca pela adequação da tríade: quem faz o trabalho, onde faz e para que faz.

Os sinais de vida estão presentes também na composição do grupo, formado por pessoas comuns: homens e mulheres, com idades diferentes; brancos e brancas, negros e negras; gordos, magros, muito magros, meio rechonchudos; moradores da baixada, de bairro melhorzinho do Rio, e até aqueles que se passam por bacana. Com essas características, os atores do *Tá Na Rua* formam também personagens absolutamente comuns e não míticos para suas produções.

Essa heterogeneidade vai ao encontro de seus homólogos: trabalhadores assalariados clássicos que passam pelo local e dão uma paradinha rápida para “espionar” a cena; moradores de rua que se voltam para ver o espetáculo, mas que se viram para o lado, no instante em que as meninas do grupo trocam de figurino e trazem, para perto deles, os seios que estavam à mostra lá no meio da cena; bêbados que se misturam entre os atores e até oferecem ajuda no que precisar; empregados domésticos que se sentam para apreciar a cena por alguns minutos; porteiros que saem à frente do prédio só para ver o *Tá Na Rua*, que já chega por ali desorganizando a cidade e trazendo reflexão com alegria; ambulantes, prostitutas e pedintes que também estão entre os apreciadores da festa e da celebração promovida pelos atores. É um teatro que se caracteriza pelo encontro de diferentes, em que a relação entre sujeito e objeto já não existe, em função da produção do comum entre atores, expectadores e espaço. Mas é uma produção teatral que leva também as suas imagens a turistas que visitam o Rio e passam pelo local no momento da apresentação; a pessoas abastadas em seus carrões que, sem escolha, precisam parar no sinal e acabam vendo (nem que seja de relance) a cena, antes de seguir sua viagem, e outros tantos que acham exótico e divertido o que veem.

### 2.1.2 *Ponto vivo* como referências culturais

Nosso intuito nesta seção é buscar outras relações sobre o espaço do *ponto de cultura* em razão do significado que em geral recai sobre o termo, apreendido comumente em sua condição física. Tomaremos como fato inicial um fragmento do livro *Cultura no plural*<sup>64</sup>, de Michel de Certeau, em que aparece uma expressão similar nomeada *pontos culturais*<sup>65</sup> (CERTEAU, 2003, p. 139), que no contexto de uso, recebeu o significado de referências culturais. Na sua obra, *referências culturais* podem muito bem ser assemelhadas a *relatos orais* sem alteração alguma de seu significado.

Partindo desse princípio, poderíamos então entender o *ponto de cultura* ou o *ponto vivo* como um relato que, assim perspectivado, articula duas experiências indissociáveis e que, ao mesmo tempo em que se mostram irredutíveis uma à outra, apresentam-se como uma relação contraditória. A primeira é a experiência baseada na percepção dos objetos que nos permite apreender os contornos do mundo segundo uma cartografia da cultura instituída. Em outras palavras, o sentido que atribuímos a algo passa pelo repertório de representações, impregnado nas nossas estruturas mentais condicionadas pela cultura oficial que filtra nosso olhar sobre as coisas do mundo e sobre ele próprio. Trata-se da experiência a que Certeau chama de lugar. “Um lugar é a ordem (seja qual for)” (CERTEAU, 2014, p. 184).

Um outro tipo de experiência refere-se ao que está no entorno; é o que o autor designa por “espaço”. É a experiência das operações referentes a pessoas, a animais, a coisas; mais propriamente, às ações de sujeitos históricos que se movimentam no mundo conectando, a partir de percepções distintas de mundo, “objetos” e “ações”, fazendo surgir unidades generalistas, com tempos variáveis e uma atmosfera com inúmeras ambiguidades. Trata-se de um lugar onde não se está subordinado a uma exterioridade. É nesse sentido que ele afirma que “o espaço é um lugar

<sup>64</sup> Esta obra reúne artigos publicados entre 1968 e 1973, por Michel de Certeau, editada pela primeira vez em 1974.

<sup>65</sup> Conforme obra original: “Une pluralité de repères culturels peut ainsi être assurée.” (CERTEAU, 1993, p. 119).

praticado” (CERTEAU, 2014, p. 184). Esse espaço, para Certeau, é o mesmo espaço nomeado de “espaço antropológico” por Merleau-Ponty (*apud* CERTEAU, 2014, p. 184).

Produz-se entre essas experiências, indispensáveis à existência da sociedade, um frenesi que oscila entre vetores estáticos, imóveis a ações que lançam o estado de coisas consolidado em um vão de inquietação e mal-estar, a fim de recobrar, a partir da experiência de um “fora”, um equilíbrio das forças da vida. Essa é uma experiência inevitável, pois resulta da própria natureza da vida em sua dinâmica processual incessante de transformação. A realização plena dessa operação depende das perspectivas que orientam a ação.

Em tal condição, podemos ter diferentes efeitos sobre a realidade. Tais efeitos consistem em maneiras de “ver” e de “fazer”, duas linguagens simbólicas e antropológicas que coexistem numa relação contínua: o mapa e o itinerário, dois polos de uma mesma experiência (CERTEAU, 2014). O que muda de uma experiência para outra ou de uma época a outra é a forma de combinação que predomina entre itinerários e mapas, isto é, as possibilidades de experimentação do “fora”, as oportunidades para energizar-se a partir das condições de incerteza que só o itinerário proporciona. No itinerário, predomina a cartografia do “fazer”; é nas suas operações que o “ver” deve ser modelado. Mas o seu tecido narrativo vem pontilhado também de referências de lugares, todavia “representados” segundo uma maneira singular de “ver”.

Em outras palavras, a sobreposição do “fazer” sobre o “ver” transforma a ação em um processo, de fato, criador que é orientado pelas sensações e pulsações do itinerário, não pelo *script* concedido por um “ver” tomado à parte. Assim, criam-se palavras, movimentos corporais, modos de existência, formas de expressão etc. Quando a experiência do “ver” está plasmada na experiência do “fazer”, concebe-se, além do conteúdo da ação, a forma de prescrevê-lo. Por isso se deve tomar os itinerários como formas vivas que estão em harmonia com seus conteúdos; e, quando isso acontece, alcança-se o estágio de um *ponto vivo*. O itinerário é uma espécie de diário de bordo, um relato profundamente etnográfico, que narra a fabricação, o fazer. Vale salientar que a diferença do modo de combiná-los “não se deve evidentemente à presença ou a ausência das práticas (elas estão sempre atuando), mas ao fato de os mapas constituídos em lugares próprios, para expor os produtos do saber, formarem os quadros de resultados legíveis” (Ibid., p. 189). Tem a ver com o fato de os conteúdos possuírem suas formas próprias ou entrarem nas formas cedidas por terceiros. Há o risco

de a forma de “ver” colonizar o “fazer” e assim elevar as formas abstratas em que os itinerários são acondicionados e, paralelamente, têm seus contornos apagados para misturar-se nos lugares isolados e tomados como postos avançados.

Cabe salientar ainda, com relação à abordagem de Certeau, que o “relato” tem o papel de demarcar, isto é, de criar uma espécie de comunidade flutuante que ceda espaço às ações e que, ao mesmo tempo, seja capaz também de legitimá-las. Contudo, não se trata de uma legitimidade adquirida pelo código jurídico, mas de uma ritualização dos atos da vida. Esse espaço criado para as ações consiste, na verdade, em um terceiro espaço onde não há nenhum tipo de enquadramento; é “um espaço entre dois” (CERTEAU, 2014, p. 195), que o autor nomeia de fronteira. E que nós acreditamos ser o espaço do *ponto vivo*, onde ele se mantém vivo.

Na fronteira, afirma-se, preserva-se e expande-se a vida. Ela consiste no espaço próprio do evento, do ato criativo, onde se redesenham contornos de vida. A fronteira lida com uma contradição contínua porque “a junção e a disjunção são aí indissociáveis” (Ibid., p. 194-195). Ao mesmo tempo em que se cria, a partir dos contatos, pontos de diferenças que se formam entre dois corpos, esses pontos são também comuns. Em outras palavras, o encontro produz limites que separam uma determinada região, fortalecendo sua legitimidade e essa mesma região gera comunicações, estranhamentos e exterioridades.

As fronteiras, por meio do relato, que assume sempre a condição de oralidade, expandem-se sucessivamente

[...] em termos de interações entre personagens – coisas, animais, seres humanos: os actantes repartem lugares entre si ao mesmo tempo que predicados (bom, astucioso, ambicioso, simplório etc.) e movimentos (adiantar-se, subtrair-se, exilar-se, voltar-se etc.). Os limites são traçados pelos pontos de encontros entre as apropriações progressivas (a aquisição de predicados no curso do relato) e os deslocamentos sucessivos (movimentos internos e externos) dos actantes. Devem-se esses limites a uma distribuição dinâmica dos bens e das funções possíveis, para constituir, sempre mais complexificada, uma rede de diferenciações, uma combinatória de espaços. Resultam de um trabalho da distinção a partir de encontros. Assim, na noite de sua ilimitação, corpos só se distinguem onde os ‘toques’ de sua luta amorosa ou guerreira se inscreve sobre eles (Ibid., 194-195).

Quando se alcança o estágio de operação em que se fissa a escritura do social nos corpos, criando um espaço de contato entre eles e o mundo e suas energias vitais, ativa-se uma outra forma

de percepção sobre o mundo e se chega ao que Certeau nomeou de “lugar comum” (Ibid., p. 58). No lugar comum, adota-se uma posição particular no mundo; o corpo sensível, que se torna portador de suas sensações e pulsações, adquire o poder de contaminar seu entorno. O efeito disso é a transformação do espaço relacional e da produção das formas de subjetividades. O *ponto vivo* constitui-se nessa relação, podendo alcançar esse lugar comum ao subscrever sua posição no mundo.

### **2.1.3 O *ponto vivo* como êxodo: fundador de um mundo novo**

Para Virno (2008), o êxodo é uma cultura de deserção; implica sair da terra do faraó, deixar o universal. “A ação política do êxodo consiste, portanto, em arrojada subtração. Só quem abre para si mesmo uma rota de fuga pode fundar, e, inversamente, só quem funda consegue achar passagem para abandonar o Egito” (Ibid., p. 131). Praticá-lo é sair sempre da zona de alcance do comando do Estado e de sua maquinaria em direção a um novo espaço público que faça uso do intelecto em geral. O êxodo constitui “[...] a aliança entre *general intellect* e a ação política, o trânsito em direção à esfera pública do intelecto” (Ibid., p. 130), entendendo-se por pública a dispensa do ordenamento estatal.

A noção de êxodo aproxima-se, segundo Virno (2003), da ideia americana de fronteira em oposição à ideia europeia de *confín*. A primeira é uma área indiscernível quanto às formas de agir; nela se lida com incertezas e se atua numa atmosfera dinâmica. O *confín*, ao contrário, tem como pauta a estabilidade e a identidade dos indivíduos; sua função é restringir a autonomia social, preenchendo o *general intellect* com um saber específico universalizado e que forma um corpo político unificado pelas vias da democracia representativa. Que se entenda por representação a “estatualização do intelecto” (VIRNO, 2008, p. 128). Na percepção do autor, quando se realiza um êxodo não se está escapando nem da ação e nem da responsabilidade; o êxodo é sempre uma decisão que implica coragem de fundar algo (VIRNO, 2003). Vale salientar que, “durante o êxodo, o *general intellect* não tem poder para produzir lucro e mais valia, mas torna-se uma instituição

política. O que vem à mente é o espaço do ‘nós’ [...]” (VIRNO, 2009, p. 6, grifo do autor. Tradução nossa).

Sob a ótica do êxodo, o *ponto vivo* é um novo começo, um sistema de referências culturais que funda um mundo novo em um espaço de incerteza e sem procedimentos determinados, e em que predominam as múltiplas faculdades de pensamento. Podemos afirmar que o *ponto* nasce de ações dos que fundam espaços indiscerníveis, indefinidos. Ou espaços lisos, tal como faziam os nômades, sobre os quais falam Deleuze e Guattari (2012). Por nômades contemporâneos, entendemos os grupos heterogêneos que não se deixam classificar. E que fundam “espaços do menor desvio” (Ibid., p. 40), que se localizam entre os espaços estriados, espaços limitados por controladores da potência que aflora nos espaços lisos e onde se abrigam centros de ressonâncias de onde emanam operações globais. O *ponto vivo* eclode nas brechas, entre um espaço estriado e outro porque “nada é externo, não há um fora” (VIRNO, 2009, p. 6). A porta de saída é sempre entre algo, daí seus movimentos ziguezagueantes. O *ponto* é justamente resultado desse desvio que o faz penetrar e atravessar os estriamentos, como os modelos burocráticos e os contratos redutores de temporalidade da vida.

Deleuze e Parnet (1998) observam que é justamente nas linhas de fugas, nas bifurcações, nas *intermezzis* e nas disjunções que ocorrem as transformações, as mudanças, as ações que desterritorializam e que, portanto, estão as potencialidades criadoras; incluem-se aí os processos que se dão nas exterioridades das relações, os processos minoritários, os processos transversais. Por isso a importância de concentrar-se na sucessão do devir, que consiste na própria proliferação de multiplicidades e no próprio movimento da diferença; sem o devir não há singularização.

Os potenciais criadores de *pontos vivos* são os que agem de modo combativo na superfície de estratificação que se forma sobre a terra tentando aprisionar a vida. São aqueles que se esquivam daquilo que impede a intensidade do ser, tudo que procura fixá-lo e determiná-lo, operando nos interstícios do aparelho de Estado, do mundo corporativo, dos dispositivos de estruturação e de controle do espaço urbano. Aqueles que fundam *pontos vivos* são detentores de direção própria, seguem deslocando-se de um lugar a outro, lugares de alternância, “usados” e abandonados conforme suas necessidades.

Vale ainda ressaltar que em função da economia pós-fordista neoliberal e da centralidade que o conhecimento alcançou no processo de acumulação, o *ponto vivo* em geral relaciona-se com o mundo do trabalho precário e as tendências de autonomia que podem fluir dele. “Precarização refere-se à relação entre trabalho flexível e temporário e à existência de uma vida sem previsibilidade e segurança, o que determina cada vez mais as condições de uma grande parcela da sociedade” (VIRNO, 2009, p. 1. Tradução nossa).

### O êxodo em *Branco sai, preto fica*

“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”  
 “Potência gramática”  
 Adirley Queirós

*Branco sai, preto fica* é produção de lugar comum – uma posição particular no mundo à maneira como nos fala Certeau. Ao retratar a vida de dois homens negros, moradores da periferia de Brasília, Adirley Queirós e seus companheiros recorrem às memórias, aos anos vividos na Ceilândia, à saudade dos amigos, das músicas, das paqueras nas noites dançantes no frequentado baile *funk* (conhecido como o Quarentão), mas, em particular, à fatídica noite de 5 de março de 1986, em que a polícia invadiu o local (usando cavalos, cachorros, helicópteros e armas), deixando dois corpos mutilados. O Quarentão é o espaço simbólico da memória, lugar onde os corpos recarregavam suas forças para enfrentar o cotidiano, onde se enchiam de alegria e riso e se fortaleciam mutuamente. O título do filme nada mais é do que uma alusão às palavras de ordem emitidas pela polícia nessa noite: “*bora, bora, bora, puta prum lado veado pro outro, bora porra, bora porra, tá surdo negão? Encosta ali, tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro*”.

O grupo pretende, com o filme, fabular outras possibilidades de contar histórias, ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções através de uma pesquisa de quatro anos que documentou vários relatos sobre o Quarentão e sobre esse acontecimento em particular. Bricolagens “[...] feitas com resíduos ou detritos do mundo” (CERTEAU, 2014, p. 174). O que Queirós e seus amigos fazem é esvaziar a história oficial de Brasília para ocupar esse espaço revelando uma outra

percepção sobre a cidade e seu entorno. Inventam com isso novos campos possíveis de vida e de sobrevivência: vão ao encontro de possibilidades através da linguagem cinematográfica. O filme, com efeito, sensibiliza-nos o olhar para “[...] uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal [...]” (CERTEAU, 2014, p. 172), instigando-nos a “[...] outras viagens à ordem funcionalista e histórica da circulação” (Ibid., p. 172). *Branco sai, preto fica* revela-nos os itinerários apagados pela sistematicidade urbanística e sua univocidade que silencia modos de vida divergentes que perambulam pela cidade e se entrecruzam nela.

Embora o trabalho coletivo seja comum no cinema, em *Branco sai, preto fica* o trabalho coletivo representa mais do que um grupo de pessoas juntadas fazendo um filme, pois é um trabalho que reúne sujeitos sociais que compartilham de uma mesma base de sentidos; têm eles as mesmas referências culturais, praticamente a mesma idade, cresceram juntos na Ceilândia, experimentando da mesma relação de violência física e simbólica com a cidade de Brasília<sup>66</sup>, dos mesmos traumas que incidiam sobre a experiência de viver na periferia que está no entorno da cidade cuja arquitetura seja talvez a simbolicamente mais significativa do país. Essas trajetórias, em especial as dos dois atores que compõem o núcleo central do filme, Marquim e Shockito, cujos corpos foram marcados pelo episódio traumático do Quarentão, demandam a invenção de personagens – este foi o fato que levou Queirós a fazer um filme híbrido entre documentário e ficção. A ficção, nesse caso, ao contrário do que se sabe no senso comum, não é um mundo imaginário, mas uma operação de rupturas, se pensada à maneira de Jacques Rancière (2009). No fundo, tais personagens, quando frente à câmera, irão buscar na mente o que cada um foi de fato. Forjar aí um personagem torna o filme uma aventura, para quem está trabalhando, bem menos cruel do que fazê-los falar sobre si mesmos diretamente à câmera.

Em um filme que trata de memórias, a mente, mais do que nunca, é combustível da produção de conhecimentos ou a força motriz do trabalho realizado; é ela que literalmente vai munindo a introdução de falhas, de discontinuidades na ordem imposta por Brasília. São conversas e situações que vão sendo recriadas para provocar o passado e puxar seus fios invisíveis materializando-os em cenas.

---

<sup>66</sup> Embora o diretor não seja negro na cor. O que é ser negro?

A memória prática é regulada pelo jogo múltiplo da alteração, não só por se constituir apenas pelo fato de ser marcada pelos encontros externos e colecionar esses braços sucessivos e tatuagens do outro, mas também porque essas escrituras invisíveis só são claramente ‘lembradas’ por novas circunstâncias” (CERTEAU, 2014, p; 151, grifo do autor).

A produção de *Branco sai, preto fica* é um típico exemplo de trabalho vivo, dado o fato de que é amplamente dependente da autonomia dos sujeitos participantes, da sua iniciativa e capacidade de convocar suas próprias memórias; a autonomia torna-se aí a condição *sine qua non* para que o filme se desenvolva e evolua nas cenas que se vão constituindo no cotidiano. Em *Branco sai, preto fica* dá-se “[...] ao trabalho aquilo que é comum, quer dizer, o intelecto e a linguagem” (VIRNO, 2008, p. 129). Essa proposta transgressora que estabelece um trabalho vivo, produtora de um lugar comum, faz emergir o que estamos chamando de *ponto vivo*, na medida em que institui uma travessia no discurso da cidade que se quer um só, abrindo clareiras de vida, mas, sobretudo, porque coloca em primeiro plano os corpos com suas energias vitais integrais sem submetê-los a um comando que exclui a produção de suas subjetividades.

Quando o filme começa e, à medida que as primeiras imagens vão surgindo, ouvimos um ruído forte de motor que nos remete a uma imagem de ferro velho ou coisa do tipo; aos pouquinhos, vamos descobrindo que se trata de uma espécie de elevador feito de peças improvisadas que conduz Marquim – que ficou paraplégico após o disparo efetuado por um dos policiais – à parte superior de um primeiro andar onde mora; quase que um esconderijo. Essa cena é importante porque, logo de início, observamos o que vem a se tornar uma marca do filme: a criação (a partir de sucatas) como forma de resistência dos corpos mutilados, que persistem em viver e se manter em movimento.

Sentado em uma cadeira de rodas adaptada, Marquim sobe lentamente; ao chegar ao vão de cima, logo começa a operar sua rádio clandestina, que funciona ali mesmo onde reside. Percebe-se aí um recolhimento, uma vida que se passa em espaços interiores, em que o corpo, seus movimentos e sua voz assumem lugar privilegiado diante da câmera, em contrastes com efeitos pictóricos. Na cena, Marquim narra, como locutor da rádio, a sua ida ao Quarentão na noite do acontecimento da tragédia, ao mesmo tempo em que é estimulado pelos vinis reproduzindo músicas, que ativam sua

memória porque costumavam embalar o baile; enquanto fala na rádio, um *soul music* toca ao fundo; a cena termina com o tiro que o atingiu marcando a sua vida e a de seus amigos para sempre.

Frente à exclusão e ao controle imposto por Brasília, Marquim e Sartana (uma espécie de *cyborg*, personagem de *Shockito*, que perdeu uma perna ao ser atropelado por um cavalo na noite da invasão ao Quarentão) maquinam a sua explosão. Um processo de resistência, no entanto alegre e musical, é a trama que atravessa o filme por inteiro e que culmina nos momentos finais da narrativa. A “grande explosão do congresso” é produzida como se fosse um espaço sonoro repleto de criações e de subjetividades da Ceilândia, em que se incluiu, por exemplo, a *Dança do Jumento*, arte de pessoas comuns, como se dissesse que essas vozes queriam ser escutadas; uma espécie de bomba que joga em Brasília a polifonia, a política prática. Mas a explosão em si é uma grande massa sonora indistinguível; talvez pelos recursos disponíveis para bolar algo diferente. As imagens sensivelmente mais lentas, nessa hora, vêm em forma de desenho de animação e são acompanhadas por um *rap* que tem como refrão: *bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão*; e aparecem, ao mesmo tempo, na tela, efeitos luminosos. Paralelamente, ouvem-se gritos, contrastando com os desenhos que mostram pessoas correndo da explosão, assustadas com o acontecimento e seguindo para fora do congresso nacional brasileiro.

O que se observa também, no filme, é que desse encontro com Brasília emerge o cinema da Ceilândia, que se torna possível a partir dessa relação que os moradores da Cidade-satélite estabelecem com o poder avassalador do Estado que disciplina e controla o acesso à cidade. O espaço de ação que se abre através da produção do filme ganha legitimidade nessa relação dialética com a capital do país. Todavia, não se trata de uma resistência ao centro; não é isso que está em jogo, nem sequer, diríamos, que há o desejo de desmascarar Brasília. A ideia de vingança e sua explosão eliminam qualquer possibilidade de existência de um poder reativo. Cravalanças, personagem de Dilmar Durães, homem que veio do futuro para colher provas contra o Estado brasileiro a respeito do extermínio de populações negras e periféricas, reforça que não é uma inclusão cultural que o grupo busca.

Ao contrário, o lugar comum é visivelmente urdido como êxodo. Não há, no filme, reconciliação possível com Brasília. Isso porque não é a tentativa de salvar esse mundo que se vê no filme, mas a aposta radical em um novo mundo incomensurável com o mundo representado pela

capital do Brasil. Nesse filme, Queirós trava um embate direto com o Estado e se opõe à sua meta de universalizar e à sua maneira de conduzir ao centro indivíduos atomizados. “Eles não querem tomar o poder; querem, em todo caso, extinguir, anulá-lo; não querem construir um novo estado, querem extingui-lo, cancelá-lo (VIRNO, 2003, p. 10. Tradução nossa). É uma saída fundadora, para usar a expressão de Virno.

Vale notar que o filme é uma percepção da geração dos anos de 1980 – e de homens heterossexuais – sobre o mundo, que estabelece um espaço antropológico com densas referências culturais que se exprimem nos próprios corpos por meio da mutilação. Esse posicionamento amplia o caráter político do filme, na medida em que explicita a contradição colocando diretamente o outro em questão. Ou seja, expõe-se o outro fortalecendo a sua posição, produzindo um lugar comum, um *ponto vivo*. O espaço de fronteira ganha aí sobretudo visibilidade no ato que transforma a segmentação social da cidade em uma segmentação física ao criar o passaporte que dá acesso à cidade de Brasília.

Entre outros elementos que também delimitam uma posição do grupo no filme, mencionamos o espaço físico da Ceilândia, que, propositadamente, foi filmada por trás, ampliando ainda mais os contrastes com a estética do plano piloto e, em deriva valorizando a estética do feio, do mau gosto, da quebrada; os atores negros que compõem o núcleo do filme, a trilha sonora do *rap* e o *passim*<sup>67</sup> e a temporalidade. Incluem-se aí as memórias de todos os traumas dos personagens centrais e também as máquinas, os motores, o toca disco, os vinis, o sofá, o ferro velho, os carros e, sobretudo, as próteses, verdadeiras figuras ambulantes que fissuram a ordem construída e que teimam em manter os corpos em circulação. Todo o cenário elaborado nega qualquer ideia de inclusão cultural, imprimindo a noção de disputa estético-simbólica. Na verdade, o filme cria o lugar comum nas faixas intermediárias entre Brasília e a periferia, entre o simbólico e o real, a ficção e o documental, entre a mutilação que quer fixar as referências culturais e as emendas com as quais se procura resistir e continuar circulando no espaço, dando visibilidade a outros modos de viver presentes nos interstícios da cidade funcional.

---

<sup>67</sup> Passinho de dança.

#### 2.1.4 Da linguagem de um *ponto vivo* e de sua criação como resistência

O caráter de nulidade da representação e a afirmação de uma atuação desenvolvida, que apresenta uma realidade, em vez de representá-la (HADDAD, 2016) também se abre à incerteza e contribui para a vivacidade dos processos de trabalho do *Tá Na Rua*, complementando o fato de que o grupo apresenta-se em um espaço horizontal e aberto como dito antes.

A geração do grupo que criou e vem encenando o espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro* conta, como estímulo, com as convicções e o saber do diretor Amir Haddad e com um saber acumulado por sucessivas gerações que passaram pelo grupo e investiram em reflexão teórica, experimentando e criando a linguagem por meio dos mais variados eventos, tais como a narração, o improviso do cordel, os contos, as piadas, as narrativas jornalísticas, o circo, os fragmentos de obras dramáticas, o trabalho dos camelôs etc. Esses e outros saberes e crenças que circundam o grupo se misturam aos novos chegantes, a quem tudo é transmitido oralmente por Amir ou por pessoas de outras gerações que entram em contato com os integrantes atuais ou por registros documentais arquivados no Instituto *Tá Na Rua*. Muito embora seja a oralidade uma de suas marcas, o grupo conta com alguns arquivos e documentos da produção de conhecimentos de seus componentes. Amir conta que resistiu (e resiste) à formalização; resistiu, inclusive, à formalização jurídica o quanto pôde, mas ficou impossível não fazê-la; foi um meio de conquistar espaço e manter sua proposta de vida e de trabalho.

Vale salientar que o trabalho com a linguagem não se dá em um ambiente de escritório. O grupo dispõe de um sobrado antigo na Lapa (bairro histórico do Rio de Janeiro), bem próximo aos Arcos, em que se constitui, de fato, a Casa do *Tá Na Rua*. Por lá não existe burocracia. É um ambiente simples e despojado: dois pavimentos e muita cor.

Mas além de se inspirar na ancestralidade e no mediterrâneo que influenciam na feitura de um teatro cantado, dançado, improvisado, africano, negro, indígena e nativo, o grupo utiliza três grandes fontes de produção de conhecimentos (e inspiração): o carnaval, o futebol e a religião. Na concepção carnavalesca de mundo, o grupo tem uma forte aliada para desfazer a dicotomia entre ator e espectador e fazê-los celebrar juntos o espetáculo na rua e sem distinção de quem é um ou

outro. Nessa experiência, é significativa também a valorização da ritualização da vida, do corpo e do riso soltos, além da experimentação de formas e da interdição da ordem, a exemplo do ato simbólico, em que o prefeito entrega a chave da cidade ao Rei Momo. Deve-se ainda ao carnaval também a história sempre contada em movimento, em forma de cortejo, característica definidora dos processos de trabalho do Teatro do *Tá Na Rua*. Entre outras particularidades que a religião<sup>68</sup> empresta ao grupo, está a ideia de encontrar-se, reunir-se, reconectar-se às experiências; por influência da religião, os membros sentam-se sempre em círculo, metaforicamente reunidos em torno do fogo. Do futebol vem, entre outras inspirações, o aprendizado sobre a coletividade e o respeito, o improviso, a relação do individual com o coletivo e o crescimento conjunto, além da resiliência do jogador.

A propósito do espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*, vale dizer que, nessa nova produção, o que os atores trazem são algumas espécies de pequenas “confissões” sobre a *cidade maravilhosa*, feitas ao longo do percurso do trem que circula da cidade ao subúrbio. São relatos em que se cruzam tempo e espaço s vida no Rio de Janeiro, histórias inseparáveis de suas memórias, que se foram construindo nesse espaço-tempo. É uma memória muito artesanal (construída nessa relação do plano individual de cada ator com o pensamento coletivo do grupo) que produz vivências e episódios desenhados em cenas de maneira crítica e dialética.

Consolidada a ideia do espetáculo, o trabalho de criação é deflagrado, nutrido, sobretudo por muitas discussões em torno do grande tema *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*. Semanalmente, o grupo reunia-se às 19 horas (e talvez ainda se reúna), nas quintas-feiras, para trabalhar mais concentradamente em torno dessa iniciativa. Desenvolve-se a partir daí uma rede de conhecimentos que vai sendo alimentada por cada um dos atores. Eles passam a pesquisar e estudar sobre o assunto, valem-se de reportagens, filmes, programas de televisão, experiências próprias, redes sociais; todo o conteúdo vai se somando como matéria-prima e passando pelo crivo das discussões para incrementar o espetáculo. Merece ressaltar o fato de que muitos dos integrantes têm atividades paralelas, uma vez que não se sobrevive da elaboração do espetáculo. Então, nos dias de reuniões, quase sempre, chegam visivelmente cansados e atribulados. Os mais retardatários

---

<sup>68</sup> “Do latim *religare*: religar, reunir” (TRINDADE, 2008, p. 27).

iam chegam e se integram na discussão aos poucos. Alguns passam direto para a cozinha e pegam algo para comer na geladeira coletiva. O ambiente é bem descontraído: brinca-se, come-se, bebe-se, fuma-se e, claro, conversa-se muito; são assuntos diversos, relativos ao país, à cidade ou mesmo assuntos particulares. É uma grande família. Às vezes, a convivência entre eles, ali nos dias de reunião, dá a impressão de que nada vai acontecer ou de que eles estão juntos “à toa”. Para fazer nada muito específico; mas, aos poucos, o assunto inerente ao espetáculo aflora.

A linguagem que o *Tá Na Rua* criou (e vem desenvolvendo cotidianamente) confere a seus integrantes ampla autonomia; contudo, ao invés de fazer trabalhar menos, faz trabalhar mais porque exige informar-se e pensar mais, como bem observou Persan (2016) (um dos integrantes do grupo). Deve-se ressaltar também que, na experiência do grupo, trabalho e comunicação não se separam. O trabalho é a afirmação cotidiana de sua linguagem para fortalecer o modo como o *Tá Na Rua* quer se comunicar com as pessoas, além da maneira como quer organizar conteúdos e mensagens. A criação da linguagem é o próprio ato de resistência do *Tá Na Rua*. Sob esse aspecto, vale lembrar que “o terreno comum da arte e dos movimentos sociais nunca é acerca do conteúdo [...]. [...] arte que expressa pontos de vista sobre a resistência social não é relevante” (VIRNO, 2009, p. 2). O que importa é a produção de novas formas que denotam maneiras diferentes de viver e de sentir, desenhando outras percepções sobre o mundo.

O encontro dos integrantes consiste, então, basicamente em extrair da mente seu potencial criador em um processo relacional com os demais integrantes e suas conexões “fora” do local de trabalho também. Esse trabalho mais reflexivo torna-se, nesse espetáculo, ainda mais necessário; não tanto porque não tem texto para guiar os personagens (fato que já não é novidade nos processos de trabalho desse grupo), mas por modificações que foram realizadas nos processos de trabalho do grupo pela primeira vez. A princípio, o que se tem é uma ideia-roteiro; o roteiro é, de fato, construído durante as discussões, mas de início este se elabora apenas mentalmente. Ainda assim, mesmo quando escrito, em nada se assemelha à ideia mais geral de um roteiro em que a história vem o máximo possível definida. Ao contrário, nesse roteiro (do espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*) cabem muitos conteúdos, várias histórias, inúmeras situações e fatos, a depender de quem fará uso dele e com quem o fará ou entrará em interlocução, e em que espaço apresentará o espetáculo. A criação da linguagem do grupo envolve a busca incessante de uma afinação entre

quem diz, para que diz e onde diz. A adequação entre comunidade, linguagem e espaço é o objetivo dessa linguagem. Reafirmamos aqui o que dissemos antes.

Em suma, o roteiro do espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro* é uma espécie de escritura vazia ou com alguns conteúdos estimulantes para a produção de sentidos coletivos, como se pode observar logo a seguir (quadro 2).

**Quadro 2: Roteiro da Apresentação de A Geografia Popular do Rio de Janeiro (2016)**

1. Geografia popular – Beth Carvalho
2. Estação Marchinhas Carnavalescas (Jacarepaguá / Me dá um dinheiro aí/ Daqui não saio)
3. Estação pagode (Quem nunca comeu melado/ piscinão)
4. Estação Vila mimosa (Vem pro Cabaré /E vou tirar você desse lugar)
5. Estação Amor (Valsinha)
6. Vinheta chegada e Estácio de Sá e sua corte (Cortejo)
7. Vinheta Fundação da cidade (Cidade Maravilhosa)
8. Estação Pereira (Menina do subúrbio)
9. Estação bossa nova (Ela é carioca)
10. Estação memória
11. Vinheta batalha Uruçu-Mirim (L´estate)
12. Vinheta flecha perdida
13. Vinheta (saudades guanabará)
14. Estação favela (tiroteio – meu guri)
15. Estação gospel (pastor/halleluja anyhow/um anjo do céu)
16. Estação afro-gospel (Ogum de ronda/mãe oxum/oxóssi)
17. Estação memória
18. Vinheta chegada da família real
19. Vinheta eterna corte brasileira
20. (Cidade Maravilhosa) Tiro
21. Fala de Amir Haddad
22. (Valsa de uma cidade)

Fonte: Grupo de Teatro Tá Na Rua (2016). (Elaborado pela Autora).

O roteiro, como se pode observar, é formado por temas metaforicamente apresentados como estações de trem. A cada estação, entoa-se uma música, procedimento básico da linguagem do *Tá Na Rua*, cuja construção de cenas se dá por códigos não-verbais, ou seja, em vez do discurso e da palavra (da mediação do signo verbal) apresentam-se imagens cênicas a quem assiste. Este é um ato de resistência ao predomínio da palavra no teatro convencional, mas se deve também ao fato

de ser um teatro realizado em espaço aberto que experimenta interferências sonoras de toda ordem. O repertório musical durante os espetáculos é conduzido por um dos atores integrantes do grupo.

O que particularmente nos interessa destacar a respeito da linguagem do grupo é o fato de que, no roteiro, não há nenhum elemento cronológico que impeça a alteração da ordem sob a qual estão postos os temas. Quanto a esse aspecto, é essencial salientar que fica preservado, no espetáculo, o direito de “iniciar” de qualquer lugar, tanto a escolha dos conteúdos quanto das sequências possíveis dos temas. Mas além disso, podem-se modificar também as músicas que acompanham cada tema pelo teor genérico de cada uma delas; e é possível, sobretudo, alterar a duração do tempo da cena relativa à cada estação e, por conseguinte, interferir na duração do espetáculo como um todo. Isso faz *A Geografia popular do Rio de Janeiro* ser um espetáculo duplamente indeterminado do ponto de vista dos integrantes do *Tá Na Rua*, pois que passam a dispor de uma ampla autonomia.

É um circuito, portanto, que se mostra potencial no que concerne ao fato de despertar no outro uma ideia de descentralização da produção de sentidos. O que desejamos essencialmente não é registrar que *A Geografia popular do Rio de Janeiro* é uma obra aberta em termos da produção de sentidos, pois isso já é consensual na literatura a respeito das artes. O fato relevante a que se deve dar visibilidade é o de que a abertura se dá do ponto de vista da intenção de quem construiu a linguagem – pensamos aqui bem à maneira do filósofo italiano Umberto Eco (2003) no livro *Obra aberta*, em que este coloca a intencionalidade como um pressuposto da obra aberta. Ainda com relação ao aspecto em destaque, vale observar que se estabelece, no mínimo, com esse procedimento, amplas dificuldades para identificar sujeito e objeto (mesmo diante de um processo com direção demarcada); e ainda cabe salientar que é uma produção coletiva que multiplica o próprio espetáculo, na medida em que possibilita a sua transformação em vários outros, mesmo que haja uma estrutura temática limitando o escopo dessas transformações, fato que pode muito bem ser entendido como uma marca ética e estética do próprio grupo que a criou.

Há um outro aspecto que reforça essa intencionalidade da linguagem aberta e que está relacionado com o trabalho do apresentador-narrador – a referência constitutiva dos processos de trabalho do *Tá Na Rua*. Segundo Ana Carneiros (2008) (uma das integrantes das primeiras gerações do *Tá Na Rua*), o elemento essencial no jogo teatral do grupo sempre foi a figura do apresentador-

narrador. Ele é, conforme nos revela Ana, uma espécie de elo entre o público e o ator e se torna importante para estabelecer um clima amistoso entre ambos, recepcionando os transeuntes e conquistando a adesão destes. Cabe a ele, mais especificamente, determinar as sequências dos números e das apresentações; é de sua incumbência desenvolver o texto à medida que narra a história; paralelamente, os atores do grupo vão construindo as imagens inspirados em sua fala. E considerando o fato de que, no espaço aberto, as invariáveis influenciadoras dos processos de trabalho são inúmeras, a sua presença parece mesmo quase que fundamental para organizar o espetáculo. É ele, afinal, que

[...] estabelece um mínimo de organicidade nos acontecimentos da roda. Agindo como um filtro/mediador, ele acata ou para as interferências, alimentando participações que possam contribuir [...] ou ao contrário, impedindo intervenções que possam interferir negativamente nesse processo” (CARNEIROS, 2008, p. 61).

No espetáculo *A Geografia Popular do Rio de Janeiro*, essa capacidade inventiva e de criação é exigida de todos os integrantes do *Tá Na Rua*. O trabalho do narrador, figura emblemática da ação do grupo (papel sempre desenvolvido por Amir Haddad), é invertido nesse novo processo criador. Nessa produção atual, o apresentador-narrador conta as histórias que os atores estão construindo, de modo que não é mais a sua capacidade intelectual que orienta as imagens produzidas pelos integrantes; ocorre o inverso: são os integrantes que orientam a fala do apresentador-narrador através das imagens que produzem. Essa é uma mudança significativa porque os atores perdem o “mentor intelectual” (para usar a expressão de Ana Carneiros) do processo criador e passam, eles mesmos, a comandar a criação. Dois aspectos são passíveis de observação e merecem nosso destaque. Em primeiro lugar, a transformação, em nível micro, do *general intellect* (no que essencialmente nos fala Paolo Virno) em sua capacidade de comportar múltiplas faculdades, intelectualidades e inteligências. E, em segundo lugar, a subversão da ideia de comando por meio do destronamento do papel do diretor como organizador de um suposto caos e da implementação de uma ordem individual.

Por fim, não tanto significativo ou inovador do ponto de vista dos processos de trabalho do grupo, mas ainda assim relevante, registra-se o fato de que o *Tá Na Rua* sempre se encontrou entre ensaios e erros. Isso significa que, ao contrário do que vigora nos processos de trabalho que se dão

sob a lógica funcional, isto é, em que há uma separação entre ensaio e espetáculo e, por conseguinte, quase que necessariamente, entre concepção e execução, no *Tá Na Rua*, essas partes estão integradas. É um espetáculo vivo. No primeiro caso, a produção é bem definida; há um processo interno, com ações estruturadas e que pressupõe a busca pela perfeição de um produto – o espetáculo – que será mostrado a um público específico. Esse trabalho interno presume, sobretudo, um tempo definido que ordena todo o processo de produção. Inversamente a essa funcionalidade, o processo de trabalho do *Tá Na Rua* é contínuo, o produto está sempre inacabado, em contínua transformação.

### **2.1.5 Ponto vivo e a ideia de form-Ação**

A palavra formação está sempre presente quando falamos de trabalho e também de *ponto de cultura*. Formação significa “ato, efeito ou modo de formar”, “constituição, caráter”, “maneira por que se constitui uma mentalidade ou um conhecimento profissional” (FERREIRA, 1999, p. 928). Mas como pensar em formação no contexto da cultura e da arte? Que tipo de formação diz respeito a um trabalho que é vivo? As respostas a essas perguntas parecem-nos em curso nas oficinas ministradas pelo grupo *Tá Na Rua*.

Nossa elaboração vai obviamente ao encontro do conceito de *general intellect*, conforme interpretado por Paolo Virno (2002), cuja definição consiste, como já foi visto, em um princípio de não geração de equivalências, quer dizer, de não objetivação de um conhecimento no sentido de torná-lo universal, sobrepô-lo aos demais. É justamente essa capacidade de construir um espaço de indiscernibilidade, preservando o saber comum próprio ao *general intellect* (ainda que seja possível subvertê-lo, preenchê-lo) que faz Virno equipará-lo ao trabalho vivo. Isso porque este literalmente pode abrir-se como uma larga avenida que comporta todas as partituras e faculdades e infinitas capacidades gerativas de todas as mentes, a fim de que elas se expressem em seus modos mais variados nos processos interativos.

Essas oficinas correspondem, a nosso ver, ao que se configura como trabalho vivo; elas têm uma estrutura de uma nova ideia de *form-Ação* para *pontos vivos*. Por essa ótica, o entendimento de formação como absorção de padrões universais merece então ser “rachado”, como diria Deleuze, dando luz a uma nova *form-Ação*, abrindo um “entre” na própria grafia da palavra para simbolizar a necessidade de um espaço indefinido que dê passagem às capacidades e aos potenciais criadores.

A *form-Ação* do *Tá Na Rua* tem por princípio rachar as couraças que revestem os corpos. Mas esse processo de rachar a que nos referimos nada tem a ver com o ato de desembrutecer, mas com o de gerar condições para que os corpos se reencontrem com suas energias vitais integrais. Isso nos lembra inevitavelmente a história que Jacques Rancière (2015) reconta em seu livro *O espectador emancipado*, ao rememorar Joseph Jacotot<sup>69</sup>, que havia causado escândalo no início do século XIX ao ter proclamado a igualdade das inteligências e oposto a emancipação à instrução pública. Jacotot afirmou que “a emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Essa não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2015, p. 14).

Foi um pouco disso que verificamos ao chegarmos à Casa do *Tá Na Rua* para frequentar as oficinas. No momento da matrícula, nada nos foi solicitado. Nenhum registro de controle, ainda que a oficina fosse paga. A *form-Ação* do grupo tem na música o seu elemento constitutivo. A música cria um espaço sonoro e nutre sua imaginação no processo de produção de sentidos e de elaboração de imagens. A sensação que se experimenta é de pura dispersão, uma espécie de convite à liberação dos pensamentos mais imediatos; esse sentimento ia variando conforme as músicas iam sendo tocadas.

Interrogamos o porquê de todo esse processo. Jussara Trindade (2008), pesquisadora do assunto, explicita o papel da música na *form-Ação* do ator no *Tá Na Rua*. A música, tal como afirma a autora, tem a função de conduzir o aluno a um patamar de produção de imagens que se sobrepõem à consciência ordinária, de maneira que este se descubra e alcance sua forma de expressão mais genuína. Com base em categorias semióticas (ícone, índice e símbolo<sup>70</sup>), ela comunica que o

<sup>69</sup> História contada originalmente no livro *O mestre ignorante*.

<sup>70</sup> Propostas por Charles Sanders Peirce, semiótico norte-americano.

repertório do grupo apresenta variações musicais que oscilam desde a intenção de provocar estados mais contemplativos nos sujeitos participantes, criando espaços indefinidos que possibilitem ao ator estabelecer relações livres, até a formação de um espaço sonoro mais fechado em que o sentido já é dado pronto para ele. A escolha das músicas varia segundo a preparação dos atores para lidar com esses universos.

De uma maneira geral, o *Tá Na Rua* utiliza, para atores principiantes, composições-índice que são testemunhos vivos, memórias que evocam um passado impessoal, tais como a música flamenca, a valsa e o choro. Elas nem são músicas completamente abertas como as composições-ícone, em que o ritmo predomina e cria espaço para associações com autonomia, e nem tampouco são composições-símbolo, que restringem a criação ao definir muito claramente o sentido, tais como o samba-enredo, por exemplo, que fará o ator logo produzir gestos relacionados ao universo do carnaval carioca. Cabe dizer que a faixa intermediária de músicas também se faz mais adequada ao grupo principiante porque, como é inerente ao teatro, há uma necessidade de conciliar a produção de sentidos de modo coletivo com a produção de sentidos de modo individual. Mas se deve salientar que as composições-ícone e as composições-símbolo são usadas com atores mais experientes que, ainda nessas condições, conseguem produzir unidades de sentidos próprias de maneira coletiva em função da prática.

É possível apreender do processo de *form-Ação* do *Tá Na Rua* dois aspectos relevantes. Em primeiro lugar, que se valoriza o esvaziamento dos corpos e, desse ponto de vista, o trabalho está direcionado e mais concentrado no conteúdo que os preenche. Está voltado muito mais para os conteúdos do que para as formas, embora essas necessitem ser estilhaçadas para que esses conteúdos desprendam-se dos corpos. O trabalho aqui é mais endereçado a provocar, na mente, a desconstrução de saberes específicos, já cristalizados no intelecto, produzidos em ambientes e contextos específicos e universalizados nos corpos como se fossem seus. Esse trabalho, no nível microssociológico, pode novamente ser tomado como um esforço de produção de espaço de intelecto público ou de criação de uma esfera pública não estatal uma vez que se busca desbloquear a multiplicidade de formas de expressão presas por saberes naturalizados e escriturados nos corpos. E em segundo lugar, que o passo seguinte após a prática acompanhada de músicas, consiste na elaboração, momento em que se faz uma avaliação dos procedimentos, ou seja, quando ocorre o

esclarecimento do que foi praticado e vivido no encontro, elaborando-se teoricamente a partir do que foi experimentado. Implementa-se primeiro a prática e na sequência a elaboração teórica. A teoria, portanto, nunca é a mesma, em função da prática que muda não só pelos integrantes do encontro, que são diferentes, mas pelas interlocuções que se estabelecem com o coordenador da sessão, e de todos com o espaço vivido.

## 2.2 MERCADO DE SINGULARIDADES

---

Neste capítulo, propomo-nos apresentar o *ponto vivo* como singularidade. O *ponto* abordado como singularidade simplesmente nasce da relação específica que se estabelece entre uma pessoa e outra ou da interação que se instaura entre pessoas e objetos e até mesmo entre pessoas e outros seres vivos.

Para esse alcance, convocamos a noção de mercado de singularidades que vem sendo desenvolvida pelo francês Lucien Karpik (2010), de maneira mais aprofundada, em seu livro *Valuing the unique*<sup>71</sup>. As singularidades, na sua abordagem, operam em uma escala que vai de seus micromovimentos mais puros aos limites de sua espoliação: da singularização à quase completa dessingularização. Essa escala atesta bem a dinâmica do próprio modo flexível de produção capitalista que precipita, de um lado, a autonomia em nome das condições de renovação que a vida providencia e, de outro lado, a subtração dessa mesma potência da vida em prol da acumulação de capital. O estudo realizado pelo autor está notadamente concentrado nessa perspectiva econômica, como bem ressalva ele ao afirmar que sua “[...] análise limitou-se ao mercado no sentido de transações” (Ibid., p. 255. Tradução nossa).

Nosso objetivo caminha na direção oposta; por isso mesmo nos apropriamos seletivamente de suas ferramentas teóricas utilizando, na nossa abordagem, tão-somente aquelas necessárias para definir a atmosfera das singularidades puras, como o autor preferiu chamá-las, para distingui-las daquelas singularidades que circulam desempossadas de suas realidades, subsumidas nas transações de mercado. Neste estudo, adotaremos simplesmente o termo singularidade, uma vez que trataremos exclusivamente das singularidades como “realidades irreduzíveis” (Ibid., p. 30. Tradução nossa); são essas que se configuram verdadeiramente como *pontos vivos*. Não obstante, poderemos mencionar a expressão produtos singulares no lugar de singularidades, que significa o mesmo. Com essa intenção, faremos primeiramente uma apresentação dos fundamentos do

---

<sup>71</sup> Originalmente publicado em francês.

mercado de singularidades e depois uma materialização de um mercado específico da *rabeca*, como um típico mercado de singularidades, desenhando-o com base em alguns estudos que versam especificamente sobre esse instrumento musical.

O mercado de singularidades concerne a bens e serviços imersos no nosso cotidiano, no qual se incluem, por exemplo, trabalhos artísticos, filmes, artesanatos, vinhos, culinária, música, literatura, turismo, serviços personalizados e serviços prestados por profissionais, como médico, advogado, contador, *luthier* etc. Mesmo nesse universo de produtos (bens e serviços) bastante heterogêneo, foi possível a Karpik (2010) identificar três características cruciais e inseparáveis que implicam consequências comuns em seus processos de troca; a saber, a multidimensionalidade, a incerteza e a incomensurabilidade.

A multidimensionalidade que o autor associa ao mercado de singularidades é aquela do tipo indivisível que se traduz como percepção de mundo e que incide sobre a produção, a circulação e o consumo do produto. Trata-se, portanto, de uma multidimensionalidade bastante distinta daquela que se concretiza por meio da diferenciação do produto à maneira como foi descrita por Edward Chamberlin (1946) em seu livro *Teoria de la competencia monopólica: una reorientación de la teoría del valor*<sup>72</sup>, publicado no ano de 1933. Essa diferenciação está fundamentada no paradigma da economia neoclássica e consiste em uma variável da economia que se materializa por meio da apresentação do produto e de seus serviços agregados que implicam vantagens competitivas para vendedores já que afetam as preferências dos consumidores.

Chamberlin, ao que nos parece, até ousou antever em suas pesquisas as singularidades ao perceber que existia um “elemento menor” (CHAMBERLIN, 1946, p. 66. Tradução nossa) não captado por sua base teórica. Ele descobriu que havia um bloqueio de um “hibridismo de valor” (Ibid., p. 74. Tradução nossa) ocasionado pela fixidez da curva de demanda. E defendeu que o que foi muito comodamente assinalado pela teoria do monopólio (e que nem sequer constou na teoria da concorrência) de “imperfeições de mercado”, com o propósito de atender ao pressuposto da homogeneização e fortalecer um sistema único de mercados, deveria ser concebido como estruturas de mercados independentes e não como mercados imperfeitos. Como sublinhou, “[...] cada

---

<sup>72</sup> Originalmente publicado em inglês.

mercado está isolado em certa forma, de modo que o total não é simplesmente um grande mercado em que concorrem muitos vendedores, e sim uma rede de mercados em estreita relação; um para cada vendedor” (Ibid., p. 77. Tradução nossa).

Suas descobertas<sup>73</sup>, no entanto, foram transformadas em um apêndice do paradigma oficial, pois eram, em si, desprovidas de meios necessários para alcançar o que Karpik (2010, p. 88. Tradução nossa) denominou de “produto genérico”, aquele ainda sujeito a um posicionamento político. Ele refletiu, a todo momento, sobre um produto comercialmente já determinado; em consequência, ainda que seus achados fossem relevantes tornaram-se apenas um problema teórico solucionado no âmbito da própria teoria, que considerou, ao final, “[...] cada produto diferenciado como um produto homogêneo associado a um mercado específico [...]” (Ibid., p. 22. Tradução nossa). Ou seja, a qualidade relativa a um produto passou a ser circunscrita em um sistema de classificação que a reduz a elementos caracterizadores de produtos, como garantia, preço, reputação, confiabilidade etc. Tal divisão constrói uma esfera de equivalência generalizada entre produtos, forçando uma intersubjetividade compartilhada por meio de ações de marketing que, juntamente com o estabelecimento do preço como medida global, minimiza os desencontros entre oferta e demanda. Essa diferenciação do produto é, segundo o autor, um meio de desmistificar a variabilidade de mundos inerente à multidimensionalidade, então substituída pela variabilidade dos atributos externos do produto que não alteram em nada os valores relativos à sua produção, à sua circulação e ao seu consumo, guiados por uma mesma matriz de conhecimento estruturadora de um mercado único.

O mérito de Karpik (2010) foi o de retomar a primazia do “valor” na economia para além dos limites do binômio homogeneização versus diferenciação, empecilho para a existência das singularidades como realidades irreduzíveis. A multidimensionalidade, conforme descrita por ele,

---

<sup>73</sup> Até então, os problemas relativos a valor haviam sido balizados ou pela teoria da concorrência ou pela teoria do monopólio. O autor desenvolveu a teoria da concorrência monopolista que agrega ambas. Inovou, não por afirmá-las como categorias semelhantes, mas pela tentativa de delinear uma teoria específica para abordá-las de maneira interligada, dissolvendo suas fronteiras de um modo mais legítimo em relação às afirmações fragmentadas que se faziam sobre cada uma delas. Sua teoria alia o “equilíbrio individual”, conhecido da teoria do monopólio, e acrescenta o “equilíbrio do grupo” que detém o monopólio (Ibid., p. 77. Tradução nossa). Muito embora o autor tenha superado a dicotomia entre monopólio e concorrência, ele se aprisionou no binômio homogeneização versus diferenciação.

materializa-se mesmo pela segunda característica, que também qualifica este mercado, isto é, a incerteza radical que desarticula a cadeia produtiva, cujo mercado é estrategicamente programado.

O primeiro tipo de incerteza de que o autor nos fala é aquela sintonizada com a ontologia da pessoa humana, cujos processos de descobertas e um certo mistério acerca da vida são inerentes. Respeitar essa incerteza é respeitar a espontaneidade dos encontros e o ajustamento mútuo que se define com os desdobramentos das relações que por ventura venham a se estabelecer entre uma pessoa e outra. Essa é uma incerteza que “[...] emerge essencialmente da intersecção entre dois processos de interpretação” (Ibid., p. 11. Tradução nossa). Não sem razão o autor eleva as trocas no mercado de singularidades a processos de interpretação que ocorrem durante encontros quando então pessoas colocam seus pontos de vistas em implicação e estipulam cada uma seus critérios. Esses “[...] são os sinais visíveis de uma pluralidade irreduzível de valores [...]. São eles que canalizam as práticas que ao longo do tempo imprimem suas formas de regularidades sociais” (Ibid., p. 69. Tradução nossa). O segundo tipo de incerteza relaciona-se à qualidade do produto que deve ser também cercada de um certo mistério e igualmente implicar descobertas. Essa incerteza pressupõe que se faça um caminho inverso ao que se costuma fazer quando se trata de cadeia produtiva cujas ferramentas de marketing e de preço buscam, a todo momento, atar vendedor e comprador, reduzindo seus desencontros. A incerteza da qualidade do produto pressupõe, de acordo com o autor, a ausência de equivalências dos saberes sobre os produtos ou a estruturação de informações relativas ao mercado. Tal como ele explicita, essa ambiência dificulta certamente um julgamento antecipado acerca do produto, não só porque propositadamente este carece de informações, mas porque a realidade em que o produto se insere é também repleta de ambiguidades pelo baixo grau de institucionalização da atividade.

A radicalização da incerteza confere ao mercado de singularidades uma ambiência que não é da ordem das relações contratuais e das ações estruturadas; por isso mesmo, o autor afirma que “as trocas de produtos transformam-se em trocas de promessas” (KARPIK, 2010, p. 12. Tradução nossa). Sua aposta nas promessas como condição para o mercado de singularidades denota as implicações éticas e políticas que o envolvem; e isso fatalmente nos lembra – apesar das condições muito peculiares em que a autora circunscreve a ação política (inclusive e notadamente sua ressalva quanto ao fato de que não há obra quando se trata de ação) –, a observação de Arendt sobre a

faculdade de fazer promessas que “ocupou ao longo dos séculos, o centro do pensamento político” (ARENDDT, 2014, p. 301). Na visão da autora em menção, a promessa é “a única alternativa a uma supremacia baseada na dominação do si-mesmo e no governo de outros” (ARENDDT, 2014, p. 302). As promessas minimizam também a imprevisibilidade da ação estabelecendo “ilhas de segurança do futuro” e “certos marcos de confiabilidade” (ARENDDT, 2014, p. 302) que preservam a estrutura pública de atuação de um agir em concerto.

Essa estrutura pública é amplamente necessária à existência do mercado de singularidade, pois, assim como a multidimensionalidade e a incerteza, a incomensurabilidade (outra característica desse mercado que, paralelamente àquelas, o define), também não pode existir em um universo de equivalências generalizadas – fato que põe o ato da fala no centro da constituição desse mercado em função do baixo grau de formalização de seus processos. A incomensurabilidade não é, para Karpik (2010), um impeditivo para o mercado que, como sabemos, exige comparações no processo de aquisição. Incomensurabilidade e comensurabilidade não são processos de modo algum excludentes. O que de fato, para o autor, elimina a incomensurabilidade é a classificação, que faz desaparecer os significados de mundo ao impor uma visão específica, seja individual seja coletiva, sobre algo; e isso se acentua conforme o poder de legitimidade de quem impõe a classificação. A comparação que se instaura dessa maneira gera entidades equivalentes, isto é, comensuráveis, que se constroem a partir de uma relação causal entre criação e exclusão. Em outras palavras, a criação de um *ranking system* já é, por si, excludente porque pressupõe automaticamente eliminação. O ponto fulcral é a formalização e, com efeito, o arrefecimento das transformações conforme a dinâmica da vida.

Enquanto é pluralista e reversível, a comensurabilidade não constitui uma ameaça à incomensurabilidade, e vice-versa. Essas duas perspectivas coexistem facilmente lado a lado e cada uma delas corresponde a uma situação diferente. Por um lado, a incomensurabilidade ordena uma representação coletiva dos produtos que evita a ideia de progresso e assimila a diversidade histórica. Por outro lado, a comensurabilidade é uma modalidade de ação que expressa a autonomia do ator e a pluralidade de preferências. A oscilação entre uma realidade comum relativamente estável e a multiplicidade de construções associadas aos pontos de vistas individuais e coletivos é constitutiva de mercados de singularidades. Autoriza a equivalência sem pôr em dúvida a incomensurabilidade (KARPIK, 2010, p. 12. Tradução nossa).

Ao contrário de um mercado normalizado, o movimento desse mercado ocorre por intermédio de uma “rede pessoal composta pelas relações interpessoais entre membros de família, amigos, colegas de trabalho e contatos. Ela emerge espontaneamente, é socialmente invisível e opera pela circulação da palavra falada” (KARPIK, 2010, p. 45. Tradução nossa). Nessa rede, os contatos acontecem em um ritmo mais lento e é por meio deles que é preciso garimpar os conhecimentos e escolher o mais acertado possível, tendo em vista que, distintamente dos protocolos e níveis elevados de formalização, as deliberações se dão em rodas ou círculos de conversas. Cabe mencionar que o mercado de singularidades está muito próximo, no que concerne aos seus fundamentos de redes, ao contraponto feito por Barbara Czarniawska (2013) entre a noção de *action net* e *network*. “*Network* assume a existência de atores que forjam conexões. *Action net*, ao contrário, sugere que as conexões entre ações, quando estabilizadas, são usadas para construir identidades para macroatores” (CZARNIAWSKA, 2013, p. 14. Tradução nossa). A diferença entre ambas as redes consiste, segundo a autora, no tempo em vez de no espaço. Sob essa ótica, os processos não estariam tão visíveis consistindo em um emaranhado complexo de microações que requerem perspicácia para desvendá-los.

O foco de atenção no que concerne às singularidades segue na mesma direção, pois privilegia o tempo lento, as relações interpessoais e por óbvio não deve levar a construção de macroatores, como organizações juridicamente formalizadas. A constituição de macroatores contribui certamente para a transformação do conhecimento (que estaria aqui substituindo o termo saber, que guarda relações próximas com o grupo que o produziu) em informação, na medida em que o centraliza, o homogeneiza na perspectiva de grupos específicos. Com efeito, a reificação do conhecimento reduz as possibilidades de haver julgamentos diferenciados e as idiosincrasias nos discursos desaparecem dando lugar a uma ação articulada de ajustamento de partes em prol de um fim comum a todos na rede (KARPIK, 2010. Tradução nossa).

### 2.2.1 Um típico mercado de singularidades

A *Rabeca* é comumente descrita como um instrumento de cordas friccionadas por um arco; foi inserida no Brasil no grupo de instrumentos que servem predominantemente à música de tradição oral. “A origem deste tipo de instrumento é difícil de precisar, pois a maioria das evidências baseia-se em pinturas, esculturas ou em textos literários; além disso, esse instrumento foi utilizado com diferentes nomes, tamanhos e afinações no decorrer da história da humanidade”, como menciona Daniela Gramani (2009, p. 55). Certamente a ausência de um saber uniformizado a seu respeito contribuiu para que a *rabeca* fosse um instrumento sem padrões, moldado segundo o “jeito” de cada um e suas referências culturais. José Gramani (2003), na sua obra póstuma intitulada *Rabeca, o som inesperado*, afirma que a *rabeca* é

[...] um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes (GRAMANI, 2003, p.12).

Assim sendo, o rabequeiro e o *luthier* experimentam grande liberdade para variar suas formas; e isso certamente convoca uma relação muito particular e insubstituível entre o *rabequeiro* e o instrumento que está em fabrico, no caso particular em que o próprio rabequeiro confecciona a *rabeca*, ajustando o seu desempenho ao seu gosto pessoal e à sua maneira, ou entre o *luthier*, o músico e o instrumento, caso em que há uma terceira pessoa confeccionando o instrumento e ajustando-o ao usuário. Uma ressalva importante deve ser feita: tal como observou José Gramani (2003), a *Rabeca* é um raro instrumento popular que não é produzido em escala industrial.

Isso, todavia, por si só, não coloca a *Rabeca* na lista de produtos singulares; afinal, pode circular no mercado como um produto apenas diferenciado. Janildo Dantas do Nascimento é o típico exemplo de um rabequeiro que fabrica a *Rabeca*, num tal enquadramento, sendo, inclusive, referendado como o mais produtivo construtor de *Rabeca* do Rio Grande do Norte, segundo Roderick Santos (2011), que verificou *in loco* seus processos de trabalho. Uma *Rabeca* desse *luthier*, como informa o autor, demora de dois a três dias para ser fabricada. O instrumento, tal

como se configura em sua composição, apresenta as seguintes partes: “braço, voluta, espelho pestana, tampo da frente, tampo de trás, estandarte, cravelha, botão, e boca de efs.” (SANTOS, 2011, p. 78). Para o seu fabrico, são requeridas “madeiras de lei”, tais como cedro, freijó ou imbuia, encontradas localmente. Não obstante pode dar-se o inverso: ele também costuma garimpar madeiras e outros materiais do lixo para fazer o arco, conjuntamente com crina e nylon, com a finalidade de reduzir os custos. As cravelhas, contudo, são esculpidas em madeira específica do tipo imbuia. No processo de feitura do instrumento. Com o propósito de agilizar o trabalho o *luthier* faz uso de um tipo de cola que não dura mais que duas horas para fixar as partes da *Rabeca*. A sua “preferência por essa cola deve-se à propriedade de não ser um adesivo maleável e borrachudo depois de seco, portanto não funciona como abafador [...]” (SANTOS, 2011, p. 78), fato que eleva a qualidade do som. Seu processo ainda inclui “as barras harmônicas – Janildo utiliza duas – [que] possuem a função de auxiliar a sustentação do tampo e do fundo à pressão de cinco quilos exercida pelas cordas através do cavalete, a fim de que ele não afunde. A outra função é abaular o tampo e o fundo” (SANTOS, 2011, p. 78). Abaular o fundo consiste também em uma tentativa de reduzir o tampo de produção e de economizar madeira.

É possível depreender da descrição desse processo de trabalho do *luthier* Ronildo, que, mesmo sendo um produto artesanal há artifícios para redução de custos, diminuição do tempo de fabrico e garantia de uma qualidade voltada para a sonoridade, que inclui ampliar, em alguma medida, o volume do som produzido pela *Rabeca*. A duração do processo produtivo e o lucro são tão importantes para ele que “quando a demanda por *Rabecas* se intensifica, não há o menor constrangimento de sua parte em usar parafusos para prender o braço das suas *Rabecas* [...]” (SANTOS, 2011, p. 80).

Para trocá-la, Janildo não estabelece, ao que aparenta, uma relação duradoura com quem vai adquiri-la, que envolva algo para além da questão meramente relacionada ao preço, pois, como salientou o pesquisador, seus instrumentos musicais se destinam a atender a um mercado emergente de novos apreciadores da cultura popular, de projetos musicais (que solicitam *rabeca* em certa quantidade) e de pessoas interessadas no instrumento como mero souvenir ou objeto de decoração. O rabequeiro Janildo chega a vender para lojinhas em Recife em torno de trinta a quarenta *Rabecas*,

segundo revela Santos. Esse mercado tem-se mostrado atrativo, como informa Daniela Gramani, fazendo referência a Pernambuco.

Com a crescente valorização da rabeca na região, os instrumentos estão custando em torno de R\$450,00 a R\$700,00, preço elevado se comparado com rabecas de outras regiões. Por isso é comum encontrar quem tenha comprado um violino chinês, bem mais barato, para começar a aprender *Rabeca* (GRAMANI, 2009, p. 56).

O mercado da *Rabeca* que sugerimos como um típico mercado de singularidade é bem outro e distinto desse exemplo que trouxemos acima, que não reúne, de modo algum, concomitantemente, as características de multidimensionalidade, de incerteza radical e de incomensurabilidade. Na ausência de estudos empíricos que versem, propriamente, sobre o mercado da *rabeca* dentro desta perspectiva das singularidades, usamos o exemplo do *luthier* Janildo como contraponto para indicar de que modo a *Rabeca* espelha uma singularidade, podendo desenhar-se, por suas especificidades, como um perfeito mercado de produtos singulares.

A qualidade sonora que Janildo busca é, ela mesma, motivo de grande variabilidade. Para Daniela Gramani (2009), talvez isso explique a pluralidade da estrutura física do instrumento. Tamanha variação da forma “[...] garante que cada instrumento tenha uma ‘personalidade’, uma ‘voz’ própria”, assim como arremata José Gramani (2003, p. 13). Isso implica afirmar que o mercado de *Rabecas* como singularidade, necessariamente consideraria esse ajuste ao gosto de cada usuário interessado nesse produto em função das características sonoras particulares que ele produz – fato que certamente o induziria a voltar-se para a questão musical e para os conhecimentos específicos que lhe dizem respeito. Santos (2011), ao entrevistar Sergio Veloso, um rabequeiro pernambucano, destacou, ao compará-la ao violino, justamente que as características sonoras da *Rabeca* não constituem defeitos, mas qualidades.

A rabeca seria uma versão rude do violino com critérios de construção menos rigorosos, de sonoridade rude e agressiva possui desequilíbrios harmônicos [...]. O violino tem um processo de aprendizado muito longo e rígido, a *Rabeca* tem mais flexibilidade e liberdade tanto no processo de construção como no seu processo de aprendizado. A mim, não agrada a sonoridade adocicada do violino, gosto das contradições sonoras da *Rabeca*, as *Rabecas* têm ruídos que formam um timbre que muito me agrada (SANTOS, 2011, p. 90)

O mercado da *Rabeca*, como produto singular, também levaria em conta a forma de tocar o instrumento, que é motivo também de variação. A título de ilustração, assinalamos a existência de rabequeiros que tocam apoiando o corpo do instrumento entre o peito e o ombro e inclinam a *Rabeca* em direção ao chão, conforme registros feitos por Lima (2001); já outros apoiam a rabeça no queixo, segundo referenciou Setti (1985). Tais peculiaridades sinalizam a necessidade de atentar-se para o fato de que a fabricação deveria ser personalizada a fim de adequar-se ao biótipo físico do tocador, pois, como salientou Santos (2011), o modo como a *Rabeca* é tangida pode influenciar no corte do tamanho de seu espelho (da *Rabeca*).

E essas mudanças não variam apenas regionalmente. Como registraram Corrêa e Gramani (2006) em sua pesquisa sobre a *Rabeca* do fandango caiçara, é possível verificar que em uma mesma manifestação ocorrem modificações significativas na estrutura do instrumento. Nas cidades de Paranaguá e de Guaraqueçaba, localizadas no Paraná, e em Cananéia, situada em São Paulo a *Rabeca* se compõe de apenas de três cordas. Mas já nas cidades como Iguape, em São Paulo e de Morretes, no Paraná o instrumento possui quatro cordas.

Especificidades como essas da *Rabeca*, introdutoriamente apresentadas, exibem um entrecruzamento de realidades e microprocessos vivos que se desdobram por circuitos e ordens infinitamente particulares; negam-se a ser reduzidos em suas “maneiras”. Resulta que esse mercado circunscrever-se em uma economia que põe em movimento *pontos vivos* como singularidades.

## CONCLUSÃO

---

A ideia de nos embrenharmos em uma investigação conceitual e, mais ainda, de combinar análises e leituras tão distintas, que vão de um universo burocrático a um universo vivo – no caso, o de processos artísticos –, era, de fato, provocadora. Isso implicaria, de imediato, perguntar: que é um conceito? Paralelamente a isso, pensar formas de penetrar nesse universo, tanto conceitual quanto empírico (o que, em alguma medida, foi feito), de descobrir maneiras de dizer sobre um conceito, de sequenciar sua história, de lidar com suas camadas temporais, de revelar o que não foi dito e de tomar parte também, e sobretudo, da relação entre conceito e conteúdo a ser tornado inteligível, revelava-se-nos uma trama essencialmente tensa. Afinal, não nos cabia ignorar o fato de que um conceito nunca aparece isoladamente. Ele parece assumir a feição de certos tipos de pássaros que só voam em bandos. Nessa experiência, à medida que se ia desenvolvendo a pesquisa e se desnudando o objeto de estudo, também eram vivenciadas situações de frustração em decorrência da efemeridade temporal, que passou a competir, em absoluta desigualdade, com nossa paixão crescente pelo tema e pela maneira como este ia transformando o olhar investigativo que se ia expandindo ante um novo mundo de possibilidades a serem consideradas, algo que se sentia a cada ofensiva da pesquisa, a cada passo dado.

Investir no tema do conceito e, mais especificamente, perguntar *o que é um ponto de cultura* significou, também, problematizar o que, há mais de uma década, vem sendo registrado e produzido em termos de reflexão em diferentes áreas; e igualmente buscar escapar das simplificações, do mais óbvio, do que é mais fácil e elegante dizer, da trajetória *ipsis litteris* com que o tema tem sido abordado. Nesse sentido, nosso esforço foi o de produzir um outro caminho para pensar o *ponto de cultura*, enfrentando, com responsabilidade e respeito, o diálogo com os pares e com figuras que merecem toda nossa admiração pelos desafios e transformações que implementaram no país em termos de política cultural, mesmo que suas ações estivessem circunscritas em um quadro de referência que revogava, de antemão, seus esforços. Nada nos parece inútil quando se trata de estender e diversificar os beneficiados com o dinheiro público, especialmente neste país de

alarmantes desigualdades. Em suma, esta pesquisa empenhou-se no percurso, precisamente em suspender o que há de mais característico na apreensão do *ponto de cultura*: a vontade de que ele fosse uma organização formal e, por conseguinte, se referisse a um espaço físico. Ao passo que todo o impulso convergia para esta compreensão a necessidade de sustentar nossas escolhas e de persistir em outro ponto de vista tornavam-se ainda maiores.

Ao escolher investigar tal conceito, deparamo-nos com a questão da linguagem, que não havia sido alvo direto de nossa pesquisa e de investimento sistemático em termos de literatura. Então, dúvidas e obstáculos surgiram porque a linguagem, paralelamente, também se apresentou no plano empírico e, nesse caso, era até esperado porque, como investíamos nos processos artísticos, uma coisa estava relacionada a outra: iríamos inevitavelmente lidar, em alguma medida, com a linguagem do cinema, do teatro e da música. A pergunta que nos fazíamos era, precisamente, como incursionar por essas dimensões, sem cair no discurso de “área do conhecimento” ou da “técnica”? Especialmente porque, no domínio de cada um desses campos artísticos, os processos que utilizamos ilustrativamente, neste estudo, eles mesmos já sofrem enorme preconceito e são tomados como práticas populares, no sentido pejorativo do termo. Quer dizer, não são exatamente nem cinema, nem teatro e nem mesmo música; são, no máximo, processos experimentais. E aqui nos lembramos da fala de Adirley Queirós, no Festival de Cinema de Brasília de 2014: “o que não é experimental nessa vida? Tudo a gente experimenta, experimenta até pegar ônibus e tudo mais”. A pergunta que fica é: temos uma linguagem de cinema, de teatro ou de música ou, na realidade, cada grupo ou cada indivíduo funda sua linguagem independente da esfera artística de atuação ou de conhecimento? Em cada caso, o que temos mesmo não é um *saber-fazer* singular?

Vale salientar que nossa pretensão ao buscarmos novos rumos para o conceito de *ponto de cultura*, vinculando-o à noção de trabalho vivo e de mercado de singularidade, era tão-somente mostrar (a partir de nossa maneira de nos apropriar dos processos artísticos) como certos elementos se unem, se encontram combinados nos processos artísticos dando a ver outra noção de *ponto de cultura* que não corresponde a nenhuma daquelas noções instauradas pela linguagem gerencialista impregnada no plano plurianual e contida na maioria dos modos de muitos pesquisadores conceituarem o vocábulo. E convém ainda destacar que não foram as categorias trabalho vivo e mercado de singularidades que converteram o nosso olhar sobre os processos artísticos, mas o

inverso: foram os processos artísticos que nos guiaram e que nos levaram para tais categorias; só depois de tomarmos contato com eles é que relacionamos essas categorias. Foi esse movimento do empírico para o teórico que nos auxiliou a decidir, inclusive, o que sugerir em termos de novos conteúdos para o *ponto de cultura* utilizando os conceitos como caixa de ressonância.

Então, pensar o *ponto de cultura* como trabalho vivo e singularidade foram dois caminhos adotados aqui para sugerir novos rumos para o conceito, cuja gênese remetia tão-somente à noção de “conexão”, reaparecendo, posteriormente, no MinC, como sinônimo de “encontro”. O *ponto vivo*, como trabalho vivo, é fundamentalmente a condição de integração das energias vitais físicas e intelectuais nos corpos; como singularidade, ele é a condição de irredutibilidade da sua realidade, do seu *saber-fazer* no mundo.

A nossa intenção foi pensar o *ponto* não como existência materialmente concreta e comprobatória de um conjunto de características que lhe são aplicadas *a priori*, mas justamente como algo que o contradiz. Tomar o *ponto de cultura* como organizações culturais formais (cedendo ao canto da sereia da modernidade, aderindo a uma tendência de verdade de seu tempo, que reduz a complexidade dos fenômenos sociais do mundo) significaria apostar em um projeto político-cultural de sociedade já conhecido, inteirado dos códigos jurídicos; o que almejamos, ao contrário, quando sugerimos o *ponto de cultura* como trabalho vivo e singularidade (ou seja, *ponto vivo*) foi apostar em uma política prática. O *ponto de cultura*, como organizações formais, convoca a uma unidade de ação, quer dizer, uma coalizão da ação do Estado com a ação dos sujeitos viventes, ao passo que o *ponto de cultura* como *ponto vivo* convoca à dispersão da ação dos sujeitos viventes, à multiplicidade plena de microações individuais e coletivas, e, conseqüentemente, a um movimento real de descentralização porque fundamenta-se no *general intellect*. O *ponto* é êxodo do centro e produção de novas e múltiplas centralidades.

Logo, o conceito de *ponto vivo* é avesso à possibilidade de chegarmos, em definitivo, a uma acepção restritiva do tipo: “o *ponto de cultura* é isso”. Se o *ponto de cultura* é algo, esse algo se manifesta, como dissemos, sob a forma do encontro, que, por sua vez, só ganha existência, em uma ambiência de incerteza e precariedade, que exclui processos derivados de organização, como entidades fixas, homogêneas, estáveis e, sobretudo, com comando. A precariedade, antes que seja interpretada erroneamente, devemos salientar, refere-se à criação de múltiplas ordens. Afirmar que

o *ponto vivo* define-se no encontro é exatamente negar, veementemente, que ele se concebe por elementos que lhe são anteriores, por ambiência determinada; e mais, é defender que a sua existência decorre da tensão política e das possibilidades de luta travadas continuamente, pois ele nasce em termos de espaço como algo que está na fronteira, de natureza transitória. O espaço do *ponto vivo*, vale dizer, é o das referências culturais, da comunidade flutuante, do espaço antropológico, da palavra encarnada.

O esforço para insinuar o *ponto* como algo que se dá na fronteira tem justamente o propósito de manter a potência da política prática e da democracia radical rumo à constituição de um novo Uno, que não é mais o Uno-Estado. Nesse sentido, o *general intellect* despontou como um conceito profícuo de sua afirmação profunda, justamente porque retira a base do macro-sujeito, soberano, apostando em uma multiplicidade de faculdades pensantes, em uma gramática da multidão e nas suas forças não institucionalizadas, mas instituintes. Afirmar o *ponto* como algo *in between* e, portanto, a partir do intelecto público, é abrir caminhos para novos mundos, novas possibilidades éticas e estéticas, com sujeitos com autonomia real e não com autonomia funcional. No *ponto vivo*, não há, então, estatualização ou privatização do saber; muito pelo contrário, há a defesa de um lugar comum e da receptividade ao novo. O *ponto* torna-se, assim, a um só tempo, criação que funda novas percepções de mundo e resistência por meio da invenção de formas de dizer sobre ele.

Ao longo desse percurso, procuramos mostrar também que outros nomes o *ponto vivo* poderia receber com base em elementos que apareciam nos processos artísticos. Não para mudar o seu significado, mas sobretudo para expandir seu conteúdo dentro de uma mesma perspectiva de pensamento que privilegia uma esfera pública não-estatal, que se abre à heterogeneidade. Tentamos conferir-lhe outros nomes, desafiando, por exemplo, noções que foram vinculadas ao *ponto de cultura*, tal como a de formação profissional que deve ser substituída por uma *form-Ação* rumo à comunidade. E, nesse sentido, o que cabe mesmo são ações de desbloqueio para fazer fluir ações comunitárias (retirando as energias do *ethos* que se fundam nas competências profissionais) e deflagrar também ações que suspendam os atos produtores de equivalências das ações. Afinal, o que somos, senão seres polivalentes, não-especializados por natureza, e nômades? Ser nômade, já dizia Deleuze, não é viver peregrinando somente; mas é, antes, fazer uma viagem no mesmo lugar, produzindo espaços lisos em que se possa devolver a ritualização dos atos da vida.

Entendemos que os resultados dos esforços empreendidos nesta pesquisa em busca do conceito de *ponto de cultura*, revelaram-se-nos apenas como um “abrir de portas” para uma outra maneira de pensá-lo. Deixamos, aos mais ousados, o desafio de adensar seu conteúdo conceitual seguindo, esperamos, nos descaminhos da esfera pública não-estatal ou verificando empiricamente o novo sentido que lhe atribuímos a partir de ideias seminais que tivemos em uma *prima face*. De todo modo, em hipótese alguma, pretendemos prescrever caminhos. Por mais que sejam introdutórios os rumos de reflexão que apresentamos, acreditamos que, diante do quadro de referência dominante, que ainda enxerga a organização como uma extensão da capacidade de agência humana, como se verifica não só nas Teorias dos Sistemas, Custos e Transação e Ecologia Populacional, mas também na maneira como as áreas de Estratégia, de Marketing e de Operações assumem a existência das organizações, tal como identificaram Duarte e Alcadipani (2016), realizamos um trabalho significativo, na medida em que desafiamos esta metanarrativa e desconstruímos sua concepção de organização como entidade fixa, com fronteiras definidas, objetivos, e nos posicionamos em nome de uma perspectiva processual que passa não mais a ser tratada como aspecto residual, mas como fundamento, conforme sugerem Cooper e Law (1995) nos estudos das organizações.

O olhar que lançamos sobre o *ponto de cultura* vem juntar-se aos esforços de pesquisas que se inserem no que se denomina de *becoming ontologies* (CHIA, 1995), que privilegia a leitura da organização como um “vir a ser”, um eterno tornar-se. É uma contribuição aos estudos realizados por Czarniawska (2013), Alcadipani e Tureta (2009), Duarte e Alcadipani (2016), Cooper e Law (1995), que buscam ampliar as possibilidades de compreensão dos fenômenos organizacionais, de modo complexo, imprimindo-lhes novas maneiras de análise organizacional.

Finalmente, este estudo contribui para reanimar o olhar do pesquisador da área de Estudos Organizacionais para os assuntos da esfera pública, como um campo promissor de conhecimento e investigação, considerando, em particular, mais do que a cultura, os processos artísticos. A pesquisa revela ao conhecimento público os resultados do metadiscurso da organização, no sentido de como este impõe transformações e controla conceitos emergentes que pretendem dar visibilidade a processos sociais complexos. Também reforça o fato de que muitas investigações estão gerando conhecimentos na área de Administração (não só), alicerçadas nessa noção de

organização que tem tornado fenômenos organizacionais contemporâneos invisíveis do ponto de vista analítico, à medida que são tomados por um discurso hegemônico de organização que não lhes diz respeito. Por fim, destacamos que a discussão que levamos a termo é, em si, um compromisso ético de contribuir com outros campos de estudo; em especial, o campo das políticas culturais que se encontra em um debate circular por não tratar, como problemática, noções como “organização”. Não obstante, a discussão instiga a revisão da maneira como estão sendo implementados e financiados os *pontos de cultura* na esfera pública, deixando o desejo de que caminhemos em direção à renda cidadã.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- A Geografia Popular do Rio de Janeiro. Direção de Amir Haddad. Rio de Janeiro: Grupo Tá Na Rua, 2016. Espetáculo Teatral.
- ALCADIPANI, Rafael; TURETA, César. Teoria Ator-rede e análise organizacional: contribuições e possibilidades de pesquisa no Brasil. **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 16, n. 51, p. 647-664, 2009.
- ALVES, Elder P. **Políticas culturais: para as culturas populares no Brasil contemporâneo**. Maceió: Edufal, 2011.
- ALVES, Luiz R. **Trabalho, cultura e bem-comum: leitura crítica internacional**. São Paulo: Annablume, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. 6 p. Não paginado.
- ANDRIES, André L. F. **Pontos de cultura, uma experiência de política pública participativa**. 2010. 77 f. (Especialização)—Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: < <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dissertacao-2010-Andries-UFMG.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2016.
- ARANTES, Antonio A. **Sobre os pontos de cultura na secretaria de esporte, turismo e cultura do município de Campinas (SMCET): depoimento**. Entrevistadora: Karen Sá. [Natal e Campinas]: 12 set. 2015. 1 arquivo em mp3 (90 min). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS. Gravada via Skype.
- \_\_\_\_\_. Quem fala não é apenas porta-voz, mas interprete. In: CAMPOS, Yussef D. S. de. (Org.). **Proposições para o patrimônio cultural**. Juiz de Fora: Funalfa, 2014. p. 101-131.
- \_\_\_\_\_. Patrimônio em Campinas: a criação do CONDEPACC e as primeiras resoluções de tombamento. **Revista CPC**, São Paulo, n. 14, p. 139-168, mai./out. 2012. Entrevista.

\_\_\_\_\_. **O que é cultura popular**. 9. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. 84 p. (Coleção Primeiros Passos).

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

\_\_\_\_\_. **Entre o Passado e o Futuro**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção a Obra Prima de cada Autor).

AVELAR, Idelber. O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada. **Substantivo Plural**, [Natal], Abr. 2011. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/o-pt-e-a-politica-cultural-de-esquerda-no-brasil-uma-historia-acidentada/>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

BELISÁRIO, Adriano; LOPES, Juliana. As culturas digitais dos pontos de cultura e lan houses. In: FERRAZ Joana V.; LEMOS, Ronaldo. (Org.). **Pontos de cultura e lan houses: estruturas para inovação na base da pirâmide social**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011. p. 17-46.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. **Mariosantiago.net**, 1955. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reproduzibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

BOLTANSKY, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

BRANCO SAI, preto fica. Direção e Produção de Adirley Queirós. Brasília: Cinco da Norte, 2014. 1 DVD (1h 33min).

BRASIL. Instrução Normativa nº 1, de 7 de abril de 2015. Regulamenta a Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. **Ministério da Cultura**, Brasília, DF, 7 abr. 2015. 26 p. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/1004+cultura+viva.pdf/b4a7988f-d597-402c-ac35-e257a8d75ab6>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

BRASIL. Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a política nacional de Cultura Viva e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 23 jul. 2014a. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/Lei+n%C2%BA%2013.018+-+Institui+a+Pol%C3%ADtica+Nacional+de+Cultura+Viva+e+d%C3%A1%20outras+provid%C3%AAs.pdf/72c7b0a1-2e01-4fd3-b636-72536f725d7c>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

BRASIL. Tribunal de Contas da União. **Convênios e outros repasses em 2014**. 5. ed. Brasília: Secretaria Geral de Controle Externo, 2014b. 80 p.

BRASIL. Portaria nº 118, de 30 de dezembro de 2013. Reformula o programa nacional de cultura, educação e cidadania, Cultura Viva. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 31 dez. 2013. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=7&data=31/12/2013>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BRASIL. Portaria nº 82, de 18 de maio de 2005. Altera a redação dos 3º, 4º e 5º da Portaria nº 156, de 06 de julho de 2004. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 23 mai. 2005. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=14&data=23/05/2005>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

BRASIL. Portaria nº 156, de 06 de julho de 2004. Cria o programa nacional de cultura, educação e cidadania, Cultura Viva. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 07 jul. 2004a. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=13&data=07/07/2004>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

BRASIL. Pontos de cultura Brasil em 2004. **Cultura viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. 3. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2004b.

BRASIL. Controladoria-Geral da União, Presidência da República. **Relatório de Gestão do Exercício 2004**. Brasília, DF, 2004c. Disponível em: <[http://www.cgu.gov.br/sobre/auditorias/arquivos/2004-a-2001/relatorio\\_gestao\\_cgu\\_2004.pdf](http://www.cgu.gov.br/sobre/auditorias/arquivos/2004-a-2001/relatorio_gestao_cgu_2004.pdf)>. Acesso em: 28 mar. 2016.

BRASIL. Portaria nº 515, de 28 de novembro de 2003. Cria o Programa Refavela. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 02 dez. 2003a. Disponível em: <<https://col127.mail.live.com/mail/ViewOfficePreview.aspx?messageid=mghBVBo6L25BGTyxBgS7LSIg2&folderid=flinbox&attindex=0&cp=-1&attdepth=0&n=36079162>> Acesso em: 10 abr. 2016.

BRASIL. Portaria nº 525, de 18 de dezembro de 2003. Cria o Programa Cidade Aberta. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 23 dez. 2003b. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/817897/pg-10-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-23-12-2003>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

CALABRE, Lia. O Programa Cultura Viva: riqueza e desafios na gestão das atividades culturais. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DO PROGRAMA CULTURA VIVA, 2009, Pirenópolis

(GO). **Anais Eletrônicos...** Pirenópolis: MinC, 2009. p. 36-37. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3614254/Semin%C3%A1rio\\_Internacional\\_do\\_programa\\_Cultura\\_Viva\\_novos\\_mapas\\_conceituais](https://www.academia.edu/3614254/Semin%C3%A1rio_Internacional_do_programa_Cultura_Viva_novos_mapas_conceituais)>. Acesso em: 10 ago. 2015.

CALLON, M.; Latour, B. Unscrewing the big Leviathan: or how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so. In: CICOUREL, A. V.; KNOR-CETINA, K. (Eds.). **Advances in social theory and methodology: toward an integration of micro and macro-sociologies**. London: Routledge, 1981. p. 278-303.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. Divisão de Ação Cultural e Comunitária. **Programa de Ação Cultural nas Casas de Cultura**. Campinas, jul.-dez. 1991. 11 p.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. **Relatório anual da divisão de ação cultural**. Campinas, 1988a. 48 p.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. **Diretrizes e bases do programa de descentralização da cultura do Município de Campinas**. Campinas, 1988b. 28 p.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. **Projetos culturais 87**. Campinas, 1987. 36 p.

CAMPINAS. Diário Oficial do Município, 26 de abril de 1986. **Chamada pública de seleção de projetos culturais para o teatro e para o salão social da Vila Padre Anchieta**, 1986. Não paginado.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. **Projetos culturais 84**. Campinas, 1984. 42 p.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CAPISTRANO, Pablo. Cenas de uma desintegração crônica: uma reflexão sobre o corpo e suas imagens em tempo de resiliência. In: \_\_\_\_\_. **Coletânea depois da revolução: pequenos ensaios sobre política e cultura**. [Natal]: Pablo Capistrano, p. 1-32. (Blog).

CARNEIRO, Ana M. O papel do apresentador-narrador. TRINDADE, Jussara. A música nas oficinas do Grupo Tá na Rua. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. (Orgs.). **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. p. 58-63.

CASCUDO, Luís da C. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005. ISBN 85-260-0981-8.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **A cultura no plural**. 3. ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003. (Coleção Travessia do Século).

\_\_\_\_\_. **La culture au pluriel**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

COELHO NETO, José Teixeira. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 124 p.

\_\_\_\_\_. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

CHAMBERLIN; Edward H. **Teoría de la competencia monopólica**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1946. 375 p.

CHIA, R. From modern to postmodern organizational analysis. **Organization Studies**, [Stirling, Scotland], v. 16, n. 4, p. 579-604, 1995.

COCCO, Giuseppe. Trabalho sem obra, obra sem autor: a constituição do comum. In: TARIN, B.; BELISÁRIO, A. (Orgs.). **Copyfight**: Pirataria & Cultura Livre };. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012. p. 9-29.

CORRÊA, J.; GRAMANI, D. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: CORRÊA, J; GRAMANI, D; PIMENTEL, A. (Orgs). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p.21-37.

COOPER, Robert; BURRELL, Gibson. Modernism, postmodernism and organizational analysis: an introduction. **Organization Studies**, [Stanford], v. 9, n. 1, p. 91-112, 1988.

COOPER, Robert; LAW, John. Organization: distal and proximal views. **Research in the Sociology of Organizations**, v. 13, p. 237-274, 1995.

CZARNIAWSKA, Barbara. Organization as obstacles to organizing. In: ROBICHUND, Daniel; COOREN, François. **Organization and organizing**: materiality, agency, and discourse. New York: Routledge, 2013. p. 3-22.

DAGNINO, Evelina. Sociedade Civil, espaços públicos e construção democrática no Brasil: limites e possibilidades. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Sociedade civil e espaços públicos no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

DELEUZE, G. PARNET, C. Políticas. In:\_\_\_\_\_. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DOMINGUES, João L. P. **Programa cultura viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares**. 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp064366.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

DUARTE, Márcia de F.; ALCADIPANI, Rafael. Contribuições do organizar (*organizing*) para os Estudos Organizacionais. **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 23, n. 76, p. 057-072, Jan./Mar. 2016.

DUARTE, Rosa. **A geografia popular do Rio de Janeiro: entrevista**. Entrevistadora: Karen Sá. [Rio de Janeiro]: 21 jul. 2015. 1 arquivo em mp3 (51 min.). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 284 p.

EUCLIDES. **Elementos de Geometria**. (Frederico Commandino). São Paulo: Edições Cultura, 1944. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/be00001a.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Alice Maria A. Prefácio. In: HARDY-VALLÉE, Benoit. **Que é um conceito?** São Paulo: Parábola, 2013, p. 7-12.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Tio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FORD, Henry. **Minha vida e minha obra**. São Paulo: Cultor de Livros, 2015. 344 p. (Obra reimpressa).

FREIRE, Alexandre; FOINA, Ariel G.; FONSECA, Felipe. O impacto da sociedade civil (des)organizada: cultura digital, os articuladores e software livre no projeto pontos de cultura do MINC. **Portal do e-governo**, [Florianópolis], 23 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/6041-6033-1-PB.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

GARCIA, Ronaldo C. **A reorganização do processo de planejamento do Governo Federal: o PPA 2000-2003**. Brasília, Publicação do IPEA, mai. 2000. 43 p. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td\\_0726.pdf](http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_0726.pdf)>. Acesso em: 04 set. 2016.

GIL, Gilberto; JUCA, Ferreira. **Cultura pela palavra**: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. **O poético e o político**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GRAMANI, Daniela. **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba: Produção Independente, 2003. (Pesquisa de José Eduardo Gramani e organização de Daniela Gramani).

\_\_\_\_\_. O aprendizado e a prática da Rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Arari. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp091282.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

HADDAD, Amir. **A geografia popular do Rio de Janeiro**: entrevista. Entrevistadora: Karen Sá. [Rio de Janeiro]: 15 jul. 2015. 1 arquivo em mp3 (64 min.). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS.

\_\_\_\_\_. A função da função ou o circo etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. (Orgs.). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. p. 30-35.

HARDY-VALLÉE, Benoit. **Que é um conceito?** São Paulo: Parábola, 2013.

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Relatório**: redesenho do Programa Cultura Viva. Brasília: novembro de 2012. (Grupo de Trabalho Cultura Viva).

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Cultura Viva**: as práticas dos pontos de cultura. Brasília: Edição IPEA, 2014. (Coordenação de Cultura).

KARPIK, Lucien. **Valuing the unique**. The economics of singularities. New Jersey: Princeton University Press, 2010. (Translated by Nora Scott).

LAZZARATO, Maurício; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. (Coleção Espaços do Desenvolvimento).

LIMA, A. J. **Música tradicional e com tradição da rabeca**. 2001. 218f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

LIMA, Deborah Rebello. **As teias de uma rede**: uma análise do Programa Cultura Viva 2013. 214 f. Dissertação (mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dissertacao-2013-Lima-Teias\\_de\\_uma\\_rede.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dissertacao-2013-Lima-Teias_de_uma_rede.pdf). >. Acesso em 12 maio. 2015.

LIMA, Luciana P. B. **Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária**: um estudo dos pontos de cultura no Estado de São Paulo. 2013. 322 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013a. Disponível em: <file:///D:/Downloads/Dissertacaofinalcorrigida%20(4).pdf>. Acesso em: 12 mai. 2015.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. **Dados Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 56, n. 2, 2013.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LUCHIARI, Maria T. D. P. Urbanização turística: um novo nexos entre o lugar e o mundo. In: SERRANO, Célia; BRUHNS, Heloisa T.; LUCHIARI, Maria T. D. P. (Orgs.). **Olhares contemporâneos sobre o turismo**. 3. Ed. Campinas: Papirus, 2004. p. 105-130.

MAGALHÃES, Marize M. **Ponto de cultura e desenvolvimento humano**: um estudo de caso na comunidade quilombola Kaonge. 2013. 178f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Cachoeira, 2013. Disponível em: <<https://ufrb.edu.br/pgcienciassociais/images/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/MARIZE%20TORRES%20MAGALHES.pdf>>. Acesso em: 24 mar 2016.

MEDEIROS, Anny K. de. **Políticas públicas e organizações culturais**: o caso do Programa Cultura Viva. 2013. 158 f. Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dissertacao-2013-Medeiros-FGV.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

PARSONS, Talcott. **The social system**. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1959.

\_\_\_\_\_. **Toward a general Theory of action**. New York, Harper & Row, 1962.

PERSAN, Alessandro. **A geografia popular do Rio de Janeiro**: entrevista. Entrevistadora: Karen Sá. [Rio de Janeiro]: 14 jul. 2015. 1 arquivo de áudio (103 min.). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS.

PYYKKONEN, Miikka. Unesco and cultural diversity: democratisation, commodification or governmentalisation of culture. **International Journal of Cultural Policy**, v. 18, n. 5, nov. 2012, p. 545-562.

POLANYI, Karl. **A grande transformação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Compus, 2000.

PRÓ-MEMÓRIA. Blog Pró-Memória de Campinas-SP. **Preservação da memória histórica de Campinas**, 11 fev. 2009. Disponível em: <<http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com.br/2009/02/curiosidades-conjunto-habitacional.html>> Acesso em: 11 abr. 2016.

PT, Partido dos Trabalhadores. **A imaginação a serviço do Brasil**: programa de políticas públicas de cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002. Disponível em: <<http://www.construindounovobrasil.com.br/images/downloads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2015.

PUELLO-SOCARRÁS, José F. A brief history of Anti-neoliberalism. South American Political Economy and Development Paradigms in the XXI Century. **Ciência & Trópico Journal**, Recife, v. 35, n. 1, 2011. (Fundação Joaquim Nabuco).

QUEIRÓS, Adirley. **Branco sai preto fica, o filme**: depoimento. Entrevistadora: Karen Sá. [Natal e Brasília]: 29 abr. 2015. 1 arquivo em mp3 (122 min). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS. Gravada via Skype.

RAMOS, Guerreiro. O formalismo, no Brasil, como estratégia para mudança social. In: \_\_\_\_\_ . **Administração e contexto brasileiro**. Rio de Janeiro Editora da FGV, 1983. p. 250-312.

RANCIÈRE, Jaques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Paula F. dos R. **Políticas culturais no Governo Lula**: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura. 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/10812/1/Dissertacao%20Paula%20Reis.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

ROCHA, Sophia C. **Programa cultura viva e seu processo de estadualização na Bahia**. 2011. 233 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <[http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/7344/Disserta\\_\\_o\\_Sophia\\_Rocha.pdf](http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/7344/Disserta__o_Sophia_Rocha.pdf)>. Acesso em: 11 mar. 2016.

RODERICK, Fonseca dos S. Cinco abordagens sobre a identidade da Rabeca. 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011.

RUBIM, Antônio A. Programa cultura viva: projetos dos pontos de cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DO PROGRAMA CULTURA VIVA, 2009, Pirenópolis. **Anais Eletrônicos...** Pirenópolis: MinC. p. 21-22. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3614254/Semin%C3%A1rio\\_Internacional\\_do\\_programa\\_Cultura\\_Viva\\_novos\\_mapas\\_conceituais](https://www.academia.edu/3614254/Semin%C3%A1rio_Internacional_do_programa_Cultura_Viva_novos_mapas_conceituais)>. Acesso em: 08 ago. 2015.

SANTOS, Eduardo G. dos. **Formulação de políticas culturais: as leis de incentivo e o Programa Cultura Viva**. 2008. 258f. Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2388/62060100793.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

SARTOR, Carla D. **As políticas públicas culturais e a perspectiva da transformação: a experiência coletiva dos pontos de cultura**. 2011. 404 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.centroludicorocinha.org.br/files/acoes/pesquisa/tese\\_carla\\_daniel\\_sartor\\_04\\_2011.pdf](http://www.centroludicorocinha.org.br/files/acoes/pesquisa/tese_carla_daniel_sartor_04_2011.pdf)> Acesso em: 15 mar. 2016.

SÁ, Karen C. B. **Urbanização turística em Ponta Negra: relações de forças e processos sociais no período de 1979-2009**. 2010. 227f. Dissertação (Mestrado em Turismo). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010,

SEIXAS, João. Dinámicas de governanza urbana y estructuras del capital sociocultural en Lisboa. Lisboa, **Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles**, 2008, n. 46, p. 121-142. Disponível em: <[http://cuimpb.cat/politiquesurbanas/docs/Num\\_21\\_BAGE\\_Dinamicas\\_de\\_Gobernanza\\_y\\_Estructuras\\_de\\_Capital\\_Socio-Cultural\\_en\\_Lisboa.pdf](http://cuimpb.cat/politiquesurbanas/docs/Num_21_BAGE_Dinamicas_de_Gobernanza_y_Estructuras_de_Capital_Socio-Cultural_en_Lisboa.pdf)>. Acesso em: 02 mai. 2016.

SETTI, K. **Ubatuba nos Cantos das Praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical**. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Frederico A. B. da; ARAUJO, Herton E. **Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Brasília: IPEA, 2010.

SILVA, Frederico A. B. da. **Política Cultural no Brasil 2002-2006: acompanhamento e análise**. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais do Ministério da Cultura). Brasília, v. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/cadvol2.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2014

TÁ NA RUA, Instituto. **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel.** Rio de Janeiro: 2008. 256 p. ISBN 978-85-61637-00-2

TAYLOR, Frederick W. **Princípios da Administração Científica.** 7. ed. São Paulo: Atlas, 1970.

TRINDADE, Jussara. A música nas oficinas do Grupo Tá na Rua. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel.** Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008. p. 78-89.

TURINO, Célio. **Ponto de cultura e cultura viva:** entrevista. Entrevistadora: Karen Sá. [Campinas]: 09 dez. 2015a. 1 arquivo em mp3 (108 min.). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS.

\_\_\_\_\_. **Ponto de cultura e cultura viva:** depoimento. Entrevistadora: Karen Sá. [Natal e São Paulo]: 06 mai. 2015b. 1 arquivo em mp3 (102 min). Entrevista concedida a Pesquisadora da UFRGS. Gravada via Skype.

\_\_\_\_\_. O desmonte do programa Cultura Viva e dos pontos de cultura sob o governo Dilma. **Revista Fórum**, [Campinas], 2013. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/brasilvivo/2013/07/07/o-desmonte-do-programa-cultura-viva-e-dos-pontos-de-cultura-sob-o-governo-dilma/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. **Pontos de Cultura:** o Brasil de baixo para cima. São Paulo Anita Garibaldi, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Estado que impõe e o Estado que dispõe.** Entrevista ao site Cultura e Mercado, São Paulo, out. 2006. Disponível em > <<http://www.culturaemercado.com.br/noticias/o-estado-que-impoe-e-o-estado-que-dispoe/>>. Acesso em 10 mar. 2015.

UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Convention on the Protection and Promotion of the diversity cultural Expressions.** Paris, 20 October 2005.

VIANNA, Hermano. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972).** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

VILUTIS, Luana. Ação agente cultura viva: contribuições para uma política cultural de juventude. In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia. (Orgs.). **Pontos de cultura: olhares sobre o programa cultura viva.** Brasília, IPEA, 2011. p. 111-137. Disponível em: <[http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SCC/Pontos\\_Olhares\\_Cultura\\_Viva\\_IPEA\\_2011.pdf](http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SCC/Pontos_Olhares_Cultura_Viva_IPEA_2011.pdf)>. Acesso em: 03 mai. 2016.

VIRNO, Paolo. The dismeasure of art. an interview with Paolo Virno. **The magazin Open 17: a precarious existence,** Amsterdam, out. 2009. 17p. (Publication of SKOR Foundation Art and

Public Space). Disponível em: <[https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/Virno\\_Dismeasure.pdf](https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/Virno_Dismeasure.pdf)>. Acesso em: 06 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Virtuosismo e revolução: a teoria política do êxodo. In: \_\_\_\_\_. **Virtuosismo e revolução**: a ideia de “mundo” entre a experiência sensível e a esfera pública. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 115-159. (A política no Império; 3).

\_\_\_\_\_. Dossier de lectures Paolo Virno. **Generation online.org**, Barcelona, out. 2003. 76 p. Disponível em: <<http://www.generation-online.org/p/virno.htm>>. Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. **Gramática de la multitud**: para un Aaálisis de las formas de vida contemporáneas. Buenos Aires: Universidad de Calabria, abr. 2002. 57 p. (Traducción al español: Eduardo Sadier).

WAGNER, Eugênia S. **Hannah Arendt e Karl Marx**: o mundo do trabalho. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

## ANEXO I

### PERFIL DOS RESPONDENTES DA PESQUISA SOBRE A MEMÓRIA SEMÂNTICA DO VOCÁBULO *PONTO DE CULTURA*

**1. Entidade:** Instituto Tá Na Rua

**Projeto:** Tá Na Rua Brasil – Escola Carioca de Espetáculo

**Endereço:** Av. Rio Branco, 179 5º Andar, Centro, Rio de Janeiro, RJ (Sudeste)

**Telefone:** (21) 2220-0678 contato: Amir Haddad

**2. Entidade:** Centro de Teatro do Oprimido

**Projeto:** Casa de Teatro do Oprimido

**Endereço:** Av. Mem de Sá, 31, Lapa, Rio de Janeiro, RJ (Sudeste)

**Telefone:** (21) 2215-0503 contato: Geo Brito

**3. Entidade:** Associação Grãos de Luz

**Projeto:** Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô

**Endereço:** Rua N. S. da Vitória, s/n, Centro, Lençóis, BA (Nordeste)

**Telefone:** (71) 3334-1040 contato: Fábio

**4. Entidade:** Organização dos Professores Indígenas

**Projeto:** Ponto de Cultura Centro de Formação dos Povos da Floresta

**Endereço:** Rua Pernambuco, 1025, Bosque, Rio Branco, AC (Norte)

**Telefone:** (68) 3223-3177 contato: Yorenka Antame

**5. Entidade:** Grupo de Trabalho Amazônico

**Projeto:** Vozes da Floresta

**Endereço:** Rua 22, Quadra O, Casa 08, Conj. S. Cristovão, Zumbi II, AM (Norte)

**Telefone:** (92) 3638-2667 contato: Júlio Barbosa

**6. Entidade:** Associação Companhia Terramar

**Projeto:** Conexão Felipe Camarão

**Endereço:** Rua Indomar, 669, Guarapes, Natal, RN (Nordeste)

**Telefone:** (84) 3211-1145 contato: Vera Santana

**7. Entidade:** Fundação Ecológica Piripiri

**Projeto:** Centro Cultural Arte e Desenvolvimento

**Endereço:** Av. Aderson Ferreira, 310, Centro, Piripiri, PI (Nordeste)

**Telefone:** (86) 9924-7144 contato: Paulo César

**8. Entidade:** Grupo Circo-Escola Teatro de Lona

**Projeto:** Circo-Escola de Barra Velha

**Endereço:** Rua Ambrísio Melcherato, s/n, S. Cristovão, Barra Velha, SC (Sul)

**Telefone:** (47) 3456-2059 contato: Mateus Santos

**9. Entidade:** Grupo de Teatro a Bruxa Tá Solta

**Projeto:** Ponto de Cultura a Bruxa Tá Solta

**Endereço:** Rua Edson Castro, 396, Liberdade, Boa Vista, RR (Norte)

**Telefone:** (95) 3626-9130 contato: Dione

**10. Entidade:** Casa Renascer

**Projeto:** A Arte Transformando Vidas

**Endereço:** Rua Ana Neri, 345, Petrópolis, Natal, RN (Nordeste)

**Telefone:** (84) 3211-1555 contato: Sayonara

**11. Entidade:** Centro de Cultura Vila de Ponta Negra

**Projeto:** Sons da Vila

**Endereço:** Rua da Campina, 26, Vila de Ponta Negra, Natal, RN (Nordeste)

**Telefone:** (84) 99407-3724 contato: Pedro

**12. Entidade:** Cia. Teatral Arte Viva

**Projeto:** Ponto de Cultura Arte Viva

**Endereço:** Rua Lourival Praxedes Ferreira, 43, Centro, Santa Cruz, RN (Nordeste)

**Telefone:** (84) 99671-1753 contato: Marcos Antônio

**13. Entidade:** Organização Indígena Portal do Xingú

**Projeto:** Pontão de Cultura Intinerante

**Endereço:** SAIS, Lote 08, Parque das Aves, Brasília, DF (Centro-oeste)

**Telefone:** (61) 3355-6675 contato: Cacique Piracumam

**14. Entidade:** Grupo Mamulengo Presepada

**Projeto:** Ponto de Cultura o Menino de Ceilândia

**Endereço:** QMN 03, CJM, Lote 28, Ceilândia Sul, Brasília, DF (Centro-oeste)

**Telefone:** (61) 3371-6974 contato: Aguinaldo Almeida

**15. Entidade:** Cooperativa Brasiliense de Teatro

**Projeto:** Ponto de Cultura Cooperativa Brasiliense de Teatro

**Endereço:** SHCGN, CLR 715, Bloco G, L. 49, Asa Norte, Brasília, DF (Centro-oeste)

**Telefone:** (61) 274-1851 contato: Aírton Masciano

**16. Entidade:** Fundação Memorial Patativa do Assaré

**Projeto:** Aqui Tem Coisa

**Endereço:** Rua Francisco Gomes, 82, Centro, Assaré, CE (Nordeste)

**Telefone:** (88) 3535-1742 contato: Isabel Pio