

DEMOCRACIA CULTURAL RUPTURA COM O MODELO HIERARQUIZADO DE CULTURA

Marcelo de Souza Marques¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar uma leitura alternativa ao Modelo Hierarquizado de Cultural (MHC) que, a partir noções a-históricas de cultura, ligada a uma distinção essencialista do juízo de gosto (BOURDIEU, 2010), subdivide e hierarquiza a cultura em Cultura Erudita, Cultura de Massas e Cultura Popular, desconsiderando a circularidade cultural e a hibridização que marcam o fenômeno cultural. A ruptura com o MHC faz-se necessária diante de um contexto social multicultural e para se pensar em políticas culturais públicas democráticas. Para isso, refletirei sobre a complexidade social nas sociedades contemporâneas e a pluralidade cultural a partir de perspectivas da democracia radical em Laclau e Mouffe, bem como sobre as interconexões culturais inerentes às nossas sociedades, apresentando como alternativa ao MHC uma proposta de Democracia Cultural em Lopes (2007), considerando tanto a pluralidade cultural como os processos de formação identitárias na busca por um panorama democrático alternativo às políticas culturais públicas. Considero tais reflexões necessárias as propostas de formulações de políticas culturais públicas cujos objetivos estejam direcionados à radicalização democrática.

Palavras-chave: Democracia Cultural; Dinâmica Cultural; Políticas Culturais Públicas

Apresentação

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma leitura crítica do Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC) que, a partir de noções a-históricas de cultura, ligadas a uma distinção essencialista do juízo de gosto (BOURDIEU, 2010), subdivide e hierarquiza a cultura em Cultura Erudita, Cultura de Massas e Cultura Popular, desconsiderando a circularidade cultural, os processos de hibridização próprios das interações culturais, que marcam o fenômeno cultural na contemporaneidade.

¹ Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: marcelo.marques.cso@gmail.com

A ruptura com o MHC faz-se necessária diante de um contexto social multicultural e para se pensar em políticas culturais públicas democráticas advindas de um projeto de Democracia Cultural.

Para isso, refletirei sobre a complexidade das sociedades contemporâneas e a pluralidade cultural através de perspectivas dos estudos laclauianos, bem como sobre as interconexões culturais inerentes às sociedades contemporâneas, apresentando como alternativa ao MHC uma proposta de Democracia Cultural (LOPES, 2007) que considera tanto a pluralidade cultural como os processos identitários de formação, na busca por um panorama democrático alternativo às políticas culturais públicas baseadas na Democratização da Cultura.

Para melhor exposição das reflexões, o artigo será apresentado em duas seções. Na primeira seção apresentarei ao leitor uma análise crítica do Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC). Já na segunda seção, à medida que retomar as críticas ao MHC, dissertarei sobre o conceito de Democracia Cultural para apresentar algumas considerações sobre políticas culturais públicas.

1. O Modelo Hierarquizado de Cultura: Leitura e Crítica à Hierarquização Cultural

O Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC) apresenta três níveis de classificação cultural: Cultura Erudita; Cultura de Massas e Cultura Popular. Cada nível cultural corresponde arbitrariamente a um gosto cultural baseado em *habitus* de classes. Trata-se, portanto, de uma tríade que concebe as culturas como elementos coesos, estanques, separados entre si para além do tempo (SANTOS, 1988), quando, na realidade, o que se percebe é um movimento constante de interconexões culturais, trocas de elementos entre diferentes expressões da cultura humana presentes na música, na dança, na pintura, no artesanato, evidenciando os processos de hibridização, circularidades e justaposições culturais próprios da dinâmica cultural.

Partindo desse ponto de análise, a hierarquização cultural pode ser definida como uma divisão política operada a partir de noções e usos a-históricos e arbitrários de cultura, sustentada por *habitus* de classes e assumida por convenções que enunciam discursivamente posições político-ideológicas dos campos artístico-cultural e político.

Como destaca Lopes (2007), embora ainda seja utilizado como norteador de políticas culturais públicas, trata-se de um modelo em processo de ruína, que já não encontra

nas sociedades democráticas contemporâneas sustentações sociais, políticas e ideológicas de outrora.

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

Posteriormente, já com o movimento iluminista, ganha novo reforço. Surge a perspectiva de uma evolução linear da humanidade, baseada numa Razão Universal que reforçou a hierarquização cultural, tendo como sinônimo de Cultura os costumes e tradições da “grande/alta” cultura. Nestes termos, aquilo que não fosse considerado “Culto” era visto como um estágio inferior da evolução social:

É neste período que se afirma igualmente o conceito de *civilidade* ou *civilização*, exprimindo o refinamento cultural dos costumes, em oposição à pretensa barbárie das origens ou a dos povos considerados não civilizados (CRESPI, 1997, p. 15).

Como resultado do período revolucionário de finais do século XVIII, surge uma nova organização societal, dividida basicamente em burguesia, classes médias² e classe popular/operária. Como destaca Lopes (2007, p. 21), a tríade do MHC teve nesta nova configuração social “um alcance analítico extremamente confortável e, de certa maneira, conforme à própria observação empírica”. Os três níveis culturais passaram a corresponder “às sociedades tripartidas que, após a dupla revolução (francesa e industrial), se encontraram divididas em três grandes classes (Burguesia, Pequena Burguesia, Proletariado ou classes populares)”. Assim, criou-se arbitrariamente “três públicos, três visões de mundo, três formas de organização societal, estanques e incomunicáveis”.

Trata-se, hoje, de uma análise sócio-histórica não muito sólida para as sociedades contemporâneas. Sociedades, segundo Hall (2011), marcadas por processos de

² Ao contrário de “burguesia” e “proletariado”, “classe média”, ou “classes médias”, é um termo marcado por dissensos no campo da História e das Ciências Sociais. Neste período em especial, “as classes médias” representavam uma amálgama social, sem contornos determinados, heterogênea, ambígua, abrigo também o que Lopes (2007) denomina “pequena burguesia”. Mesmo muito distante de possuir uma “consciência coletiva”, pode-se argumentar que era “um grupo bem vivo, e talvez central, da sociedade industrial” (LEQUIN, 1982, p. 314).

fragmentação cultural, de classe, de gênero, sexualidade, etnias, cujo efeito é a “perda de um sentido de si”. Novos contextos em que as identidades, antes percebidas como estáveis, passaram a ser analisadas no interior de um processo de deslocamento e fragmentação, e os indivíduos, antes concebidos como portadores de uma identidade fixa, passaram a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias, em diferentes momentos.

No que se refere a nova estruturação capitalista, percebe-se um capitalismo globalizado, que, segundo Laclau (2013, p. 326), não deve ser entendido como algo encerrado em si mesmo, cujas regras se originam exclusivamente das contradições da mercadoria, determinando o todo, “mas como um complexo no qual determinações econômicas, políticas, militares e tecnológicas, além de outras – cada uma delas dotada de sua própria lógica e de certa autonomia –, entram na determinação do movimento do todo”.

É nesse sentido que Lopes (2007) argumenta ser um modelo em processo de ruína frente à crescente complexificação social e dinâmica cultural. Passemos, agora, a algumas considerações sobre a tríade do MHC.

1.1. Cultura Erudita

A noção de Cultura Erudita não é uma construção das elites contemporâneas. Tal noção, como demonstrei, surge nos Antigos Regimes europeus como forma de distinguir a “Baixa Cultura” da “Alta Cultura”. Como destaca Lopes (2007), esta distinção tende a valorizar os critérios autônomos³ de produção cultural a partir da construção sobrevalorizada da “autonomia”, da “magia da criação” e do “gênio incriado”. Autonomia essa que Bourdieu (2003a) considera ser “relativa”, pois o artista está sujeito às ações estruturantes e estruturadas do Campo artístico-cultural. Nesse sentido, o sujeito da obra de arte

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

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

Para Bourdieu (2003a, p. 230-231), o artista é dependente do campo artístico-cultural, inscrito em um determinado tempo-espaço, resultado de forças internas na direção do campo que ditam as regras da produção cultural. O sujeito da produção artística, portanto, não é o artista propriamente dito, “mas o conjunto dos agentes que estão ligados à arte, que estão interessados pela arte, que têm interesse na arte e na existência da arte, que vivem da arte e pela arte, produtores de obras consideradas artísticas, críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, historiadores da arte, etc.”.

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

Os trabalhos destes autores fornecem importantes elementos teóricos acerca da sobrevalorização da utópica “autonomia”, da “magia da criação” e do “gênio incriado”, muito comum no discurso elitista sobre a produção cultural. Essa sobrevalorização tende a conceber a criação com vazão da genialidade do criador singular, solitário, garantindo a ela poder simbólico, tal que a envolve numa

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

Concebida nestes termos, a capacidade de interação entre o criador-criação com os diferentes públicos receptores/espectadores deixa de ser uma das principais intenções das produções culturais elitistas. A interação da produção cultural fica limitada a certos públicos, numa clara distinção do juízo de gosto entre o “refinado” face ao “vulgar”⁴, ditames de um conjunto de forças hegemônicas do Campo Artístico-Cultural.

⁴ Para uma análise aprofundada sobre o tema, ver BOURDIEU, P. **Les Règles de L'Art**. Paris: Le Seuil, 1992. , **A Distinção**. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo. Coimbra: Edições 70, 2010. Mas quem criou os “criadores”? In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003b, p. 217-231.

1.2. Cultura de Massas

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

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

A esta noção de cultura não se aplicam os princípios da noção de Cultura Erudita. Criticada pelo “gosto legítimo”⁵ como “produção cultural industrial”, e pela corrente frankfurtiniana como uma espécie de “prostituição da aura das obras culturais”, os

⁵ Como afirma Bourdieu (2010), o juízo de gosto é a manifestação suprema do discernimento do que é ou não é algo e sua valorização. Sua análise deve considerar as diferentes relações (e os antagonismos) com a cultura – Capital Cultural distinto –, bem como o “jogo no seu todo”, isto é, “a apreensão do ponto de vista a partir do qual se anuncia” (p. 57). O autor refere-se às posições assumidas pelo enunciante do discernimento, seu capital escolar e sua origem social, ou seja, o juízo de gosto. Partindo de níveis escolares e classes sociais, Bourdieu apresenta três universos de gosto, a saber: “o *gosto legítimo*, ou seja, o gosto pelas obras legítimas (...), [que] aumenta com o nível escolar, alcançando a sua frequência mais elevada nas fracções da classe dominante mais rica em capital escolar; o *gosto médio*, que reúne as obras menores das artes maiores (...) e as obras maiores das artes menores (...), é mais frequente nas classes médias do que nas classes populares ou nas fracções intelectuais da classe dominante; por último, o *gosto popular* (...) encontra a sua frequência máxima nas classes populares e varia em razão inversa do capital escolar” (ibid. p. 61:62). Essa distinção quanto aos “gostos”, serve como indicador de “posições dos enunciadores” dos juízos de gosto, pois, como afirma o autor, “o gosto classifica e classifica quem classifica: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que operam, entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar, e onde se exprime ou se traduz a posição deles nas classificações objetivas” (p. 50), e não concebida como “gostos estabelecidos”, estáticos. Uma educação cultural plural, por meio de políticas culturais públicas, pode contribuir no sentido de causar fraturas nesse modelo de “gostos culturais”, possibilitando maior transividade, mobilidade, usos e vivências com diferentes manifestações culturais.

produtos artístico-culturais no contexto contemporâneo são incorporados pelo mercado como um bem cultural, mas adequado às necessidades.

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

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

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

As críticas de Lopes (2007) e Martin-Barbero (2009), ao contrário do que as críticas à Cultura de Massa buscam apontar, evidenciam um contexto social, político e econômico que deve ser levado em consideração e, sobretudo, os processos de (re)significação de sentidos às coisas e à realidade por parte dos sujeitos sociais. Os públicos receptores/espectadores, portanto, passam a ser analisados como sujeitos emancipados⁶, capazes de atribuírem distintos significados aos bens culturais, recodificando-os, evidenciando os diferentes modos de relação social com os bens culturais.

1.3. Cultura Popular

⁶ Como destaca Jacques Rancière (2012), a distância entre o artista e o espectador existe. No entanto, trata-se de uma distância inerente à própria performance artística. Há em cena tanto a ideia do artista como a sensação ou a compreensão do espectador; não se trata, portanto, de uma transmissão direta, fiel (da ideia do artista impressa na arte) ao(s) espectador(es). O espectador é um agente social emancipado. Por espectador emancipado podemos entender como um contraponto à ideia de um espectador contemplador, passivo, como denunciado por Debord (2003). A emancipação em Rancière questiona a oposição entre a contemplação (simples olhar) do agir (atribuição de sentidos ao que se vê). O espectador, ao olhar, também age, “ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares” (p. 17). É nesse sentido, o espectador também atribui seus sentidos à produção cultural: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador (...). Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal” (p. 21).

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

No entanto, como argumenta Lopes (2007), durante e após a Revolução Francesa, a leitura do que seria esse “povo” rural e bucólico ganhou novos contornos. O “povo” passou a ser visto pela burguesia emergente e pelas velhas ordens feudais como uma grande massa com potencial insurgente; tornou-se uma “classe perigosa”.

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

Essa ação hegemônica e conservadora do olhar das classes dominantes tende a maquiar nas artes populares sua capacidade crítica e criativa na leitura das cosmologias das suas realidades vividas e, conseqüentemente, tornar “marginais e residuais as artes populares, apenas recuperadas ‘como folclore, patrimônio, cultura morta ou moribunda’” (SILVA apud LOPES, 2007, p. 29).

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

Posso argumentar, como acertadamente faz Darnton (1987), que se tratam de relatos históricos, que surgiram noutras épocas e sofreram diferentes transformações ao longo do tempo por diferentes tradições culturais, evidenciando os processos de mudança das mentalidades. Outra possibilidade seria o argumento de Martin-Barbero (2009) – muito próximo da ideia de circularidade cultural em Ginzburg (2006)⁷ – que

⁷ A partir dos estudos do campo da História da Cultura e com base no dialogismo bakhtiniano, Carlo Ginzburg (2006), ao destacar o período e o contexto europeu do século XVI, compreende a circularidade cultural como “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Analisando essas “influências

do conflito entre a cultura hegemônica e as culturas populares num determinado período, surgiram também o intercâmbio, os diálogos entre ambas leituras de mundo.

Sem discordar das perspectivas apresentadas, chamo a atenção para uma leitura radical, que possibilita avançar um pouco mais no sentido de identificar as complexas relações no tecido social, evidenciando as relações antagônicas constituintes das relações sociais (MOUFFE, 1996; 2012): as distintas atribuições de sentidos presentes nas lutas por hegemonia neste processo de (re)significação cultural.

Ao proceder dessa maneira, parto da radicalização das perspectivas apresentadas por Darnton (1986) e Martin-Barbero (2008) e entendo que o resultado da leitura de mundo - provisório, vale destacar - é mais fruto das lutas por significação discursiva hegemônica e de (re)significação de diferentes visões de mundo do que de um processo localizado no decurso histórico resultante do intercâmbio entre cultura popular/camponesa e cultura hegemônica, ou de um lento processo de mudança de mentalidades – o que não significa, vale frisar, que esteja desconsiderando estas perspectivas; daí a complexidade da análise do fenômeno cultural na contemporaneidade.

Ao partir desta percepção, argumento que os contos populares dos camponeses do Antigo Regime eram expressões, leituras da realidade destes atores sociais, e para as forças hegemônicas era necessário docilizá-los... Transformar suas leituras da realidade em contos infantis, (re)significando costumes tradicionais e, com isso, inibindo certas práticas culturais. Na Revolução Francesa de 1789 ficou claro o quão perigoso para os interesses liberais eram as práticas das classes populares em sua ação política. Como destaca Darnton, por possuírem um final feliz, contos como o “Chapeuzinho Vermelho” foram mantidos na literatura infantil moderna; não só em França:

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

Vale ressaltar que não se trata de uma ação unilateral de (re)significação de elementos culturais. Nos processos de interação cultural, como destaca Ginzburg

recíprocas” como espaços abertos às relações de poder, o conceito se torna rico e enriquece a discussão sobre a Dinâmica Cultural na contemporaneidade.

(2006) e Martin-Barbero (2009), elementos culturais hegemônicos também são apropriados e (re)significados pelas culturas populares.

Esta leitura busca romper com perspectivas conservadoras que percebem a cultura popular de forma submissa à cultura erudita e sem poder de criação e (re)significação. Não se trata mais de uma leitura ingênua “na qual tudo transcorria entre emissores-dominantes e receptores-dominados sem o menor indício de sedução nem resistência [...]”, ou que não atravessasse “[...] os conflitos nem as contradições e muito menos as lutas” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 27). As desigualdades das trocas culturais são fruto de processos de hegemonia cultural em que devem atuar os poderes públicos na elaboração e implementação de políticas culturais públicas.

É neste sentido que Santos (1988) argumenta que o intercâmbio entre a Cultura Erudita e a Cultura Popular estava presente (desde os Antigos Regimes europeus) em diferentes manifestações culturais, como na música, no artesanato, nas peças teatrais, no baixo clero e em certos serviços, como os prestados pelas amas, responsáveis pelo cuidado dos filhos da nobreza, o que “não significa que fosse pacífica a coexistência das duas tradições” (p, 694).

Neste mesmo sentido, a leitura romântica da Cultura Popular enquanto espaço de produção autônomo, de originalidade singular, perde sua coerência ao se analisar historicamente o fenômeno cultural, considerando a circularidade entre as culturas.

A perspectiva aqui adotada, portanto, não se baseia, como destaca Martin-Barbero (2009, p. 33), em leituras essencialistas entre “o mito do povo na política (ilustrados) e na cultura (românticos); e o que, ao fundir política e cultura, afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou nega por sua ‘superação’ no proletariado (marxistas)”. Em consonância com Laclau (2013), minha proposta não é romper com a ideia de “povo”, mas sim desconsidera-lo como elemento sócio-político-cultural dado, a-histórico, e pensá-lo como uma possibilidade real inscrita no tempo-espaço, pensando a cultura em seus processos de hibridização, circularidades, justaposições e considerando os conflitos na luta pela hegemonia na formação dos populismos.

Considerações finais: Democracia Cultural e Políticas Culturais Públicas

Como apontei neste artigo, as sociedades contemporâneas vêm passando por mudanças cada vez mais presentes no cotidiano dos sujeitos sociais. Mudanças de

ordem social, econômica e política que imprimem novas formas de ação e interação num cenário cada vez mais globalizado.

Neste “novo” quadro, o Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC) perde a sua operacionalidade – mesmo como tipo ideal. Ao contrário do MHC, que, num gesto elitista e essencialista, divide e hierarquiza em níveis a cultura, um projeto de Democracia Cultural deve se pautar na pluralidade, na dinâmica dos processos de interação cultural presentes nas sociedades contemporâneas, pois “é em termos de conexão ou imbricação que temos de pensar e já não em mecanismos deterministas” (LOPES, 2007, p. 33).

As transações culturais entre as ditas culturas erudita, de massa e a popular são “cada vez mais frequentes, salientam a ideia de apropriações e de modos de relação com as obras e produtos culturais, misturando a pureza das classificações” (ibid, p. 35). Falo, portanto, de dinâmica cultural, de fluxos culturais, circularidades, transpondo as fronteiras entre “centro” e “periferia”.

Há que ressaltar, no entanto, a constante luta no tecido social por significações do mundo vivido e a importância da cultura neste processo. Atento a esse fenômeno, Fernandes (1999) argumenta que a cultura, entendida em seu sentido amplo, está profundamente presente na vida social, relacionada diretamente à significação e aos sentidos que os indivíduos dão à vida em sociedade. Assim, a cultura, enquanto processo de significação e de atribuição de sentidos ao mundo circundante, é também política na medida em que as disputas políticas se apresentam no tecido social como disputas contingentes pelo poder de tornar hegemônicas determinadas significações. Cultura e política apresentam-se, portanto, diretamente interconectadas e desafiam proposições de políticas culturais públicas diante de um tecido social marcado por relações antagônicas que buscam, discursivamente, atribuir sentidos à realidade. É hora de (re)pensar os desenhos institucionais e os canais de participação entre Estado e sociedade civil.

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

Como argumenta Lopes (2007), um projeto de Democracia Cultural não deve se limitar à abertura de espaços consagrados pelo campo artístico-cultural aos diferentes públicos receptores/espectadores, tampouco se basear em critérios elitistas para formular políticas culturais públicas. Ao contrário, deve objetivar o maior envolvimento dos públicos, mediante a autoconsciência, que só é possível com a participação cultural, e promover o distanciamento de categorias como “consumidor cultural” ou “visitante cultural”. Para isso, exige do poder público uma política cultural diversificada e não hierarquizada, que leve em consideração a existência de diferentes públicos receptores e seus diferentes modos de significar os produtos culturais, e que incentive maior investimento num modelo de educação cultural-plural, “diversificando contextos de aprendizagem e articulando de outra forma a educação formal, informal e não formal” (LOPES, 2007, p. 95).

A Democracia Cultural rompe, portanto, com a proposta de Democratização da Cultura, que em última instância é um processo de popularização (paternalista e elitista) da cultura elitizada (LOPES, 2007; COELHO, 1997, LACERDA, 2010)⁸. Ao buscar a superação da Democratização da Cultura, a Democracia Cultural pode contribuir no processo de formulação de políticas culturais que busquem a superação de programas de serviços culturais prestados à população cujos objetivos se resumem à democratização do acesso de diferentes segmentos da população aos modos culturais hegemonicamente estabelecidos.

Em suma, a Democracia Cultural visa à “ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão” (COELHO, 1997, p. 144), garantindo, por um lado, a livre expressão cultural nos espaços públicos e a participação efetiva nos espaços institucionalizados de decisão política e, por outro, elaborando políticas culturais públicas que considerem a pluralidade cultural e que

⁸ Lopes (2007, p. 80-81) apresenta seis dimensões fundamentais que resumem as políticas culturais baseadas no noção de Democratização Cultural, quais sejam: 1) difusão cultural a partir de uma concepção descendente de transmissão cultural, formada por uma minoria de “especialistas”; 2) política cultural paternalista, cujo objetivo é uma pretensa elevação do nível cultural das massas; 3) política cultural hierarquizada em níveis culturais; 4) concepção arbitrária do que é ou não cultura, “subtraindo a sua delimitação à configuração conflitual que lhe está subjacente (...) negando, por conseguinte, qualquer abertura à diversidade”; 5) desconsidera a existência de diferentes públicos da cultura, parte de uma concepção essencialista de “cultura nacional”, ou “cultura local”; 6) e, por fim, uma política cultural que força o indivíduo, múltiplo em si mesmo, a “optar pela dissidência em vez da convergência” cultural. Para mais detalhes, ver também Coelho (1997) e Lacerda (2010).

permitam, assim, que os públicos receptores/espectadores façam suas opções autonomamente (BOTELHO, 2001).

Ao considerar esta perspectiva, reafirmo a necessidade de se (re)pensar os desenhos institucionais e os canais de participação entre Estado e Sociedade, pensando em novos espaços de participação e buscando uma perspectiva democrática radical dos espaços já existentes, evidenciando a importância de mecanismos democráticos que ultrapassem o modelo democrático gerencial⁹, contribuindo, assim, para evitar a hierarquização dos níveis culturais e a consequente marginalização e criminalização culturais.

Referências

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. **Opinião Pública**, n.1, vol. 14, p. 43-64, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-62762008000100002&script=sci_arttext. Acesso em 17 de fevereiro de 2013.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Ed. Comemorativa do 25º aniversário: revisada e aumentada. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas culturais. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, Vol. 15, n. 2, p.73-83, abr./jun. 2001.

BOURDIEU, Pierre. Mas quem criou os “criadores”? In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003a, p. 217-231.

_____. Algumas Propriedades do Campo. In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003b, p. 119-126.

_____. **Les Règles de L’Art**. Paris: Le Seuil, 1992.

_____. **A Distinção**. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo. Coimbra: Edições 70, 2010.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de Política Cultural**: Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CRESPI, Franco. **Manual de Sociologia da Cultura**. Lisboa, 1997.

⁹ Por modelo de “democracia gerencial” pode-se entender o modelo democrático que, ao condicionar a participação a espaços estruturados, limita a participação pública efetiva, isto é, a participação que pode chegar às instâncias de decisão política. Tratam-se, em suma, de modelos democráticos que buscam exercer funções organizativas de dentro para fora (ou de cima para baixo), isto é, das estruturas estatais para a sociedade. Para mais detalhes, ver Avritzer (2008).



DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>. Acesso em 25 de dezembro de 2013.

FERNANDES, Antonio Teixeira. **Para uma Sociologia da Cultura**. Porto: Campo das Letras, 1999.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LACERDA, Alice Pires. **Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público**. In: Anais do Seminário Internacional. Políticas Culturais: teoria e práxis. Bahia: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) 2010. Disponível em <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2010/09/23/comunicacoes-individuais-artigos-em-pdf/>. Acessado em 09 de dezembro de 2013.

LACLAU, Ernesto. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LEQUIN, Yves. As hierarquias da riqueza e do poder. In: **História Econômica e Social do Mundo**: inércias e revoluções. Vol. IV. Dir. LÉON, Pierre. Lisboa: Sá da Costa, 1982, p. 305-326.

LOPES, João Teixeira. **Da democratização à democracia cultural**. Porto: Profedições, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2009.

MOUFFE, Chantal. **O regresso do Político**. Lisboa: Gradiva, 1996.

_____. **La paradoja democrática**: El peligro del consenso en la política contemporânea. Barcelona: Gedisa, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). **Análise Social**, Lisboa, vol. XXIV, n. 101-102, 1988, p. 689-702. Disponível em «<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos /1223031340N1q DW0zb2Gm99PA2.pdf>». Acesso em 04 de novembro de 2012.