

**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA
NÚCLEO DE HISTÓRIA E FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**RACIONALIDADE CONTEMPORÂNEA E INDÚSTRIA
CULTURAL: UM ESTUDO SOBRE A EFETIVAÇÃO DE UMA
POLÍTICA CULTURAL NO MUNICÍPIO DE MOGI-GUAÇU**

JULIANA BAIOSCHI

**PIRACICABA, SP
2009**

**RACIONALIDADE CONTEMPORÂNEA E INDÚSTRIA
CULTURAL: UM ESTUDO SOBRE A EFETIVAÇÃO DE UMA
POLÍTICA CULTURAL NO MUNICÍPIO DE MOGI-GUAÇU**

JULIANA BAIOSCHI

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a NILCE A. S. ARRUDA de CAMPOS

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora do Programa de Pós-
Graduação em Educação da
Unimep como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre
em Educação.

**PIRACICABA, SP
2009**

Banca Examinadora

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nilce A. S. Arruda de Campos

Prof. Dr. Bruno Pucci

Prof. Dr. Antônio Álvaro Soares Zuin

Prof. Dr. Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória

Agradecimentos

A minha orientadora Nilce A. S Arruda de Campos, pela imensurada contribuição ao meu processo de formação profissional e humano por sua arte de saber e ensinar, pela afetuosidade e pela grande pessoa que é.

Ao apoio da CNPQ, pela concessão da bolsa de estudo.

Aos meus pais, pela motivação e pelo amor incondicional que sempre me concederam e que me ajudaram na busca de meus objetivos.

Aos meus queridos amigos, cada um ao seu modo, me ajudou nesta caminhada.

Ao Prof. Bruno Pucci, pela amizade e pelas preciosas sugestões que contribuíram no meu processo de desenvolvimento acadêmico e pessoal.

Ao Prof. Antônio Álvaro Soares Zuin, pelas sugestões feitas na banca de qualificação, que contribuíram para a finalização da minha dissertação.

Aos professores e funcionários do departamento de pós-graduação em Educação da Unimep, por estarem sempre dispostos a nos atender.

Aos meus amigos do núcleo de pesquisa de História e Filosofia da Educação, pelas conversas e críticas concedidas.

Ao meu analista, pela ajuda no meu processo de amadurecimento enquanto pessoa.

E a Deus, pela enorme oportunidade.

“(...) O crítico da ideologia que se ocupa da indústria cultural haverá de inclinar-se para a opinião de que – uma vez os ‘standards’ da indústria cultural são os mesmos dos velhos passatempos e da arte menor, congelados – ela domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e inconsciência daqueles aos quais se dirige e de cujo gosto ela procede, desde a era liberal. (...)” (Theodor W. Adorno)

Resumo

A atual era da globalização, trouxe, enquanto elemento central para a dinamização econômica e cultural da sociedade, a criação dos meios tecnológicos de produção, reprodução e difusão de informações audiovisuais. Tal fato rompeu os espaços locais culminando na mundialização da cultura. A produção generalizada de bens culturais para fornecer, a todos, acesso à cultura, justificou a expansão da indústria cultural. Esta passou, a produzir bens culturais orientados segundo os moldes do mercado, para obter e intensificar os lucros. O acesso a essas mercadorias culturais está tendo como consequência, a acentuada aceleração no processo de precariedade da formação cultural dos indivíduos, denominado por Adorno de semiformação. Com a implantação de uma Política Neoliberal no Brasil, está ocorrendo a produção de projetos culturais elaborados segundo a lógica do mercado. Este vai contra as criações culturais, substituindo-as pelas produções de projetos culturais permeados pela racionalidade instrumental e tecnológica de entretenimento. Essa dissertação tem como objetivo clarificar e ilustrar a relação estabelecida entre política cultural e os mecanismos da racionalidade tecnológica e da indústria cultural. O objeto desta pesquisa é a Política Pública de Cultura de Mogi-Guaçu no período de 2004 a 2008.

.

Palavras chaves: Indústria Cultural Racionalidade Tecnológica Semiformação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
-------------------------	----

CAPÍTULO I – O Município de Mogi-Guaçu: um percurso metodológico histórico-cultural.

I.1- A formação do Estado brasileiro e a busca pela identidade nacional e particular: a constituição de Mogi-Guaçu.....	09
I.2- A dimensão cultural: a relação entre o todo e o particular.....	13
I.3- O início do século XX: os primeiros passos para a formação de uma identidade cultural brasileira.....	16
I.4- Os anos decorrentes de 1940 até 1970: o início da consolidação de um mercado nacional cultural.....	25

CAPÍTULO II – A Política Cultural na ditadura militar e seu desdobramento no período neoliberal.

II.1- O período de 1970: a política cultural mercadológica e a Ditadura militar.....	29
II.2- Os anos 1980 e 1990: o período neoliberal da cultura.....	34
II.3- Os reflexos do período neoliberal sobre a cultura em Mogi-Guaçu.....	39

CAPÍTULO III – Contribuições Teóricas da Escola de Frankfurt para o estudo das Políticas Culturais inseridas no contexto da Racionalidade Tecnológica e da Indústria Cultural.

III.1- A humanização da técnica: o início da racionalidade tecnológica e da tecnificação do homem.....	51
III.2- A cultura enquanto formação estética, intelectual e moral dos indivíduos.....	54
III.3- A indústria cultural e o processo de semiformação.....	60
III.4- Cultura e administração: um ensaio de Adorno para o entendimento da burocratização da política cultural.....	74

CAPÍTULO IV – A Política Cultural de Mogi-Guaçu: um estudo de caso.

IV.1- O Departamento da Política Cultural de Mogi-Guaçu: uma análise imanente.....80

CAPÍTULO V – Considerações Finais.....121

Referências Bibliográficas.....124

Anexos.....128

Introdução

Sabemos que a atual era da globalização trouxe, como consequência, a mundialização da cultura, rompendo os espaços locais. Sob essa lógica, as tradições regionais geograficamente enraizadas se desterritorializaram e, através do desenvolvimento dos novos meios de comunicação de massa, legitimadores da racionalidade tecnológica, consolidou-se o processo de massificação global da cultura. Podemos dizer que, no século XX, a criação dos meios tecnológicos de produção, reprodução e difusão de informações audiovisuais foi e continua sendo central para a dinamização econômica e cultural da sociedade. Esse processo, caracterizado pela produção generalizada de bens culturais para fornecer, a todos, acesso à cultura, justificou a expansão da indústria cultural. Os bens culturais passaram a ser orientados segundo os moldes do mercado, para obter e intensificar os lucros. A partir de então, parece que o fomento a produções culturais feitas para o “grande público”, com a meta de entretê-lo por meio de conteúdos superficiais, tornou-se crescente numa sociedade regida apenas por informações fragmentadas pelos meios de comunicação de massa.

Os golpes sofridos pela cultura nacional agravaram-se pela instalação do neoliberalismo enquanto base política, econômica e social, a partir dos anos 80 do século passado. Com a implantação desse sistema como referência ideológica, o Estado foi perdendo seu papel de mediador dos conflitos sociais, sendo substituído pelo mercado, que passou a atuar como agente integrador da sociedade. Assim, o poder público tornou-se fragilizado e decadente, submetendo-se às oscilações e aos parâmetros monetários. Contudo deve-se salientar que esse cenário, no qual o Estado se vem afastando de seu papel, está sofrendo interferências da agudização da crise econômica, instalada desde o ano de 2008. Assim, o Estado, neste momento, parece oscilar com relação a esse papel, sendo convocado para resolver a crise econômica, intervindo no mercado.

No caso do Brasil, podemos caracterizar, como marco do processo descrito acima, a ditadura militar, época na qual o país passou por transformações em seu panorama cultural e político. Nesse período, houve a intensificação da entrada do capital estrangeiro no país e a produção de bens culturais e materiais passaram a ser realizadas através de investimentos externos. Tal processo repercutiu no mundo da cultura, ao integrar-se, gradativamente, aos aspectos políticos e econômicos da sociedade brasileira. Com ele, tem início a estruturação da indústria cultural, que se consolida e se moderniza

no período, através da criação de órgãos governamentais destinados tanto à produção como à distribuição cultural no país. O cenário criado pelo regime ditatorial legitimou a expansão da racionalidade administrativa para a área da cultura e ela passou a ser planejada nos mesmos moldes do setor econômico. A censura à produção de cunho crítico e os investimentos em infraestrutura favoreceram ainda mais a consolidação da indústria cultural no país.

Assim, a indústria da cultura começou a se intensificar, e como consequência, trouxe a acentuada aceleração no processo de precariedade da formação cultural dos indivíduos. A imbricação entre a cultura e a economia, através da produção de bens culturais mercadológicos, veio arrastando, consigo, grandes malefícios ao processo formativo dos indivíduos. A indústria cultural, ao produzir bens simbólicos que se legitimam enquanto um negócio, favorecendo os interesses de grupos privilegiados, fragiliza o desenvolvimento da capacidade de os indivíduos olharem a realidade de modo crítico. Ao fabricar bens culturais como mercadorias que visam somente ao entretenimento e ao espetáculo, criam, nessa empreitada, gostos e estilos massificados. Através da indústria cultural, o divertimento acaba sendo a própria apologia do não-pensar, adequando-se aos valores e às normas prescritos pela sociedade.

A cultura, que segundo Theodor Adorno (1996), deveria ser compreendida, não só através de sua tensão imanente na função de adaptar os homens à sociedade vigente, mas também da criação de elementos que os levassem a pensar criticamente a realidade, acaba, com a indústria cultural, tendendo para o momento adaptativo. Tal fato propicia que se agrave o processo de semiformação dos indivíduos. A semiformação é caracterizada por Adorno (1996) como a alienação do espírito, o qual não tem possibilidade de fazer críticas, por não ter adquirido uma boa experiência formativa. Os sujeitos sentem-se possuidores de tantas informações trazidas pelos novos meios de comunicação de massa, que acham desnecessário adquirir conhecimentos mais aprofundados. Eles têm a ilusão de possuir conhecimentos suficientes sobre a realidade, porém a superficialidade de tais conhecimentos, de fato, os aprisiona a elementos culturais alienantes, que, segundo Adorno, se orientam para o lado destrutivo da civilização.

Podemos dizer que, a partir da implantação, no país, da Política Neoliberal, houve a crescente proliferação de projetos culturais elaborados segundo a lógica do mercado, como já estava acontecendo no período da ditadura militar. Desse modo, o Estado, num momento caracterizado pela fragmentação social, devida às rápidas

transformações e à substituição de valores e de idéias, programadas pela lógica mercantil, também passou a movimentar-se segundo os ditames do mercado de consumo. Ressalte-se que este vai contra as criações culturais, substituindo-as pelas produções de projetos culturais permeados pela racionalidade instrumental e tecnológica do entretenimento. A sociedade de consumo passa a redefinir os universos de valores em todas as esferas sociais. A indústria cultural intensificou-se nesse período, trazendo, principalmente, a precariedade na formação cultural dos indivíduos. Constata-se hoje que a intersecção entre a cultura e a economia, por meio da produção de bens culturais mercadológicos, está possibilitando grandes malefícios ao processo formativo dos indivíduos. A indústria da cultura está produzindo bens simbólicos que se legitimam enquanto um negócio, favorecendo os interesses de grupos privilegiados. Como já abordado anteriormente, ela fabrica mercadorias culturais, que visam somente ao entretenimento e ao espetáculo, homogeneizando, dessa forma, gostos e estilos, que se massificam. Nessa estrutura, o divertimento acaba sendo a própria apologia do não-pensar, de acordo com os valores e as normas ditados pela sociedade.

A partir desse cenário, no qual as políticas culturais do país são gestadas segundo as relações de produção ditadas por uma política global, levantamos a hipótese de que a política cultural brasileira, acoplada à economia mundial, reproduz a lógica da indústria cultural, e sua relação com a racionalidade tecnológica poderá ser mais bem revelada, se investigarmos sua implementação no nível do microcosmo da sociedade brasileira, ou seja, de sua efetivação nos diferentes municípios que compõem o país.

Através dessa hipótese, a presente pesquisa aborda a temática estabelecida no cotidiano das políticas públicas, referente ao acirramento da relação entre a racionalidade tecnológica e a indústria cultural, num cenário de opção pelo neoliberalismo. Buscamos, com este estudo, ilustrar algumas questões referentes a como se produz uma parcela da formação cultural dos indivíduos submetidos a essa política, bem como tais ações refletem a racionalidade tecnológica que se constituiu no Ocidente, enquanto modo de pensar e de agir, desde o início da modernidade, e que se intensificou no Brasil durante a década de 80.

A fim de apresentar o caminho percorrido nesta pesquisa, iniciamos a dissertação com um capítulo que nos possibilita visualizar o panorama histórico e cultural da cidade de Mogi-Guaçu, a partir de um percurso metodológico, bem como da relação estabelecida entre Estado e Cultura no Brasil do início de 1930 até o final de 1960. Pretendemos, com esse capítulo, dar visibilidade histórica ao modo como o país

lidou com as questões referentes à produção e à difusão da cultura. Com relação ao percurso metodológico, realizamos, inicialmente, uma discussão sobre os fundamentos do método que norteia a pesquisa e, depois, relatamos os procedimentos utilizados neste estudo de caso. Primeiramente, realizaram-se o levantamento documental sobre o período em foco, paralelamente à coleta empírica dos dados no Departamento Cultural de Mogi-Guaçu; em seguida, as entrevistas semidirigidas com os gerentes dessa política, bem como a observação participante em oficinas de teatro, propostas como uma das ações previstas pelo Departamento de Cultura no período em estudo.

No segundo capítulo, apresentamos o período histórico militar no Brasil, enfatizando sua relação com a cultura e com a implantação e a consolidação da indústria cultural. Num segundo momento, mostramos como a indústria cultural se intensificou nos anos de 1980 e 1990 (período da opção por uma política cultural), com a criação de leis de incentivo à cultura, e também seus reflexos na dinâmica cultural do município de Mogi-Guaçu.

No terceiro capítulo, buscamos olhar a dimensão do ideário neoliberal por trás das propostas das políticas culturais, por meio do pensamento dos teóricos da escola de Frankfurt, principalmente de Adorno e Horkheimer. Dessa forma, apresentamos o estudo que desembocou na compreensão das categorias *racionalidade tecnológica*, *formação cultural* e *indústria cultural*. A discussão teórica desses aspectos permitiu-nos dar luz ao objeto de estudo, enquanto esfera microssocial subordinada aos ditames do mercado.

No quarto capítulo, realizamos, à luz da Teoria Crítica da Sociedade, a análise dos dados coletados sobre a Política Pública de Cultura, desenvolvida no período de 2004 a 2008 no município de Mogi-Guaçu. Nesse capítulo, procuramos compreender o funcionamento dessa política cultural e analisar como ela expressa a influência da racionalidade tecnológica e da indústria cultural, bem como seu reflexo na formação cultural dos indivíduos que dela participam. Deve-se salientar que esta pesquisa possui um caráter ilustrativo, ao procurar demonstrar como a indústria cultural e a racionalidade tecnológica se infiltram na organização da política cultural do município.

I. O Município de Mogi-Guaçu: um percurso metodológico histórico-cultural.

Este capítulo tem, como objetivo principal, apresentar a história cultural do município de Mogi-Guaçu, desde o início de sua formação até o final do ano de 1960, entrelaçada com os momentos histórico-culturais do Brasil durante o mesmo período. O capítulo mostra a relação entre o todo e o particular, a partir de um percurso metodológico estabelecido. Os reflexos do movimento histórico e cultural do Brasil durante o período relatado puderam ser identificados na história de Mogi-Guaçu e aqui expostos.

I.1 A formação do Estado brasileiro e a busca pela identidade nacional e particular: a constituição de Mogi-Guaçu.

No final do século XIX e início do século XX, os intelectuais vinculados à organização do Estado brasileiro, o qual começava a se reconfigurar, devido à implantação da República, travaram grandes discussões a respeito da formação de uma identidade nacional.

Na época do Brasil-Colônia, havia a predominância da influência cultural européia. De fato, o país era, então, legitimado como espaço importador de teorias européias que tentavam explicá-lo. Já no final do século XIX e início do século XX, os intelectuais travavam uma grande discussão acerca da formação identitária brasileira. Ortiz¹, na sua discussão em torno da questão nacional e da identidade cultural, evidencia que, nesse período, os conceitos de raça e meio eram utilizados para caracterizar a realidade brasileira. Preocupados em explicar o atraso do Brasil, os intelectuais buscaram construir uma identidade brasileira, abordando a teoria da evolução de Darwin. A noção de povo constituía-se pela etnia, ou seja, por meio do espaço geográfico ocupado por esse povo.

Mogi-Guaçu, uma cidade do interior do Estado de São Paulo, teve sua origem na vinda de mineradores de ouro entre os anos de 1650 e 1655. O país, naquele momento, vivenciava a subordinação a Portugal, enquanto colônia, e, por extensão, à Europa, que exportava sua cultura, configurando o universo social brasileiro. Nessa mesma época, um pequeno pedaço de terra, situado nas bandas do interior do Estado de São Paulo,

¹ ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: brasiliense, 1985.

estava sendo ocupado por desbravadores do sertão em busca de ouro e pedras preciosas. Assim, iniciou-se a história da formação do município de Mogi-Guaçu².

Tais mineradores fixaram-se, primeiramente, na localidade conhecida como Cachoeira de Cima, adotando, como atividade econômica, o comércio de víveres, ferramentas, sal e querosene para abastecer os tropeiros que por ali passavam. Essa área foi escolhida pelos mineradores por ser a travessia do rio facilitada pela baixa lâmina de água existente.

Já entre 1710 e 1720, houve a abertura da estrada que ligava São Paulo a Cuiabá e os moradores da cachoeira de Cima se transferiram para as margens dessa estrada. No local, desenvolveram um grande entreposto comercial, destinado ao abastecimento, com víveres e muares, das tropas que transitavam por ali. Em 1733, foi construída uma igreja, em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, de estilo arquitetônico barroco português. Em 1740, a freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Campo tornou-se paróquia. Sucessivas reformas descaracterizaram o estilo da igreja, gerando a necessidade de restaurá-la, para que pudesse voltar a suas características originais, como ocorreu recentemente.

Foi também em 1740 que o povoado da Cachoeira de Cima passou a ter o seu primeiro termo, conhecido como Distrito de Jundiáí. Houve a construção da primeira ponte sobre o rio, facilitando sua travessia, então feita exclusivamente por meio de balsas. Tal distrito englobava toda a área compreendida desde o rio Jaguary – nas proximidades de onde está localizada a cidade de Campinas – até a barranca do Rio Grande na divisa com Goiás.

Em 1751, Mogi-Mirim, cidade bem próxima a Mogi-Guaçu, foi elevada a segundo termo de Jundiáí e, em 1769, obteve sua elevação a município. Nesse mesmo ano, Conceição do Campo (o distrito de Jundiáí) foi incorporada como termo de Mogi-Mirim, recebendo a denominação de Mogi-Guaçu. O então termo de Mogi-Guaçu foi elevado à categoria de município, através da lei nº. 16 de 9 de abril de 1877, assinada pelo então governador da Província de São Paulo, Dr. Sebastião José Pereira, nomeado patrono do Museu Histórico.

A economia da cidade de Mogi-Guaçu baseou-se, durante muito tempo, nas atividades comerciais que abasteciam as tropas de burros na procura de ouro pela região de Goiás. As mercadorias adquiridas na cidade eram artigos típicos do sertão: produtos

² ARTIGIANI, Ricardo. **Mogi-Guaçu: Três séculos de História**. São Paulo: editora Pannartz, 1994.

agrícolas; tecidos; ferragens; ferramentas; querosene e sal, entre outros. Com o advento do ciclo do café e o conseqüente desenvolvimento proporcionado por ele, o sistema de transporte de mercadorias, até então feito por tropas de burros e carros de bois, modernizou-se. O sistema de transporte de passageiros também era precário, já que realizado pelo mesmo esquema das cargas. Surgiu, nesse contexto, a ferrovia como ferramenta de melhoria no sistema.

Contudo a ferrovia, ao acabar com o transporte de cargas feito pelas tropas de burros e pelos carros de boi, determinou que o comércio de Mogi-Guaçu entrasse em decadência. Os grandes depósitos de mercadorias foram abandonados e muita gente saiu da cidade. Aqueles que restaram voltaram a viver da agricultura de subsistência e da pesca no rio. A cultura cafeeira passou a desenvolver-se em algumas regiões do município, trazendo imigrantes italianos, no final do século XIX, para trabalhar nas lavouras de café. Eles vieram da Itália em busca de empregos, devido à crise econômica que se instalou no país, desmantelando a indústria de fiação.

Ao desembarcarem no porto de Santos, os imigrante, após um breve descanso, eram embarcados em composições ferroviárias, rumo às fazendas de café. Alguns, que vinham com determinadas economias, estabeleciam-se nas cidades e abriam pequenos comércios, indústrias e trabalhavam como prestadores de serviço. Em Mogi-Guaçu, a maioria deles se dirigia para as regiões onde o café se desenvolveu, já mencionadas acima. Portanto essa região conheceu um grande desenvolvimento socioeconômico, enquanto a situação econômica do restante do município estava em completa penúria. A população local remanescente sobrevivia em condições precárias, porém a das áreas em desenvolvimento aumentava constantemente, começando a instalar casas de comércio e oficinas de prestação de serviços.

A expansão socioeconômica da região e de Espírito Santo do Pinhal (um dos maiores produtores de café da época) começou a demandar uma cobertura mais apropriada de transportes de cargas e passageiros.. Nesse contexto, surgiu a idéia de construir um ramal ferroviário que ligasse Mogi-Guaçu a Espírito Santo do Pinhal, passando por Conselheiro Laurindo, Nova Louzã e Barão de Mota Paes. Assim, foi estabelecida a conexão da região cafeeira com o entroncamento ferroviário da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro em Mogi-Guaçu. O novo ramal ferroviário propiciou, à região cafeeira, um grande desenvolvimento econômico e social, já que facilitou o transporte de passageiros e de cargas. No ano de 1929, com o “crack” da

bolsa de Nova York e a conseqüente crise econômica mundial, ocorreu a derrocada do café.

Apesar do desenvolvimento econômico, a sede do município permaneceu em constante degradação. As velhas edificações da região central encontravam-se quase totalmente desabitadas e a igreja Nossa Senhora da Conceição estava abandonada. Quando o novo vigário, o padre italiano Giuseppe Armani, foi nomeado, passou a reformar e a adequar a velha igreja às suas funções específicas. Organizou os documentos da paróquia, reativou o catecismo e criou irmandades religiosas. Também percebeu que existia um grande número de analfabetos que não possuíam recursos para pagar uma educação particular e contratou duas professoras da cidade de Itu para alfabetizar essa população. Por ser a educação uma preocupação constante do padre, após seu falecimento, a primeira escola estadual do município recebeu o seu nome como patrono.

Durante as escavações realizadas nas terras da Cachoeira de Cima, foi encontrada uma urna funerária de barro, utilizada pelos indígenas da região e denominada *igaçaba*. E o mesmo padre Armani estudou a ligadura da argila, concluindo que esta poderia ser utilizada na fabricação de artefatos cerâmicos, que não existiam em nosso país, já que, na época, as telhas eram importadas da França. E, assim, o sacerdote instalou uma pequena olaria, destinada à fabricação de tijolos e de telhas, utilizando a argila da cidade, batizada como “taguá”. Com o acúmulo de funções, o padre não estava conseguindo administrar a olaria e resolveu chamar sua família e conhecidos da Itália para ajudá-lo.

Em 1892, desembarcaram no Brasil, com destino a Mogi-Guaçu, as famílias italianas Armani, Martini e Brunelli. A primeira assumiu a olaria montada pelo padre e deu continuidade ao processo. A segunda instalou-se no bairro guaçuano da Estiva, retornando depois para a cidade, onde um de seus integrantes efetuava os transportes de mercadorias com carroça de aluguel. A última montou uma olaria destinada à fabricação de telhas francesas, onde hoje está instalada a cerâmica Chiarelli. Essas três famílias desenvolveram as atividades cerâmicas em Mogi Guaçu; suas olarias transformaram-se em grandes cerâmicas: Martini, Chiarelli e Armani. Essas indústrias abriram caminho para outras do mesmo gênero, que alavancaram o progresso e o desenvolvimento do município.

No início do século XX, o país começava a vivenciar a aceleração do processo de urbanização, acarretando o desenvolvimento da classe média e o surgimento do

proletariado urbano, e reconfigurando, dessa forma, a identidade nacional. Mogi-Guaçu, ao refletir essa dinâmica de crescimento urbano e econômico do país, fez com que ocorresse o desenvolvimento das cerâmicas.

As décadas de 50 e 60 foram propícias para o desenvolvimento da produção cerâmica, como em Mogi-Guaçu, pois houve o “boom” imobiliário e a construção de Brasília. Nesse mesmo período, instalaram-se em Mogi-Guaçu a hoje denominada International Paper, a Corn e, algum tempo depois, a Mahle e outras empresas de menor expressão, reforçando a economia da cidade.

O aumento espetacular da população guaçuana, reforçado pelas migrações inicialmente das cidades vizinhas, depois do sul de Minas Gerais, do Nordeste brasileiro e do Paraná fez com que o comércio guaçuano crescesse e ampliasse suas bases para atender a essa demanda.

Assim, no decorrer do século XX houve um desenvolvimento econômico nacional, substituindo o ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial. Tal fato passou a modificar o cenário que era estritamente rural, construindo um outro mais urbanizado. Dessa forma, a sociedade, nas suas dimensões econômica, política e cultural, foi-se modernizando.

I.2 A dimensão cultural: a relação entre o todo e o particular.

O filósofo Adorno, ao abordar o conceito de dialética negativa contido em sua obra *Dialética Negativa*³, tece uma reflexão sobre o modo de compreender um objeto de estudo, visualizando não apenas a sua particularidade como também as determinações sociais e históricas nele implicadas. Esse modo de perceber e de compreender um objeto de pesquisa foi denominado, pelo filósofo, de *dialética negativa*. Tal método possibilitou que a pesquisa realizada no município de Mogi-Guaçu, envolvendo o Departamento Municipal de Cultura, como também sua dimensão cultural fossem direcionadas a partir de um olhar mais amplo e crítico.

Esse método traz, como pressuposto, que o real é sempre movimento e que, assim, seus fenômenos devem ser compreendidos como produções históricas e sociais susceptíveis de mudanças. A relação com o objeto de estudo, como nos dizem os professores e pesquisadores Campos e Lastória, deve ocorrer por meio da produção de

³ ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.

um conhecimento, que, com o auxílio do método dialético, propicie uma dimensão avaliativa e crítica sobre o movimento histórico do objeto, captando suas particularidades inseridas no todo. “Nenhum objeto pode se tornar inteligível apenas a partir de si mesmo, desconsiderando suas relações com a totalidade social. A totalidade social, porém, perpassa o objeto e pode nele ser apreendida.”⁴

A dialética para Adorno, segundo Turcke⁵, é sempre negativa, pois, ao tornar-se positiva através da superação das contradições, deixa de ser dialética. O objeto do conhecimento deve ser sempre exposto por meio de suas contradições. O método dialético negativo busca escapar da lógica científica, própria da racionalidade técnica do mundo contemporâneo. Através do pensamento construído pela autorreflexão, a dialética negativa tensiona categorias opostas como sujeito-objeto, essência-aparência, causa-efeito, elaborados pela ciência tradicional. Todas essas categorias, para a dialética negativa, devem ser vistas em conjunto, numa dinâmica interativa, e não através de dualismos.

Portanto Adorno propõe uma maneira diferenciada de pensar os objetos e a sociedade, não os limitando por meio de apenas uma perspectiva analítica. Com efeito, a maneira de investigar o objeto de estudo, segundo a ciência positivista, acaba limitando o pesquisador, o qual desenvolve um olhar sintetizador do fenômeno, que o enquadra em um único conceito e, por isso, exclui outras possibilidades de interpretação. Sintetizar um pensamento é fazer com que a realidade se torne estática, porque interpretada por uma mesma lógica totalizante, que desconsidera as contradições a captar no objeto de estudo. O modo de pensar linear, de acordo com a lógica científica e tecnicista, aprisiona os indivíduos, ao analisarem a realidade de uma forma simplista e reducionista.

O pensamento crítico não aceita os fatos como produtos já determinados, em sistemas conceituais diferenciados e simplificados. Ao contrário, os fatos, frutos do trabalho, despojam-se do caráter fatídico, pois são compreendidos como produtos humanos, e não como algo exterior a eles. Contrariamente, pois, ao pensamento do especialista que, enquanto cientista, interpreta a realidade e seus produtos como algo exterior e o sujeito como mediado apenas por um processo lógico, o pensamento crítico

⁴ CAMPOS, N. A. A. e LASTÓRIA, N. “**A escola como instituição da indústria cultural.**” Piracicaba: Unimep, 2004. (texto em prelo).

⁵ TURCKE, C. “**Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa**”. In: ZUIN, A. A. S.; PUCCI, B. ; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (orgs). Ensaio Frankfurtianos. São Paulo: Cortez, 2004.

tenta superar essa visão binária. Na realidade, ele tenta superar a racionalidade inerente , ao indivíduo, de um lado, e, de outro, as relações que envolvem o processo de trabalho. Para tais pensadores, dentre eles Adorno e Horkheimer⁶, os indivíduos são determinados em seus relacionamentos com outros indivíduos e os grupos a que pertencem, permanecendo vinculados ao todo social e à natureza.

Em seu texto “Atualidade da Filosofia”⁷, o filósofo explicita a maneira de pensar por “constelações mutantes”, segundo a qual a tarefa da filosofia é interpretar os objetos através das inúmeras variáveis que os circundam. Os objetos devem ser analisados dialeticamente, através de suas tensões que se contradizem e que não se resolvem. Tais contradições devem ser expostas dialeticamente, sem se esgotarem num único conceito, mas manifestando-se em vários, que possibilitem o não-cessar da reflexão sobre os objetos investigados.

A Teoria Crítica almeja o desenvolvimento livre dos indivíduos, alcançado com a constituição de uma sociedade racional. As contradições sociais devem ser escancaradas através da dialética, a qual analisa as partes de um fenômeno articuladas ao todo social, indo além da mera aparência dos dados e mostrando as ambiguidades contidas nas produções humanas, realizadas num determinado momento histórico. Ela mostra o obscuro, o irracional, o contrário do que é venerado numa sociedade regida pelos ditames da razão.

Analisar o objeto empírico a partir da dialética negativa, enquanto método de investigação proposto por Adorno e Horkheimer, faz com que evitemos a reprodução do “status quo”, com que tentemos interpretá-lo através de suas contradições, sem superá-las. Permanecer na pura negatividade é fundamental para esse método, para que se possa ir contra a totalidade atual que, presa à síntese da razão, tem o objetivo de legitimar verdades únicas e totalitárias. Ao sintetizar o pensamento diante de algum dado, acaba destituindo-o das inúmeras possibilidades de analisar o particular em contínua relação com o universal.

Visando a trilhar esse caminho crítico, a investigação da pesquisa aconteceu, inicialmente, com o levantamento bibliográfico, orientado pelas demandas delineadas no decorrer do contato com o material levantado no próprio Departamento de Cultura,

⁶ HORKHEIMER, M. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica.” In: BENJAMIN, W. et al. Os pensadores. Abril Cultural: São Paulo, vol. XLVIII, 1975.

⁷ ADORNO, T. W. **Atualidade da Filosofia**. Tradução de Bruno Pucci. Piracicaba: UNIMEP (Grupo de Estudos), 1999.

no período entre 2004 e 2008. O segundo momento, na realidade sempre relacionado ao primeiro, delineou-se através de um estudo de caso no departamento referido.

Os procedimentos metodológicos, definidos em conformidade com cada um dos momentos da pesquisa, dizem respeito à investigação referente aos documentos existentes no Departamento de Cultura, viabilizados pelas instituições de Cultura enquanto espaços de mediação da política cultural vigente e de sua relação com os mecanismos da indústria cultural. Tal investigação ocorreu mediante a análise documental das: Diretrizes da Política Cultural sob a atual gestão do PMDB.

Foram realizadas, também, entrevistas semidirigidas com as coordenadoras do Departamento de Cultura. Houve a utilização do gravador durante as entrevistas, para que depois pudessem ser transcritas. (o roteiro das entrevistas pode ser visto em anexo)

Na tentativa de compor a constelação para analisar os dados deste estudo ilustrativo, também decidimos realizar observações cursivas roteirizadas nas oficinas de teatro, promovidas pelo Departamento de Cultura. As oficinas de teatro foram realizadas uma vez por semana, com duração de três horas cada. As observações foram feitas com dois grupos de teatro; um deles ensaia numa escola municipal que se denomina “Caíque”, situada em Santa Terezinha, bairro periférico da cidade de Mogi-Guaçu. Nela, são desenvolvidas não só oficinas de teatro, mas também oficinas de dança, desenho e música. É uma iniciativa do Departamento de Cultura, com o intuito de descentralizar a cultura do município e, assim, oferecer um outro espaço de socialização para as crianças e os adolescentes do bairro, que não somente a rua. A outra turma de teatro encontrava-se no espaço do Centro Cultural, onde é sediado o Departamento de Cultura. (o roteiro das observações pode ser visto em anexo)

I.3 O início do século XX: os primeiros passos para a formação de uma identidade cultural brasileira.

Em 1922, articulou-se o Modernismo, como movimento cultural nacional, delineando o conceito de cultura com base numa análise mais rica da sociedade. O mestiço passou a ser visto sob aspectos positivos, sendo celebrado nas relações do cotidiano e nos eventos, como o carnaval e o futebol, que se tornam ingredientes de um discurso unívoco do nacional.

O autor Oliven⁸, em seu artigo, afirma que o movimento modernista buscou as raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil. O Modernismo mostrou, para a Europa, que era possível construir uma identidade nos trópicos. As classes intelectuais passaram a caracterizar o povo como “ordeiro”, “caxias”, que luta pelo progresso do país. A classificação do brasileiro através das raças cedeu, então, lugar à caracterização da identidade nacional. Constrói-se a figura de Macunaíma, que representa o herói sem caráter, o homem cordial, o malandro e o boêmio, este último considerado o oposto do burguês. As manifestações culturais que se originaram nas classes dominadas, como a feijoada, o samba e a umbanda, foram apropriadas pelas elites e transformadas em símbolos nacionais. Com uma maneira caricata de evidenciar o desejo e a possibilidade de construir uma civilização nos trópicos, como resposta ao eurocentrismo, Oliven aponta:

“(...) sabemos que o velho Freud ensinava que a civilização e a cultura são frutos da repressão, e que um personagem de Dostoiévski afirmava que se Deus não existe tudo é permitido. Ocorre, como todo mundo sabe, que Deus é brasileiro e, se não existe pecado do lado de baixo do equador, é preciso perguntar que tipo de cultura pode haver no “patropi”, pois não existindo pecado não há o que reprimir. A resposta a este dilema é que aqui só é possível um tipo muito especial de cultura, já que as categorias racionais não funcionariam nos trópico. A imagem que é proposta é a de uma cultura tropical com características totalmente diferentes das de outros países.”⁹

Os reflexos do movimento modernista puderam ter pouco alcance no município de Mogi-Guaçu. Contudo alguns esforços fizeram-se com relação ao aspecto cultural da cidade, na tentativa de esboçar um projeto identitário. Antes de relatar os movimentos culturais dessa década, faz-se necessário percorrer os anos anteriores a ela, os quais foram a base para o início da formação cultural da cidade na década de 1920.

Iniciamos o relato em 1912, ano no qual se inaugurou o primeiro cinema de Mogi-Guaçu. Nele, ainda se exibiam filmes europeus e peças teatrais vindas de outras cidades. Já as representações teatrais se faziam esporadicamente na cidade, devido à falta de salão apropriado. Em princípio, as peças eram realizadas nas escolas, como um complemento às festividades de encerramento do ano letivo. Eram peças encenadas

⁸OLIVEN, R. B. “A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?” In: MICELI, S. (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

⁹ Ibid, p.46.

pelos próprios alunos. Porém, em 1917, há dados de que um médico e uma comissão de senhoras e jovens da cidade organizaram um grupo de amadores e, em complemento às festividades cívicas, apresentaram a peça “Branca de Neve”. Outro dado acerca das atividades de teatro consta do ano de 1922, em que se formou o Grupo Dramático Beneficente, que, através de suas encenações, angariava fundos para a igreja, as escolas, o hospital da Santa Casa e as pessoas carentes.

Observa-se, pelos documentos existentes, que o teatro se configurou no município sempre atrelado às instituições sociais, como a igreja e as escolas. Teve dificuldade em estabelecer seu espaço na cidade, já que não era tão apreciado pela população que preferia ir ao cinema assistir a filmes de entretenimento norte-americanos.

Em 1913, houve o primeiro movimento para organizar uma banda de música municipal mantida pela Câmara, mas sua vivência foi efêmera, já que eram grandes as dificuldades aquisitivas para a sua manutenção. Em 1920, constituiu-se a Banda de Música XV de Novembro, planejada e dirigida por um padre, que tinha o propósito de conciliar as melodias seculares às tradições religiosas. Dois anos depois, ela passou a ser dirigida por um músico, chamado Marcos Vedovello, mudando seu nome para “Corporação Musical Carlos Gomes” e estendendo suas atividades para além dos objetivos da igreja, preocupando-se com o estímulo à arte e à integração social.

Nos anos decorrentes da década de 20, existia também, como alternativa cultural, o carnaval, predominantemente de rua, que acabou se tornando uma festa popular que acontecia todo mês de fevereiro. Alguns blocos de carnaval se formaram, como o “Fantástico”, os “Filhos da Bossa”, o “Bloco do Beco” e o “Vai quem quer”. Este último transformou-se numa escola de samba e era convidado a desfilar em outros municípios da região, como Mogi-Mirim e Itapira.

Assim, podemos perceber que o início do século XX se caracterizou por um primeiro impulso para tentar, aos poucos, construir uma identidade cultural, desvinculada das influências européias, com base em elementos que abordassem a cultura brasileira e suas partes que se vinculavam a essa identidade.

A Revolução de 30, juntamente com a substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial, o aumento da oferta de empregos urbanos e a crise econômica internacional provocaram a guerra, afrouxando mais ainda os laços de

dependência política e cultural do Brasil em relação à Europa. Falcão¹⁰, em seu artigo, afirma que, a partir desse momento, houve o processo de institucionalização e de sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país, com a criação do IPHAN.¹¹

O urbanismo e a consequente ampliação social da cidadania fizeram com que aumentasse institucionalmente a base social do poder político, para organizar e controlar a participação de cidadãos no Estado e na sociedade. Dessa forma, ocorreram a legalização e a estatização das atividades sindicais, estudantis e culturais. Com relação a estas, o Estado ampliou sua presença, criando novas instituições culturais, como o Instituto Nacional do Livro, o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Também apoiou, direta ou indiretamente, atividades individuais de artistas e profissionais, como Portinari e Villa-Lobos, entre outros.

A crise internacional estimulou movimentos literários e artísticos que buscavam caracterizar a realidade brasileira, como o movimento modernista já descrito acima. Nesse contexto, apareceram pensadores sociais, que buscavam cunhar uma interpretação abrangente da realidade brasileira com ideologias distintas, como Gilberto Freyre, Caio Prado, Fernando Azevedo e outros.

Contudo não podemos deixar de salientar que, ainda na década de 30, o mercado cultural norte-americano estava começando a se desenvolver. No setor da indústria cinematográfica, ocorria um crescimento significativo, produzido por empresas como a Universal, a Fox Filmes, a Warner Brothers e a Paramount, que passaram a comercializar e a distribuir suas produções em todo o mundo. Podemos identificar que essas produções cinematográficas atingiram o cinema de Mogi-Guaçu, até então dominado por filmes europeus. Nesse momento, os meios de comunicação de massa começam a se desenvolver, atrelados ao dinamismo econômico da América do Norte, difundindo-se gradativamente em outros países.

A primeira política de preservação federal surgiu em 1937, como Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Educação e Cultura, com Gustavo Capanema como ministro da Educação e Cultura, Rodrigo M. F. de Andrade como diretor do SPHAN e Mário de Andrade como seu colaborador.

¹⁰ FALCÃO, J. A. **“Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.”** In: MICELI, S. (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Segundo Falcão, o IPHAN foi criado com o intuito de responder a três desafios. O primeiro seria estimular e canalizar a participação da sociedade na preservação cultural. O segundo dizia respeito à identificação de um “patrimônio cultural brasileiro”, que deveria se diferenciar das experiências européias e norte-americanas e abranger a complexidade e a heterogeneidade da cultura brasileira. E o último deveria corresponder ao estabelecimento e à consolidação de uma estrutura “estatal burocrático-cultural, nacional e eficiente.”¹².

Essa política de preservação do patrimônio histórico e artístico apresentou limitações, reduzindo-se praticamente à restauração e à preservação arquitetônica dos monumentos, tarefas nas quais os arquitetos exerciam domínio amplo. Os monumentos preservados restringiram-se àqueles dos séculos XVI, XVII e XVIII. Somente os bens, móveis e imóveis, foram preservados.

Apesar de tal limitação, pôde-se perceber, a partir dos anos 30, o início do processo de burocratização cultural. Com efeito, o período conhecido, na história do Brasil, como Era Vargas (1930-1945) e Estado Novo foi o primeiro a produzir planos e ações que caracterizaram uma política cultural do Estado brasileiro.

Com relação à década de 30, Ortiz aponta que era preocupação do Estado a procura de maneiras para integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. Assim, com esse propósito, criou-se o conceito de integração nacional, forjado pela ideologia da Segurança Nacional. O Estado passou a estimular a cultura como meio de integração, mas sob o seu controle. As ações governamentais tenderam a assumir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional. O Estado possuiria a função de salvaguardar uma identidade construída pela história do povo brasileiro.

Fernandes¹³, em sua tese, salienta que a atuação do Estado na área cultural, durante o período Vargas, foi construída em dois níveis. Um estava centrado no Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 1930, o qual integrou a área da Cultura na parte de Educação; o outro, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, o qual exercia um papel repressor sobre as produções culturais, pois deveria incentivar apenas as atividades mantenedoras de uma imagem, pretendida pelo Estado, do povo brasileiro como trabalhador e ordeiro, e censurar, por outro lado, o que julgasse prejudicial a essa imagem idealizada do Brasil.

¹² FALCÃO, J. A. “Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.” In: MICELI, S. (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984, p.27.

¹³ FERNANDES, Natália A. M. **Cultura e Política no Brasil: Contribuições para o debate sobre Política Cultural.** 172 pgs. Tese – Unesp, Araraquara, 2006.

Assim, o Estado, vinculado à expansão institucional da cultura e com a preocupação de elaborar uma ideologia da cultura brasileira, criou também o Serviço Nacional de Teatro e cursos de ensino superior, atuando, dessa maneira, na área educacional, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, museus e bibliotecas.

Oliven, ao discutir o controle do Estado em relação à cultura na década de 30, devido à consolidação de uma sociedade urbano-industrial no país, faz a seguinte colocação:

“(...). Por isto é revelador que uma das preocupações centrais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) na época do Estado Novo tenha sido a de inverter, na música popular brasileira, a tendência à exaltação da malandragem, incentivando por todos os meios a valorização do trabalho. Esta idéia de seriedade – ligada à necessidade de disciplinar uma força de trabalho assalariada – foi também acompanhada de outro tipo de ideologia que lhe é concomitante: “a glorificação de determinado brasileiro – sestroso, fuleiro, pachola – em sambas que pintavam o Brasil com aquelas mesmas cores do arco-íris já tomadas anteriormente pelos poetas mais conservadores do Modernismo, como Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, doutrinados por Plínio Salgado.(...)”¹⁴

Portanto puderam-se observar dois movimentos concomitantes e contraditórios, surgidos naquela época, com relação à cultura: ao mesmo tempo em que o Estado interferia na produção cultural, proibindo e censurando determinados tipos de ações comprometedoras da imagem “séria” do país, na contrapartida, promovia um tipo de cultura “sui generis” do Brasil.

Após o Estado-Novo, no período denominado *intervalo democrático* – 1946 a 1964 –, o conceito de cultura foi remodelado pelos intelectuais da época, contrários ao culturalismo americano. Em 1950, os intelectuais do ISEB¹⁵ passaram a conceber a cultura como um instrumento político capaz de transformar a sociedade brasileira. Os isebianos analisavam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico, seguindo a linha teórica de Hegel. Eles trabalhavam os conceitos de cultura alienada, e também o popular e o nacional, democratizando suas idéias através do teatro e do

¹⁴ OLIVEN, R. B. “A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?” In: MICELI, S. (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984, p. 49-50.

¹⁵ Instituto Superior de Estudos Brasileiros

cinema. A cultura era definida como um espaço privilegiado, no qual se processava a tomada de consciência dos indivíduos e se travava a luta política.

Os intelectuais exerciam um papel primordial na elaboração e na concretização de uma ideologia nacionalista. Nesse momento, a discussão entre o nacional e o popular foi marcada por uma vertente mais politizada, devido à efervescência da época, que buscava conscientizar os indivíduos para uma ação revolucionária, tirando-os da condição de alienação e de dependência. Além do ISEB, existia a ideologia marxista, que impulsionava os Centros Populares de Cultura (CPCs); a católica de esquerda, que liderava o movimento de alfabetização; também havia o movimento de cultura popular no Nordeste. Ortiz¹⁶ salientou que essa forma de pensar a cultura popular, como um meio para as classes subalternas se conscientizarem e agirem sobre os problemas sociais, é oposta àquela mais tradicionalista, que pensava a cultura enquanto manifestações folclóricas de um povo.

O Estado, nessa época, como salienta Bicego¹⁷ em sua dissertação, começou a intervir na economia privada em quase toda a América Latina, nacionalizando-a, com a justificativa de reduzir a dependência desses países em relação ao mercado mundial. Entretanto a cultura do povo, ao tomar forma no projeto do Estado, foi influenciada por características culturais estrangeiras, principalmente as americanas e as européias.

A instabilidade política dos países latino-americanos era o motivo sustentado pelos Estados Unidos para intervirem, com ações isoladas, em cada país do subcontinente. Os princípios da economia liberal, como “livre iniciativa”, “lucro”, “produtividade”, “desenvolvimento e progresso”, formavam as idéias e os discursos das elites empresariais, intelectuais, militares e religiosas. Portanto, com certas camadas da população identificando-se com o discurso imperialista norte-americano e cabendo, principalmente às elites dirigentes, o papel de unificar os interesses da nação e do capital estrangeiro, os intelectuais foram chamados a adotar uma posição de vanguarda.

Nessa linha de busca do progresso econômico do país, o governo de Juscelino Kubitschek foi embalado por altos índices de crescimento, através de seu Programa de Metas, que abrangia 31 objetivos. As empresas estrangeiras tinham condições vantajosas, pela lei, para investir seus equipamentos no Brasil. As grandes empresas

¹⁶ ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 1991.

¹⁷ BÍCEGO, W. T. de Pádua. **Política Cultural e Potencial Educativo: A experiência do Município de Piracicaba**. 143 pgs. Dissertação – Unimep, Piracicaba, 2003.

multinacionais, como a Ford, a Volkswagen e a General Motors, instalaram-se aqui para a aplicação de seus investimentos.

O plano de metas executado por J.K. trouxe prejuízos ao orçamento federal, levando as autoridades a fazerem acordos no exterior, como tentativa de estabilizar a inflação. Esse fato gerou insatisfações nos nacionalistas e nos comunistas, que alegaram a venda da soberania nacional aos banqueiros internacionais e ao FMI. (Fundo Monetário Internacional)

Já Jânio Quadros, sucessor de J.K., valorizou novamente a soberania nacional e culpou a política econômica internacional pelo rombo nos cofres públicos. Com a renúncia de Jânio Quadros, subiu ao poder o populista João Goulart, que apresentou diversas Reformas de Base para tentar mediar os conflitos entre os oficiais nacionalistas das Forças Armadas, os intelectuais, a classe operária e a burguesia nacional. Dentre tais reformas, encontrava-se a nacionalização das empresas. Seu governo tinha, como metas, desenvolver políticas sociais, através da redução da desigualdade no país, e instituir a modernização do capitalismo. Contudo seus planos não agradaram nem aos partidos da direita, nem aos da esquerda.

Mesmo que a preocupação central fosse o desenvolvimento econômico do país, o que levou à abertura de nossas portas ao exterior, engendrou-se, inegavelmente, uma mudança social nesse período democrático. Como já observado, o conceito de cultura que, na década de 30, estava relacionado ao folclore, passou a associar-se a uma ação política junto à população, especificamente junto às classes subalternas. O panorama cultural, por meio de ações no teatro e no cinema engajados (Cinema Novo de Glauber Rocha) e pelo método de alfabetização de Paulo Freire, levou a população a conscientizar-se dos problemas sociais. “Os projetos de cultura do início do intervalo democrático até meados de 60 pautavam-se na idéia de construir uma identidade com o objetivo de formar uma consciência emancipatória. (...)”¹⁸.

Ortiz evidencia que foi um período de grande efervescência e criatividade culturais e correspondeu a um dos poucos períodos democráticos vividos pela sociedade brasileira. Houve a formação de um público que, sem se transformar em massa, possibilitou a expansão do teatro, do cinema, da música e da televisão. Havia o teatro

¹⁸BÍCEGO, W. T. de Pádua. **Política Cultural e Potencial Educativo: A experiência do Município de Piracicaba**. 143 pgs. Dissertação – Unimep, Piracicaba, 2003, p.41.

alienado para o burguês, o teatro autêntico que retratava a realidade nacional e o teatro popular de cunho revolucionário.

No Brasil, a correspondência entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização da cultura permitiu o livre trânsito, dos grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, como a bossa-nova e o tropicalismo. O surgimento do Cinema Novo, no início dos anos 60, foi uma expressão estética contrária ao processo de industrialização cinematográfica que se estava desenvolvendo.

O movimento do Cinema Novo foi contra a idéia de arte industrial voltada para o consumo, expressa pelo Instituto Nacional do Cinema. O filme era visto pelo Cinema Novo como matéria de reflexão estética e política. E, também, como não havia um concorrente à altura deles, os realizadores tinham espaço aberto para desenvolver seu projeto artístico sem pressão do Estado.

Enfim, a década de 50 e parte dos anos 60 foram vividas com um sentimento de esperança e de profunda convicção dos indivíduos de estarem participando de um momento particular da história brasileira. Cultura e política caminhavam juntas nesse momento histórico.

Essa efervescência cultural dos anos 60, que trazia a idéia de cultura enquanto conscientizadora da realidade, que o Brasil vivenciava, pouco se fazia presente nos movimentos culturais do município de Mogi-Guaçu. Nessa época, a cidade contava com a sala de cinema, a “Corporação Musical Marcos Vedovello”, o carnaval de rua e o Cerâmica Clube, onde eram realizados os bailes noturnos e carnavalescos. Tal corporação musical foi uma instituição cultural muito importante para a cidade, devido ao papel que desempenhou e ainda continua desempenhando em Mogi-Guaçu.

Em 1959, a Corporação Musical registrou seu primeiro estatuto social e foi incorporada ao quadro de beneficiados da Assembléia Legislativa. A banda era presença garantida nos desfiles cívicos, nas inaugurações e datas festivas, participando também de festivais e de concursos. Em 1979, criou-se, como extensão da corporação, a “Banda Infanto-Juvenil”, que passou a ensinar música aos mais jovens. Ela surgiu graças à administração pública e ao juiz de direito da cidade. Seu papel tornou-se educativo, ensinando aos alunos, além da música, a disciplina para o estudo.

Também é necessário destacar que, nesse momento histórico, a cidade ainda não possuía uma administração política voltada para as questões culturais, perfil que só se delineou a partir de 1978, integrada ao Departamento de Educação, Esportes e Turismo.

I.4 Os anos decorrentes de 1940 até 1970: o início da consolidação de um mercado cultural nacional.

Ortiz¹⁹ evidenciou que, somente a partir da década de 40 pudemos considerar seriamente uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil. Os meios comunicativos já existiam, como a imprensa, as revistas ilustradas e as histórias em quadrinhos, mas foi somente nessa década, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, que a sociedade brasileira se modernizou através do desenvolvimento da industrialização e da urbanização. É a partir da expansão da classe operária, das camadas médias, do advento da burocracia, do aumento populacional e do desenvolvimento do setor terciário, que se reconfiguram os diversos ramos da produção e da difusão de massa.

Com certeza, na década de 40, o rádio começou a se popularizar e se tornar comercial. Com ele, salienta Ortiz, surgiram os programas de auditório e de músicas variadas e as telenovelas, introduzidas no Brasil em 1941, logo se tornando um dos programas favoritos. E foi ainda na década de 40 que o cinema se tornou um bem de consumo, preponderantemente com a exibição de filmes americanos, que, após o período da guerra, dominaram o mercado cinematográfico na América Latina. Em termos nacionais, também nesse período, surgiram produtoras de chanchadas. O mercado de publicações ampliou-se igualmente, com o aumento do número de jornais, revistas e livros.

Segundo Ortiz, o desenvolvimento do cinema na América Latina ocorreu vinculado às necessidades políticas dos Estados Unidos e econômicas dos grandes distribuidores de filmes no mercado mundial. Nesse período, também foram criados novos centros de produção cinematográfica no Brasil, com consequência direta sobre o mercado cinematográfico nacional.

Especificamente nos anos 50, aumentaram em grande proporção os empreendimentos culturais de cunho empresarial. Teve lugar um dinamismo crescente na área publicitária, que se havia implantado no Brasil através das multinacionais na década de 30, consolidando-se com o desenvolvimento do comércio lojista, do acesso ao crediário e da comercialização dos imóveis. Nas décadas de 40 e 50, o setor publicitário cresceu em relação direta com as matrizes americanas, trazendo, ao país,

¹⁹ ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: brasiliense, 1991.

suas técnicas de venda dos produtos. Nesse mesmo período, uma relação interna entre as rádios e as multinacionais começou a instalar-se em nível nacional, trazendo as radionovelas que surgiram inicialmente nos Estados Unidos, como veículo de propaganda das fábricas de sabão.

Contudo, salienta o autor que, mesmo tendo ocorrido nas décadas de 40 e 50 o início do desenvolvimento de uma cultura de massa, esta ainda era muito incipiente no Brasil, devido ao nosso atraso. O mercado de livros, como outros setores culturais, apresentava uma grande dificuldade para se dinamizar na economia nacional. Ainda se tornava mais barato importar livros do que papéis para imprimi-los, pois os impostos alfandegários e a taxa do dólar eram altíssimos.

O rádio, que era o meio de comunicação mais popular no país, também encontrou dificuldades para se desenvolver, pois sua teia de comunicação era bastante fraca em grande parte do território nacional. O desenvolvimento da televisão, implantada nos anos 50, conservou durante toda a década uma estrutura muito pouco compatível com a lógica do mercado. “(...) Existiam somente alguns canais e a produção e a distribuição televisiva (resumida ao eixo Rio-São Paulo) possuía um caráter marcadamente regional. (...)”²⁰

A população apresentava um baixo poder aquisitivo e, por isso, havia dificuldades para se comercializarem os aparelhos de televisão. A grande parte dos investimentos do setor publicitário era feita nos meios tradicionais, como as rádios e os jornais. Assim, como Ortiz afirma, nesse período, os obstáculos que se impunham ao desenvolvimento do capitalismo no país significavam limites concretos ao crescimento de uma cultura de massa. Ainda faltava, no Brasil, um centro de racionalidade capitalista para que as instituições sociais, fortemente marcadas pelo localismo, se agrupassem.

A mentalidade gerencial, que planejava e executava as mercadorias culturais nos mesmos moldes empresariais, demorou a desenvolver-se, pois, como afirma Ortiz, “(...) a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que quer dizer que ela seria regida pelas mesmas normas e objetivos: a venda de produtos. (...)”²¹.

²⁰ ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: brasiliense, 1991, p.47.

²¹ *Ibid*, p.55.

Nessa direção, porque existia uma precária hegemonia cultural nos moldes industriais, os publicitários começaram a desenvolver técnicas para a promoção da venda dos produtos culturais. Eles passaram a preencher um espaço administrativo nas emissoras, considerando a audiência como o critério para dimensionar a popularidade dos programas na televisão e na rádio, visando ao lucro. Por isso, a programação passou a ser concebida numa dimensão mercadológica.

Em São Paulo, nos anos 40 e 50, a preocupação em produzir uma cultura de massa começou a incomodar empresários, que já financiavam expressões da cultura erudita, e a movê-los. Criou-se, assim, uma interpenetração das esferas popular e erudita, financiada por empresários, esboçando-se o início da indústria cultural no país.

Na década de 40, os modelos americanos passaram a ser importados para o Brasil através da publicidade, do cinema e dos livros, superando as publicações de origem francesa. No cinema, foram realizados altos investimentos para se empregarem técnicas mais apuradas, privilegiando os efeitos na formação de um cinema de entretenimento. Nesse sentido, o autor mostra que, mesmo não havendo uma presença tão ativa dos empresários no campo da cultura artística e de mercado, a qual já acontecia em países economicamente mais desenvolvidos, houve, nesse período, a introdução de uma maneira de pensar e fazer cultura segundo os moldes mercadológicos.

Já a partir das décadas de 60 e 70, consolidou-se um mercado de bens culturais. Com efeito, em meados dos 60, a televisão concretizou-se como veículo de massa, enquanto, nos 70, o cinema nacional se estruturou como indústria, assim como outras esferas da cultura popular, entre elas, a indústria publicitária, a editorial e a fonográfica.

O golpe militar de 1964 intensificou mudanças econômicas já iniciadas no governo de Juscelino, denominadas pelos economistas de “segunda revolução industrial”. Inaugurou-se um momento de grande repressão política e ideológica, intensificando também um mercado que englobou as empresas privadas e as instituições governamentais. Os militares reorganizaram a economia brasileira, inserindo-a no processo de internacionalização do capital. O Estado passou a ser um elemento fundamental na organização e na dinamização desse mercado, através de sua política cultural.

Em 1966, na administração de Castelo Branco, criou-se o Conselho Federal de Cultura (C.F.C.), que coordenava as atividades culturais. Havia a preocupação de se pensar a questão cultural em termos nacionais, para chegar à formulação de uma política nacional de cultura. Os intelectuais favoráveis ao golpe militar traçaram as diretrizes de

um plano cultural para o Brasil. A cultura brasileira foi concebida, nesse momento, como sintética e plural, um produto da aculturação de diversas origens.

Também em 1966, criou-se o INC (Instituto Nacional Cinematográfico), que abriu perspectivas para a indústria cinematográfica brasileira, por meio da formulação e da execução de uma política governamental relativa à produção, à importação, à distribuição e à exibição de filmes. Em 1969, criou-se a Embrafilme, que produziu mais filmes de entretenimento, adequando-se ao mercado consumidor.

O espaço de atuação das empresas privadas encontrava-se limitado pelos critérios que orientavam as atividades do Estado autoritário. Através de leis, decretos-lei e portarias, o Estado disciplinou e organizou os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais. Ele regulamentou a profissão de artista e de técnico, obrigou a produção de longas e curtas metragens brasileiros, abriu portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais e impôs a censura, para impedir a produção de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas, considerados subversivos. Enfim, o Estado acabou sendo o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Ortiz aponta, dessa forma, que a censura imposta pelo Estado autoritário possuía duas faces, uma repressiva e outra disciplinadora, proibindo e incentivando determinados tipos de produções culturais. Realmente, o movimento cultural pós-64 caracterizou-se por duas dimensões, que não foram excludentes: por um lado, concebeu-se pela repressão ideológica e política e, por outro, definiu-se pelo momento quando mais se produziram e se difundiram os bens culturais.

O início da ditadura militar, que logo se efetivou pela repressão ideológica, política e cultural, fez-se sentir rapidamente em todo o país. O município de Mogi-Guaçu pôde experienciar momentos bastante violentos, em todos os seus aspectos. A cultura em Mogi-Guaçu também foi sufocada, obrigada a seguir as regras impostas pelo governo militar e, ao mesmo tempo, como estava acontecendo em todo o país, a abrir suas portas para a entrada de empresas, que passariam a promover a industrialização dos bens culturais e o conseqüente enfraquecimento do aspecto criativo da cultura.

II. A Política Cultural na ditadura militar e seu desdobramento no período neoliberal.

Antes de iniciarmos, neste capítulo, a discussão sobre o aspecto cultural do município de Mogi-Guaçu dos anos de 1970 até o final de 1990, cabe primeiramente compreendermos como a política cultural da ditadura militar se desenvolveu até propiciar a consolidação e a intensificação da indústria cultural no Brasil. E após relatar tal momento, vamos discorrer sobre os reflexos do período neoliberal da cultura na cidade de Mogi-Guaçu.

II. 1 O período de 1970: a política cultural mercadológica e a ditadura militar.

Com o golpe de Estado em 1964, os Centros Populares de Cultura, mantidos pela União Nacional dos Estudantes (UNE), as manifestações culturais populares e os movimentos de alfabetização foram reprimidos pela censura imposta pelos militares. Contudo os grupos de esquerda do país continuaram a produzir expressões artísticas contestadoras e com uma enorme elaboração estética, como aponta Franco²². O cinema-novo, os teatros de Arena e o Oficina conseguiam expressar as contradições que permeavam o país. As aspirações políticas dos CPCs, como a luta pela conquista da reforma agrária, a denúncia das injustiças sociais, da fome e da miséria, puderam ser elaboradas nas produções musicais.

Foi com a promulgação do Ato Institucional nº 05, em 13 de dezembro de 1968, com a supressão da vigência do Estado de Direito, que toda essa agitação cultural passou a ser sufocada pelos militares. O teatro, o cinema, as obras literárias, que possuíam notável qualidade e carregavam consigo os momentos brutais e sufocantes da época, foram proibidas de circular na sociedade. Muitos artistas foram obrigados a enquadrar suas obras às novas imposições e exigências oficiais. Só quanto à música popular, graças à aliança estabelecida com a indústria fonográfica e seus produtores, permitiram que houvesse uma ampla divulgação comercial dos produtos. Franco evidencia que essa cumplicidade ideológica entre músicos e consumidores permitiu que a censura fosse burlada nas letras, que pareciam inofensivas à primeira vista, mas que,

²² FRANCO, R. “Censura, Cultura e Modernização no período militar: os anos 70.” In: BERTONI, L.M. e VAIDERGORN, J. (orgs) Indústria Cultural e Educação: Ensaios, Pesquisas, Formação. Araraquara: JM Editora, 2003

na realidade, continham um profundo significado de crítica e, por extensão, de luta política.

Dessa forma, pelo fato de haver-se estabelecido uma indústria da música, esta pôde, em algumas produções, escapular da censura. A luta por uma produção cultural livre das imposições dos militares passou a vincular-se ao apoio dos investimentos mercadológicos. A censura, nesse momento, não serviu apenas para “calar a voz da sociedade”, mas também para promover as condições materiais da produção de cultura, por meio do investimento na modernização da infraestrutura das comunicações do país. “O governo militar, nessa época, não formulou propriamente uma política cultural; ao contrário, ele deslocou sua atenção para as condições materiais da produção da cultura.”²³

Ao sufocar as manifestações populares e de esquerda, a ditadura militar promoveu a modernização e a expansão da indústria cultural. O Estado ditatorial propiciou a transformação da obra em mercadoria e, desde o momento de sua concepção e planejamento, procurou disciplinar os produtores culturais. O que seria veiculado e produzido como mercadoria cultural estava sob o domínio dos militares. Os acordos de cooperação entre o Brasil e os Estados Unidos criaram condições para que estes sufocassem a produção nacional, através do estabelecimento de uma reserva de mercado para seus produtos culturais. Em troca, os Estados Unidos financiavam os investimentos do governo brasileiro na modernização da infraestrutura das comunicações no país.

Em 1975, segundo Cohn²⁴, foi elaborado um documento referente ao Plano Nacional de Cultura, contendo os princípios orientadores de uma política cultural, cujo objetivo era controlar todo o processo cultural da época. Já em 1973, com Médici na Presidência e Jarbas Passarinho no MEC²⁵, tentou-se estabelecer um plano intitulado, “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, logo tirado de circulação, porém. O plano tinha, como intuito, a criação de um novo órgão de cultura, ou o aprimoramento do já existente, por meio do aumento na autonomia do órgão e nos seus poderes de planejamento e de execução dos projetos. A proposta encaminhava-se para criar um Ministério da Cultura. Contudo, em 1975, essa proposta não reapareceu no documento,

²³ FRANCO, R. “Censura, Cultura e Modernização no período militar: os anos 70.” In: BERTONI, L.M. e VAIDERGORN, J. (orgs) Indústria Cultural e Educação: Ensaio, Pesquisas, Formação. Araraquara: JM Editora, 2003, pp. 158-159.

²⁴ COHN, G. “A Concepção Oficial da Política Cultural nos anos 70.” In: MICELI, S. (org.) Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

²⁵ Ministério da Educação e Cultura.

apontando o MEC “(...) como coordenador da ação do Estado na área, através do Conselho Federal de Cultura e do Departamento de Assuntos Culturais.”²⁶

As diretrizes em 1973 tratavam a cultura como um conjunto de bens criados pelos homens, aos quais todos poderiam ter acesso. Contudo, para que o contato com essas obras fosse satisfatório, seria necessário que o Estado interviesse através da educação, contribuindo para uma formação cultural nacional. A partir da ideologia das “políticas de segurança e de desenvolvimento”, o Estado podia deter o monopólio da coerção, impondo, através da força, as normas de conduta a serem seguidas por todos, acabando com a hegemonia cultural da esquerda. A preservação do patrimônio, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e das manifestações culturais foram os objetivos propostos no referido documento. A democratização cultural seria feita pelos modernos meios de comunicação de massa.

O documento sobre a “Política Nacional de Cultura”, de 1975, envolveu, segundo Cohn, a mesma proposta temática, mas em condições mais propícias para se atingir o objetivo de padronização das identidades. Ao introduzir o lema da “integração nacional”, o Estado tinha a preocupação de extinguir toda a diversidade de pensamentos e ações. Partilhando da mesma análise com relação a tal evidência, Ortiz afirma que “procura-se garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo, que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostamente comuns e desejados por todos. (...)”²⁷

Dessa maneira, a cultura, nesse momento, passou a ser benéfica, embora associada aos interesses do poder autoritário. Com efeito, foram criadas instituições como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme e a Funarte, produzindo bens culturais legitimados pelo Estado. A ideologia da “integração nacional” passou a ser vantajosa tanto para os militares quanto para os empresários que controlam os meios de comunicação. Os primeiros propunham a integração das consciências e os segundos, a integração do mercado. O discurso dos grandes empreendedores, abordado por Ortiz, enfatizava a integração nacional ligada ao desenvolvimento do mercado.

Os militares investiram num suporte tecnológico essencial que deu condições ao funcionamento da indústria cultural. Ocorreram investimentos valiosos do Estado em

²⁶ COHN, G. “A Concepção Oficial da Política Cultural nos anos 70.” In: MICELI, S. (org.) Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984, p.89.

²⁷ ORTIZ, R. A **Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 1991, p.115.

infraestrutura, principalmente no setor de telecomunicações, que permitiram a criação das redes nacionais de televisão. As emissoras de rádio passaram a ser patrocinadas através de produtoras radiofônicas, que desenvolviam um tipo de programação padronizada, formando redes nacionais ao integrarem as rádios locais. O objetivo principal, segundo Ortiz, dessa nova tendência ligou-se a fatores econômicos: fortalecendo o rádio como alternativa publicitária, procurou-se obter maior lucratividade com menor investimento. Portanto o planejamento foi ocorrendo segundo uma racionalidade empresarial, realizando-se um processo que padronizou a cultura em nível nacional e que restringiu o espaço da criatividade e da individualidade, em nome do favorecimento ao Estado e ao mercado.

Ao abordar a idéia de uma nação integrada, o autor citado acima remete ao problema do redimensionamento da questão do nacional e do popular. O que se buscava, nas décadas de 40 e 50, através da cultura popular era levar às classes subalternas uma consciência crítica dos problemas sociais. Com a emergência da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos, o popular passou a significar aquilo que é consumido, estabelecendo uma hierarquia de popularidade. São considerados populares os produtos culturais que atingem um grande público. E a “idéia de nação integrada passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado. (...)”²⁸.

A televisão, nesse contexto, passou a ser vista como um prolongamento das perspectivas utópicas que norteavam as produções culturais. As razões de mercado encontravam-se encobertas, legitimadas por um discurso político e nacionalista. Foi na televisão que os produtores culturais encontraram um espaço para a formação de uma nacionalidade e de uma identidade brasileira popular.

Miceli²⁹, ao analisar a Política Cultural da década de 70, salienta que o Estado subsidiava intelectuais e artistas que não encontravam espaço seguro no mercado. Os bens produzidos que tinham dificuldades em se estabelecer no mercado de bens culturais eram ajudados pela iniciativa pública. Tal postura “patrimonialista” do Estado, pois as produções se referiam, por exemplo, à ópera, ao balé clássico, ao teatro

²⁸ ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 1991 p.165.

²⁹ MICELI, S. “Teoria e Prática da Política Cultural Oficial no Brasil” In: _____ (org) Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

declamado e à música erudita, deixava, a cargo das empresas, os investimentos nas mercadorias rentáveis.

Cabia, assim, aos grandes empresários, explorar as oportunidades de investimento naquelas atividades que assegurassem altas taxas de retorno sobre o capital, como a televisão, os fascículos, as estações de rádio FM, os discos, os videocassetes, integrantes dos modernos meios eletrônicos. E os responsáveis pela iniciativa pública na área cultural foram incumbidos das tarefas de proteção e de conservação do acervo histórico e artístico “nacional”, além do apoio financeiro àqueles eventos culturais que não sobreviveriam pela lógica do mercado.

A preservação do patrimônio histórico e artístico “nacional” acabou sendo uma das prioridades dos militares na área da cultura, e fez com que se tornasse um consenso entre os intelectuais e artistas que, devido ao medo da repressão, se converteram ao governo. A censura estava cotidianamente presente nas condições objetivas e subjetivas dos intelectuais, artistas e cientistas. “A autocensura é a contraparte necessária da censura entre os intelectuais ligados às classes subalternas, da mesma forma que entre os vinculados ao poder estatal. (...)”³⁰

Dentro deste contexto, Ianni afirma:

“O público de televisão somente pode ver o programa que o governo autoriza; ou que o diretor da empresa de televisão imagina que o governo tolera. O mesmo é verdadeiro para rádio, jornal, cinema, teatro, escola ou outras instituições, nas quais jornalistas, artistas, professores e pesquisadores desenvolvem as suas atividades. O projeto de pesquisa científica, no campo das ciências sociais, só é aprovado por uma entidade governamental se o tema não é considerado impertinente; ou se o nome do pesquisador não está na lista das pessoas que têm os seus direitos políticos cassados nem dos que foram aposentados, responderam ou respondem a processo relativo à segurança nacional; segurança essa definida pelo mesmo poder estatal divorciado da maior parte da sociedade civil. (...)”³¹

Paralelamente à censura, o Estado, como já abordado anteriormente, teve influência tanto direta como indireta nos negócios da cultura. A imprensa, o rádio, a televisão e outras esferas da cultura receberam apoio governamental e, em troca,

³⁰ IANNI, O. “**Cultura e Hegemonia**” In: Ensaio de Sociologia da Cultura. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991, p. 183.

³¹ ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: brasiliense, 1991 p.182.

divulgavam informações e idéias congruentes com os interesses da classe dominante. O intelectual, o escritor e o artista subordinavam-se à empresa privada ou pública, nacional ou estrangeira, segundo as exigências do capital. As produções eram realizadas segundo os lucros que propiciavam. “Renovar torna-se uma compulsão obsessiva, comandada pela audiência que a indústria cultural fabrica. (...)”³².

Na cultura de massa, a arte, a indústria e a audiência misturam-se e o lucro torna-se o motor propulsor das produções culturais. A mercantilização da cultura começa a abrir fronteiras e a introduzir as tendências da moda. As obras de arte passam a ser submetidas ao processo de obsolescência, próprio da lógica do mercado, segundo a qual todos os produtos possuem vida efêmera, sendo superficiais, pois seguem as novidades do mercado. A originalidade e o trabalho manual artístico passam a dar lugar aos processos industriais das obras de arte, que se consolidaram com a concessão dos militares. “(...) na indústria cultural predominam ingredientes que ajudam a compor a visão do mundo que confere acabamento espiritual às razões e práticas do bloco de poder.”³³

A audiência, diz Ianni, não representa o povo, dando-lhe condições de participar da política e da cultura. A audiência da indústria cultural expressa o povo solitário e submisso às produções fabricadas para atender às exigências do mercado e, portanto, mero consumidor passivo. O que se tem é uma pseudodemocratização da cultura, e não a sua popularização em termos de produção e de circulação.

O movimento de modernização da sociedade brasileira fez com que o nacional e o capital se interpenstrassem: uma cultura brasileira, capitalista e moderna configurou-se com a emergência da indústria cultural. O discurso dos militares sobre o nacional transformou-se em ideologia para justificar a ação dos grupos empresariais no mercado cultural mundial. O Estado totalitário foi o tutor, que custeou e divulgou o mercado cultural.

II. 2 Os anos 1980 e 1990: o período neoliberal da cultura.

As primeiras diretrizes de governo para a área da cultura foram implantadas, pelo Ministro da Educação, Ney Braga, durante o governo Geisel, por meio do Plano

³² IANNI, O. “**Cultura e Hegemonia**” In: Ensaio de Sociologia da Cultura. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991, p. 190.

³³ Ibid, p.195

Nacional de Cultura, Nele, como já visto anteriormente, propunham-se as metas prioritárias para padronizar os setores da sociedade, segundo a idéia de cultura própria dos militares. Contudo, não havia uma política centralizada, como nos mostra Olivieri³⁴; as ações eram distintas e não se articulavam, tornando-se isoladas.

Na década de 70 e 80, a cultura fazia parte do Ministério da Educação. Não eram todos os órgãos de cultura que estavam vinculados à Secretaria de Cultura e o orçamento para a área cultural era bem restrito. Não havia definições e limites da intervenção do Estado na cultura. A postura do Estado era conservadora e patrimonialista, pois protegia a conservação do acervo histórico e artístico nacional. Também se criou uma relação assistencialista com os eventos culturais que não conseguiam manter-se no mercado.

A partir dos anos 80, começou a evidenciar-se um caráter neoliberal na política cultural, acoplada à política econômica. Com efeito, a produção cultural submeteu-se às normas de mercado e os órgãos públicos de cultura colocaram-se a serviço dos conteúdos e padrões da indústria cultural. Nesse momento de abertura política, o governo reorganizou as instituições e a economia, estabelecendo inúmeras secretarias estaduais de cultura por todo o país.

Com a abertura política que se intensificou no período, houve a emergência de uma sociedade global, que vem transcendendo grupos, classes sociais e nações. Ortiz³⁵ denominou esse processo de mundialização da cultura. A globalização é, para o autor, uma forma mais avançada e complexa do que a internacionalização, que corresponde apenas à extensão geográfica das atividades econômicas através das fronteiras nacionais. É pelas atividades econômicas, que se verifica uma integração funcional das partes, culminando num mercado mundial. Assim, ele afirma:

“(...) O conceito se aplica, portanto, à produção, distribuição e consumo de bens e de serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial voltada para um mercado mundial. Ele corresponde a um nível e uma complexidade da história econômica, no qual as partes antes inter-nacionais se fundem agora numa mesma síntese: o mercado mundial.”³⁶

³⁴ OLIVIERI, C. G. **Cultura Neoliberal: Leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: instituto pensarte, 2004.

³⁵ ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

³⁶ Ibid, p.16

Assim, a mundialização passou a concretizar-se como universo simbólico, mediando as relações cotidianas. A organização social tornou-se uma totalidade nacional e autorreguladora. As partes de um mesmo país, que funcionavam de maneira desarticulada, passaram a estruturar-se de uma maneira integrada. O espaço local rompeu-se, com a ampliação geográfica, econômica e cultural. As tradições regionais, geograficamente enraizadas, desterritorializaram-se, implicando a formação de uma cultura supranacional.

O contexto atual, predominantemente tecnológico, desenvolvido pelas leis do mercado e do capital e que transcendeu as fronteiras geográficas, também fez com que se viabilizasse a circulação dos bens culturais, em termos de mundialização. O avanço do capitalismo em nível mundial dissolveu as partes que delimitavam países e regiões, integrando-as num sistema único de dimensão transnacional. A velocidade das técnicas fez com que os lugares se globalizassem, passando cada parte a revelar o todo, as mesmas bases culturais, não importando onde se esteja.

A desterritorialização, como nos mostra Ortiz, constituiu espaços vazios, que estão sendo preenchidos com objetos mundializados, produzidos pelas transnacionais. Nesse panorama, a cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, cenário em que o Estado, num processo de esvaziamento, não se define mais por uma identidade nacional, deixando que esse papel seja desempenhado pelos mecanismos do mercado, elaborados por agências transnacionais. As grandes corporações formaram a indústria cultural, a qual se sedimentou enquanto ideologia incorporada pelas instâncias sociais.

A ideologia neoliberal legitimou-se, no Brasil, na segunda metade da década de 80, na política de governo de José Sarney, quando surgiu a primeira lei de incentivos fiscais, cuja finalidade era estabelecer a parceria entre o Estado e o poder privado para o estímulo e o desenvolvimento da cultura. A Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, foi denominada de Lei Sarney e tinha o objetivo de disponibilizar verbas para o custeio das produções culturais. As empresas que investissem em cultura tinham a concessão de benefícios fiscais federais e podiam escolher a atividade cultural que seria patrocinada. Essa modalidade, que reproduzia o modelo de mecenato existente na época renascentista, por meio da figura dos protetores da arte, foi chamada de parceria. O Estado entrava com a maior parte da verba, através de renúncia fiscal, e a empresa privada completava a diferença, em torno de 30% a 40% do projeto cultural.

Além de à escolha do projeto cultural a patrocinar, a empresa tinha direito à colocação de seu nome nos projetos, numa operação publicitária, aumentando os

lucros. Os produtores culturais deveriam ser cadastrados junto ao Ministério da Cultura, para se tornarem aptos a receber verbas de patrocínio, de cuja utilização deveriam prestar contas. Contudo, não foi estabelecido pelo Ministério da Cultura um procedimento que controlasse a aplicação efetiva das verbas, o que acarretou críticas relacionadas a crimes fiscais. Por isso, a Lei Sarney acabou vigorando somente até 1990.

Em 1991, já propondo um controle maior sobre a aplicação das verbas nos projetos culturais, surgiu a Lei Rouanet, criada como Lei Federal de Incentivos Fiscais nº 8.313, em dezembro desse ano, embora ela só tenha sido regulamentada em 17 de maio de 1995, com a publicação do Decreto nº 1.494. Nos anos de 1996 e 1997, houve uma boa captação de verbas para o cinema, através da Lei do Audiovisual, criada em 20 de julho de 1993; o fato determinou que outras áreas culturais pressionassem o governo para que pudessem receber patrocínio na mesma medida. Com isso, foi promulgada uma Medida Provisória que garantiu, para certas atividades, denominadas especiais, 100% de incentivos, como acontecia com o cinema. Entre elas, estão as artes visuais; as doações de acervos para bibliotecas públicas, os museus, os arquivos públicos e as cinematecas; o treinamento de pessoal e a aquisição de equipamentos de manutenção desses acervos; a produção de obras cinematográficas e videográficas de curta e média metragem, entre outras.

A elevação para 100% da alíquota do incentivo fiscal para as áreas de atividades especiais representa, segundo Olivieri, o fim da parceria entre o Estado e a empresa privada. Para ela, “parceria pressupõe que cada parte está envolvida no alcance do objetivo final, e não que o Poder Público disponibilizará sozinho um valor que será administrado pelo particular.”³⁷ Assim, acaba acontecendo o aumento da participação do dinheiro público e a redução do comprometimento financeiro das empresas, já que o incentivo fiscal concedido para as atividades culturais corresponde a 100% do valor total dado em patrocínio ou doação e pode ser utilizado para o pagamento de até 4% do imposto de renda devido pela empresa, ou de até 6%, pela pessoa física.

As críticas contra a Lei Sarney, pela falta de controle sobre a utilização de verbas nos projetos culturais, fizeram com que os procedimentos adotados pela Lei Rouanet se tornassem excessivamente burocráticos. Nesse panorama, também foi instituído pela Lei Rouanet o Fundo Nacional de Cultura (FNC), que disponibiliza

³⁷ OLIVIERI, C. G. **Cultura Neoliberal: Leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: instituto pensarte, 2004, p.77.

verbas para projetos culturais apresentados por entidades públicas e privadas sem fins lucrativos. A maior parte de sua verba é proveniente da Loteria Federal, que chega a financiar 80% do projeto aprovado pelo Ministério da Cultura. Os projetos custeados pelo FNC foram divididos em 8 áreas de produção cultural: artes cênicas, artes integradas, artes plásticas, audiovisual, humanidades, música, patrimônio cultural e outros.

Os projetos são enviados para as Secretarias, que fazem uma pré-avaliação documental e, depois, os envia para o parecer técnico, solicitado às entidades vinculadas ao Ministério da Cultura, aos órgãos estaduais ou municipais, às instituições culturais públicas ou privadas, ou às pessoas físicas com determinado conhecimento. O projeto cultural deve sempre viabilizar um bem cultural final. No parecer técnico, deve constar se o projeto se enquadra nos requisitos da Lei, se há compatibilidades dos custos apresentados com os objetivos do projeto, a justificativa e a conclusão favorável ou desfavorável à aprovação.

A tentativa de evitar os desvios de verba na Lei Rouanet fez com que fossem estabelecidos mecanismos de controle que acabavam burocratizando e atrasando a aprovação e a realização dos projetos. O processo requer, “entre outras habilidades, domínio mínimo de planejamento, elaboração de projetos e prestação de contas, as quais não são de competência e não deveriam ser exigidas dos artistas.”³⁸

Os projetos devem ser claros, objetivos e conter um plano de mídia adequado à empresa que irá patrocinar. O proponente deve apresentar sua argumentação nos formulários pré-definidos pelo Ministério da Cultura, aos quais é necessário anexar documentos com informações minuciosas sobre o projeto. Com tanta burocracia, os projetos de valores menos expressivos, desenvolvidos por artistas de pequenas comunidades ou artesãos, ficam excluídos do mercado e do patrocínio. E muitos projetos também não conseguem ser realizados.

Olivieri evidencia que a quantificação dos projetos apresentados e realizados, além do controle financeiro justificado pela utilização da verba pública, são os únicos focos de importância para o Ministério da Cultura, que deixa, para segundo plano, os efeitos dos projetos sobre as comunidades. Com relação a tal fato, a autora afirma:

³⁸ OLIVIERI, C. G. **Cultura Neoliberal: Leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: instituto pensarte, 2004, p.99

“A inexistência de controle do acesso e do público atingido vem, na verdade, estimulando práticas de discriminação de acesso em projetos culturais que optam pela platéia vazia, pelo enalhe do estoque ou pela distribuição dirigida para públicos selecionados, ao invés do estímulo ou mesmo da obrigatoriedade de distribuição a preços populares, ou gratuita, do produto cultural resultante do financiamento total ou majoritariamente público”³⁹

Segundo Olivieri, em um processo democrático de governo, uma Política Cultural deveria ser pensada e legitimada de modo a fomentar e a viabilizar todos os tipos de manifestações culturais, e não apenas parte delas, privilegiando somente um grupo. O governo deve buscar viabilizar os processos criativos da sociedade, desenvolvendo, assim, a estimulação de terceiros, no caso empresas, para que torne possíveis a produção e o acesso à cultura. Contudo, ao analisar a política cultural de cunho neoliberal, a autora observa que a produção cultural, ao ser subsidiada pelas empresas, acaba seguindo a lógica do mercado, como já acontecia no período da ditadura militar. E pratica-se, então, uma política empresarial preocupada com sua imagem na sociedade, e não necessariamente com a cultura, atendendo à demanda de grupos restritos.

II.3 Os reflexos do período neoliberal sobre a cultura em Mogi-Guaçu.

No que diz respeito à administração pública da cultura no município, a primeira lei, promulgada em 12 de setembro de 1978, criou o Departamento de Esportes e Turismo, competindo-lhe o planejamento, o levantamento, a análise, a documentação e as divulgações esportivas e turísticas do município. Em seu artigo 3º, ele passou a denominar-se Departamento de Educação, Esportes e Turismo. No que se refere ao artigo 6º, foram atribuídas, ao Departamento de Educação e Cultura, as funções relativas ao ensino municipal, à cultura e à recreação no município. O artigo 7º determinou que o Departamento de Educação e Cultura estruturasse um serviço de ensino, que integraria também o setor de alimentação escolar; e o serviço de cultura, o qual seria responsável pelo funcionamento do museu histórico pedagógico e da biblioteca municipal.

³⁹ OLIVIERI, C. G. **Cultura Neoliberal: Leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: instituto pensarte, 2004, p.166.

Na década de 80, o município ainda não contava com um teatro municipal e as apresentações se faziam no anfiteatro da Escola Estadual “Luiz Martini”, no Centro Comunitário “Antônio Pancieira”, ou mesmo no “Cerâmica Clube”. Em 1982, Mogi-Guaçu ganhou o FETEG (Festival de Teatro do Estudante Guaçuano), colocando em evidência os grupos de teatro dos estudantes. Em 1986, surgiu a EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística), com o objetivo de estimular, nas crianças, a sensibilidade para a arte.

Em 1988, foi criada, no município, a Casa do Escritor, sobre cuja função na cidade pudemos tomar conhecimento, através de entrevista com uma ex-diretora da instituição. Atualmente, a entrevistada é uma das integrantes da Academia Guaçuana de Letras e escritora de cordel. Relatou que ambas as instituições são privadas, não se estendendo ao público. O objetivo das instituições é agregar os escritores do município, desde os mais jovens até os mais velhos. São realizadas reuniões e palestras internas, com discussões que propiciam o desenvolvimento intelectual dos escritores. Cabe ressaltar que tais atividades são restritas apenas aos membros, não se estendendo à população local. Dessa forma, percebemos como as atividades culturais de cunho mais erudito excluem a maior parte da população, privilegiando apenas um grupo restrito de intelectuais.

No cenário delineado acima, cogitou-se, em 1986, a idéia de construir um Centro Cultural, com possibilidades de entretenimento e educação para a população de Mogi-Guaçu. Os artistas locais desejavam construir um espaço, que contivesse um teatro municipal com palco móvel, biblioteca, espaço para exposições, exhibições de cinema e vídeo, concha artística e lanchonete. O objetivo era colocar Mogi-Guaçu no chamado “circuito cultural”.

Em 1988, foi realizada uma reunião na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), na qual os artistas locais começaram a delinear um plano de ações concretas visando à conclusão do Centro Cultural, cuja construção já havia sido iniciada, porém fora abandonada. A estrutura estava se deteriorando, pois ficara um bom tempo sem manutenção; os artistas queriam utilizar o espaço para atividades culturais. Nessa reunião, propuseram-se a ocupação imediata do espaço e a realização de um abaixo-assinado, encaminhado para todas as esferas governamentais (municipal, estadual e federal), na tentativa de se buscarem recursos e apoio político. Todo esse movimento foi um embrião do que viria a se chamar TUPEC (Tudo pela Cultura).

Nasceu em fevereiro de 1999, durante uma reunião da qual participavam artistas, comerciantes e empresários, o TUPEC. Inicialmente, a reunião fora feita com o objetivo de sensibilizar a população para a necessidade do término das obras do Centro Cultural. Os artistas pediram apoio da iniciativa privada, realizaram os Tupecões, que eram apresentações diárias das mais variadas modalidades artísticas e estilos, realizadas no próprio Centro Cultural. O primeiro aconteceu em 28 de março de 1999, contando com a presença de 5 mil pessoas, das quais muitas nunca haviam pisado naquele espaço e tiveram a oportunidade de assistir às apresentações de músicos, dançarinos, pintores e atores.

O segundo evento, ocorrido em 20 de junho de 1999, com a cobertura da mídia, foi considerado o marco oficial da retomada das obras do Centro Cultural. Nesse, ano foram realizados eventos, que, além de atraírem todo domingo mais participantes e públicos, serviram para agregar a classe artística e dinamizar a cultura local. Em janeiro de 2000, houve a liberação de uma boa verba do Ministério da Cultura, possibilitando o término do teatro. Ele foi inaugurado em junho de 2000 e recebeu o nome de Teatro TUPEC. Além do teatro, o Centro Cultural também abriga as oficinas da EMIA (Escola Municipal de Iniciação artística) e a Divisão de Cultura da Prefeitura Municipal.

Contudo, ainda faltam verbas para concluir a construção do teatro, que ainda necessita de um forro acústico, de uma cabine de luz, som e iluminação adequados, de ar condicionado e de banheiros. Faltam ser concluídas as salas do primeiro e do segundo pisos, onde está previsto o funcionamento de uma sala de exposições e uma outra administrativa. Também está sendo aprovado, junto ao Ministério da Cultura, um projeto pela Lei Rouanet (lei de incentivo à cultura), permitindo que representantes da iniciativa privada invistam em projetos culturais. Entretanto as empresas situadas na cidade estão investindo em seus próprios projetos culturais internos, para a promoção de suas imagens na mídia.

O Centro Cultural também possui a Biblioteca Municipal, a qual antes se situava na antiga Estação Ferroviária. A Biblioteca Municipal “João XXIII”¹ foi criada pela Lei Municipal nº. 903, de 7 de novembro de 1972, e inaugurada no mesmo dia. É uma unidade ampla, que oferece serviço gratuito, exceto quando o material passa para o usuário através de fotocópias, catálogos impressos etc. Há serviços de catalogação, classificação, encadernação, índices e bibliografia, prestando-se auxílio individual aos usuários.

A biblioteca é uma instituição independente, não impedindo que se estimulem ou patrocinem projetos culturais, e nem que se façam acordos com organizações comunitárias e educacionais. A biblioteca assumiu, no decorrer do tempo, a função de “Biblioteca Pública Escolar”; por isso os estudantes contam com ela para complementar os recursos oferecidos pela escola. Devido à inexistência de bibliotecas escolares, ela vem assumindo o importante papel educacional de dar apoio às pesquisas escolares. Ela possui um acervo formado por livros, jornais, revistas, fotos, documentos classificados, catalogados e informatizados. Há também um ônibus que funciona como uma biblioteca ambulante, ao circular pelos bairros periféricos da cidade.

No município, há também dois museus históricos: o Museu Histórico Pedagógico Arqueológico e Etnológico Franco de Godoy, que foi incluído no Cadastro Nacional de Museus pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e o Museu Histórico Municipal Hermínio Bueno, fundado em 30 de julho de 1970..

O primeiro é um museu-navio, situado numa região de sítios conhecida como Roseira, mais especificamente sobre um lago criado especialmente para ele, rodeado por uma pequena capela, um panteão romano, cais e jardins.

Ele possui seis áreas: Arqueologia, Etnologia, Paleontologia, Zoologia, Biologia e Egíptologia. No interior do navio, o primeiro deck, com bar e banheiros, foi reservado para a projeção de filmes e para palestras sobre etnologia. No segundo deck, há um farto material sobre os povos indígenas e suas culturas, com livros, penas, cocares, peças de vestuário, brinquedos e outros objetos de diferentes tribos. No último deck, há uma cabine de comando, com timão, âncoras etc. Do lado de fora, estão expostas ossadas de tribos e duas réplicas de múmias egípcias.

O idealizador desse museu é técnico em arqueologia e um estudioso sobre índios. A idéia do museu surgiu quando, ao construir um sítio nas proximidades de um lugar chamado Cachoeira de Cima, ele encontrou uma igaçaba e chamou a chefe do setor de arqueologia do Museu Paulista da USP. Ela e toda a sua equipe permaneceram no local por doze dias e encontraram fragmentos de cerâmica, ossadas e mais igaçabas de pré-história do Brasil. O museu iniciou-se na garagem da casa dele, que logo se tornou pequena demais para o excesso de material e as constantes visitas de professores e alunos. Assim, ele decidiu construir o navio-museu que frequentemente recebe visitas de professores, estudantes e toda a população, interessados nos costumes indígenas.

O outro museu existente na cidade foi passado para o município em 2007, pois antes era estadual e denominava-se Museu Histórico Pedagógico Sebastião Pereira. O

acervo havia sido doado para o município há alguns anos, mas ainda não havia sido regularizado oficialmente e faltava espaço adequado para a mostra desse acervo para o público. Ele foi mudado de nome porque 70% das doações do acervo foram feitas por um morador da cidade, chamado Hermínio Bueno. Atualmente ele se encontra na antiga estação de trem, onde era sediada a Biblioteca Municipal, agora localizada no Centro Cultural.

O acervo está sendo exibido aos poucos para a população, pois muita coisa ainda precisa ser restaurada, já que ele ficou guardado durante 20 anos, devido à falta de espaço para ser exibido. Hoje, em sua sede, há espaço para exposições, para a mostra desse acervo e, inclusive, para as pessoas poderem observá-lo de todos os ângulos, o que não acontecia anteriormente, exatamente por falta de espaço.

Ocorrem as visitas das escolas do município ao museu, o qual oferece a mostra de urnas funerárias utilizadas pelos indígenas e de peças doadas pela Igreja Imaculada Conceição, com destaque para a revitalização do relógio de 1922. Há também a exposição de quadros que retratam paisagens urbanas e naturais da cidade: as antigas ruas da boiada e da estação, o antigo centro comercial, a cachoeira de cima e a Capela de Nossa Senhora do Rosário.

Deve-se salientar que a política cultural do município, no período de 2004 a 2008, propiciou ações para garantir que a biblioteca e o museu municipal continuassem funcionando para atender à sua população. Contudo, nota-se que esses espaços culturais são frequentados por poucas pessoas, sendo poucos os materiais substituídos e renovados. Com as inovações tecnológicas em constante desenvolvimento, as leituras de livros e a apreciação de peças antigas correspondentes à história da cidade parecem estar perdendo lugar para as atrações de entretenimento produzidas pelos softwares e pela mídia. O Departamento de Cultura, ao integrar-se ao contexto cultural marcado pelos novos meios de comunicação de massa, com a espetacularização das informações, e pela produção industrial dos bens simbólicos, pouco faz para estimular a dinâmica dessas instituições públicas. Ao contrário, suas ações voltam-se para uma política de preservação dessas instituições.

A Corporação Musical da cidade continuou possibilitando o aprendizado da música às crianças carentes e foi reconhecida, em 1997, como serviço de utilidade pública, sendo conveniada à Administração Pública Municipal. Foi em 1997 que surgiram os “Concertos Populares”, o “Concerto da Solidariedade”, o “Concerto de Final de Ano” e o “Projeto Música na Escola.” Em 1999, foi criada a “Banda Marcial

dos Ypês”, através de uma parceria entre a Corporação Musical e o município. Ela fica localizada na região dos Ypês, onde atende a adolescentes interessados em aprender e tocar instrumentos musicais. Seu papel é educativo, ensinando, aos alunos, além da música, a disciplina para o estudo. Eles também participam de campeonatos de bandas marciais.

Atualmente, a Corporação Musical consegue manter a escola com um quadro de monitores, que ensinam a teoria musical e a prática de instrumentos, além de fornecer o material didático e os respectivos aparelhos musicais. Existe a escola de música, com a banda Geraldo Vedovello que apresenta concertos didáticos nas escolas públicas, para que os alunos possam ter acesso à música instrumental, além de dados sobre a vida de seus autores e o contexto social no qual surgiram as músicas. Há também a Banda Marcial dos Ypês, cujo objetivo consiste no desenvolvimento cultural e social descentralizado. Há ainda o “Concerto pela Paz”, que leva música para as escolas públicas e privadas e o “Concerto da Solidariedade”, que contribui com entidades assistenciais. Seu funcionamento é financiado por verbas arrecadas pela iniciativa pública e privada. Os alunos que frequentam essa escola deparam-se, na maior parte das vezes, com o ensino de músicas e de instrumentos específicos de fanfarra.

A política cultural do município, por sua vez, no que diz respeito ao período de 2004 a 2008, concretizou uma relação muito limitada com essa Corporação Musical. Em entrevista com o diretor da corporação, obtivemos a informação de que as ações da política cultural, vinculadas a essa instituição, se realizam através de um acordo de ordem econômica: o repasse de uma pequena quantia da verba pública da Secretaria de Educação e Cultura para a escola de música. A Corporação Musical consegue manter-se através dessa verba e também de doações. Além dessa relação econômica, as ações do Departamento de Cultura centram-se nos informativos sobre as apresentações que ocorrerão na cidade e, muitas vezes, cedem o espaço do Centro Cultural para que os concertos possam ocorrer.

Segundo o diretor da corporação, a política de Mogi-Guaçu contribui muito pouco para seu funcionamento, no que diz respeito ao investimento financeiro e mesmo ao incentivo para o aprendizado de músicas através do ingresso da população na instituição. Para ele, há falta de credibilidade da administração pública, com relação ao trabalho que vem sendo desenvolvido pela corporação. Ainda há, segundo o diretor, a idéia de que a música e a cultura como um todo não são percebidas como trabalho social sério.

Há também, como parte integrante da Corporação, uma orquestra de sopros, que realiza dois concertos por ano, sendo um no aniversário da cidade e outro no jantar tradicional da Corporação, em 25 de maio. Esse jantar, além da dimensão comemorativa, tem a finalidade de arrecadar fundos para a instituição. Segundo o diretor, o trabalho descentralizado de musicalização, realizado nas escolas de alguns bairros periféricos da cidade, está trazendo bons resultados para a corporação. O diretor afirma que esse trabalho permite que se formem novos músicos e que músicas instrumentais possam ser apresentadas para as crianças e adolescentes. Antes de os alunos iniciarem a aprendizagem dos instrumentos musicais de sopro e percussão, há o estudo da parte teórica e também o incentivo a valores como a disciplina e o respeito ao outro, durante as aulas. Portanto, o trabalho é voltado para o desenvolvimento da parte intelectual e valorativa dos alunos. Já o trabalho com as crianças é mediado pelo lúdico, para que se possa chegar ao ensino da musicalização.

Verifica-se, por meio de tais informações, que existe, nessa instituição, um trabalho que prima pelo desenvolvimento cultural da população de Mogi-Guaçu, através do contato e do ensino de um tipo de música diferenciada daquelas comerciais, produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Mesmo com o incentivo limitado da política cultural da cidade, com relação ao repasse de verbas e também à dimensão apenas informativa das apresentações musicais, que acaba caracterizando as ações do Departamento Cultural, essa Corporação está conseguindo realizar um trabalho de educação cultural através da música.

Apesar do problema da especialização da música, voltada para o ensino da música instrumental de fanfarra, e também da dimensão de entretenimento nas comemorações de datas cívicas, pode-se notar um movimento em busca de uma educação cultural que valoriza o aperfeiçoamento da razão, da sensibilidade e de valores humanos.

Outro destaque, na entrevista com o diretor da instituição, diz respeito à própria formação da cidade, que sempre esteve vinculada ao desenvolvimento industrial, o que parece obstaculizar o trabalho de aceitação musical. Segundo ele, os pais acabam não permitindo a formação dos filhos enquanto músicos, pois acreditam que estes devem fazer um curso profissionalizante, para ingressar nas indústrias existentes na cidade.

Parece que a dimensão instrumental de um modo de pensar tecnicista da atualidade, ou seja, aquele que visa à classificação, à quantificação, ao controle da produtividade social e que perpassa os modos de pensar e de agir dos indivíduos, acaba

refletindo-se na corporação musical de Mogi-Guaçu. Tal fato dificulta o ensino da música e de uma educação cultural mais desvinculada do mercado dos bens simbólicos. O pensamento que cinde a dimensão espiritual e técnica e que vem se prolongando ao longo de décadas se faz presente na contemporaneidade: de fato, percebemos, cada vez mais, que o valor presente se vincula ao modo dominante da sociedade neoliberal orientada pelas quantificações das produções de mercado e pelo lucro que geram. O aprendizado da música parece estar cedendo lugar a um modelo de aprendizagem técnico, o qual é constantemente incentivado pela atual sociedade capitalista, já que tem, como objetivo, a busca pelo lucro. O fetiche pela ciência e por aquilo que é produzido por ela e pelo capital tornou-se preponderante na atual sociedade.

A cidade também conta com cinco rádios, sendo quatro delas de frequência modulada e uma de amplitude modulada. Há a Rádio Nova Onda FM, que surgiu em agosto de 1999, como a primeira rádio de frequência modulada do município. Seus precursores foram dois atores públicos, ligados às atividades políticas. Ela surgiu com a necessidade de se criar uma programação local que atendesse aos gostos do ouvinte da cidade. Além de uma programação musical, ela também foi criada com o intuito de levar informação local e regional aos moradores. Entretanto tais objetivos acabaram sucumbindo à lógica da indústria da cultura, numa época em que predomina o neoliberalismo. Desse modo, sua programação musical é padronizada e orientada pela indústria cultural. As músicas tocadas nessa rádio são aquelas que se encontram “nas paradas de sucesso”, fabricadas pelas gravadoras, preocupadas com o lucro e não com a qualidade musical. Seus noticiários são de cunho informativo, abrangendo os acontecimentos locais e globais. Sua suposta valorização das atividades culturais do município reduz-se à dimensão publicitária. Ela ajuda nas campanhas sociais, motivando-se suas ações nesse âmbito pelo assistencialismo.

Em entrevista realizada com o radialista responsável, observamos que a rádio parece possuir algum tipo de autonomia com relação às gravadoras que colaboram com o financiamento das rádios, embora estas lhe acabem impondo os tipos de músicas que deve tocar. Observa-se uma preocupação constante da rádio em valorizar a cultura local, tocando “músicas” que agradem aos ouvintes da cidade. Porém observamos que a programação da rádio, apesar de aparentar pelo discurso estar relacionada à questão local, na verdade se subordina aos estilos universais, fabricados pela indústria fonográfica.

Nota-se que, nesta época de neoliberalismo, a política implantada no município, durante o período de 2004 a 2008, expressa a reposição da lógica do universal; as rádios e os programas por elas veiculados se orientam segundo os moldes da indústria cultural. A racionalidade, presente nos processos industriais de produção de mercadorias, transportou-se para a organização da esfera da cultura. As rádios estão veiculando um tipo de programação cultural fabricada pelas grandes indústrias fonográficas que visam ao aspecto lucrativo e, portanto, quantitativo das produções culturais, as quais são produzidas segundo o número de audiência alcançada. Assim, a dimensão qualitativa dos bens culturais acaba não tendo importância numa sociedade que serve somente ao lucro. A massificação das músicas e dos noticiários de entretenimento, para que alcancem toda a população, rompeu com a dinâmica espaço-temporal. A cultura local vem sendo substituída por uma universal, que se reconhece e se reproduz através do consumo massivo, independente da qualidade do conteúdo.

Outra rádio também existente em Mogi-Guaçu é a Rádio Mundo Melhor FM, fundada em dezembro de 2001, pela Associação Comunitária Mundo Melhor, pertencente à Paróquia Imaculada Conceição do centro da cidade. Ela surgiu com o objetivo de evangelizar sua comunidade, sendo esta o público-alvo. Há programações variadas, que promovem a motivação e a educação da população para um “mundo melhor”.

Há o programa da OAB, o qual passa informações relacionadas ao Conselho Tutelar e ao Direito em geral, com o objetivo de conscientizar a comunidade sobre seus direitos e deveres. Há o programa dos AA(s) (Alcoólicos Anônimos), dos NA(s) (Narcóticos Anônimos) e o programa do amor exigente, no qual se dão “conselhos” de relacionamentos interpessoais. Assim, a preocupação dessa rádio é “educar” a comunidade segundo os padrões católicos. Há também uma programação musical, que veicula músicas clássicas, MPB, sertanejas e sacras. A rádio é mantida financeiramente pela Paróquia, pela comunidade e por empresas comerciais, que pagam para anunciar suas propagandas. Portanto, a dimensão da evangelização, segundo os padrões normativos religiosos, sobrepõe-se ao aspecto formativo cultural.

A Rádio Comunitária Nova Guaçu FM foi inaugurada no ano de 2003, com o objetivo de realizar o atendimento “rápido” e “solidário” entre as pessoas das comunidades de baixa renda de Mogi-Guaçu. Segundo um dos radialistas, detecta-se uma grande busca de ajuda comunitária por essa população do município; todavia grande parte dessas solicitações não consegue ser atendida pelos serviços sociais

básicos da cidade. Portanto, surgiu a rádio com o intuito de tentar atender aos pedidos dessa parcela da população. As principais solicitações concentram-se na busca por alimentos, medicamentos, materiais para construção, empregos e roupas. O precursor da rádio foi um radialista profissional; seu projeto principal é a utilização da emissora como uma ferramenta de manutenção social, estabelecendo um elo entre as pessoas carentes e aquelas que estão dispostas a oferecer algum tipo de ajuda.

Há um programa semanal majoritário, que conduz o quadro denominado “Rádio Cidadania”. Nessa programação, com duração de 2 horas, abre-se um espaço de comunicação entre as pessoas através de entrevistas realizadas ao vivo. Nelas, as pessoas expressam-se livremente, ao abordarem os problemas que estão enfrentando, e a mensagem é levada ao público ouvinte, que pode ou não se manifestar. As entrevistas são realizadas através de contatos telefônicos, cartas ou pessoalmente, tendo a duração de um minuto. Elas são gravadas pela manhã e apresentadas em diferentes horários.

A rádio também possui projetos secundários, ligados ao projeto principal. Por exemplo, as apresentações de programas religiosos (católico, evangélico, espírita e filosófico), voltados para a divulgação de mensagens de fé, esperança e otimismo. Além desses, englobam a divulgação diária de dicas práticas sobre segurança, geração de renda própria, saúde alimentar, exercícios físicos e prevenção de doenças; há também o estímulo à leitura das dissertações e de poesias de escritoras da Academia Guaçuana de Letras. Mas esses momentos, voltados para uma suposta intenção de propiciar um tipo de educação cultural, misturam-se ao assistencialismo e à difusão de receitas de auto-ajuda, com conteúdos superficiais, elaborados por esse mercado mundial de bens culturais.

A rádio Transertaneja FM também surgiu em 2003, com a proposta de tocar sertanejo universitário e moderno, estilo musical fabricado e divulgado pela mídia. Ela veicula apenas programação musical comercializada, atingindo a maior parte da população do município. Ela fornece um espaço pequeno, com uma duração curta, para a veiculação de música sertaneja de raiz, concentrando-se na propagação daquele tipo de sertanejo fabricado para a massa.

Com relação aos meios de comunicação impressa, no município, edita-se o jornal “Gazeta Guaçuana”, que surgiu em nove de abril de 1984, coincidindo com o aniversário do município. O periódico “Gazeta Guaçuana” foi fundado como um jornal independente, percebendo, na época, que poderia ter um espaço na cidade com a produção de uma nova linha editorial, por meio da qual a população se pudesse expor.

Ele surgiu como um veículo de comunicação dissociado dos poderes públicos, já que mantido financeiramente por meio das assinaturas vendidas, das vendas em bancas e também dos anúncios publicitários. Sua escolha por não ter vínculos com qualquer organização faz dele um jornal, segundo o chefe de redação, crítico, pois não tem o dever de veicular os fatos manipulados, e sim os acontecimentos reais do cotidiano do município.

Sua preocupação reside na formação crítica da população do município, mostrando os fatos sem nenhum tipo de censura. Além das reportagens locais, o jornal também noticia informações globais e de entretenimento. Tais fatos acabam funcionando como um obstáculo para o desenvolvimento de uma consciência social reflexiva, pois veiculam informações que espetacularizam a sociedade, produzindo opiniões em massa e acríicas.

O jornal é estruturado pelos departamentos de venda, administrativo e de redação. Há o caderno de cultura, o qual veicula as atividades culturais da cidade, como as peças de teatro, as exposições, enfim toda a agenda cultural e também a publicação de poesias. Sua preocupação é possibilitar um espaço, no jornal, para que os artistas possam se expor. Contudo esse movimento de busca do particular atrofia-se pela imposição do universal, que dita os “estilos” que os artistas devem seguir, para que se possam integrar ao sistema de mercado.

Existe também um jornal on-line na cidade, com a mesma função de um noticiário local, mas através da internet. O site Portal Mogi-Guaçu constituiu-se em 2004 e o seu fundador é um empresário. Ele é organizado por 12 editoriais e 06 colunas. As editorias são divididas em grupos e distribuídas para três departamentos de jornalismo: cultura, esporte, social e variedades; cidade, polícia, economia e educação; informática, política, região e saúde. As colunas são opinativas e desenvolvidas por colonistas convidados, que têm liberdade de escolher o assunto, cada um em sua editoria, ou seja, política, literatura, social, economia, informática e variedades.

O site é mantido através da renda arrecadada pelas diferentes formas de publicidade e propaganda, dinâmica que acabou gerando o departamento comercial, cuja responsabilidade é criar, desenvolver e manter cada anúncio comercial. Além do cunho jornalístico, o objetivo do site também se reveste de responsabilidade social: pretende incentivar e divulgar atividades que ajudaram na solução de problemas relacionados ao dia-a-dia de uma cidade com mais de 150 mil habitantes. Esse jornal on-line representa a tendência de uma sociedade racionalizada e administrada pelas

novas tecnologias, em que a cultura é gerenciada e produzida segundo os ditames do mercado empresarial, num processo vertiginoso e crescente de busca pelo lucro. Nesse ambiente, as informações são apresentadas de modo cada vez mais fragmentado, virtual e superficial, tornando-se produtos rentáveis e instrumentos manipulativos, sempre a favor dos grupos dominantes.

III. Contribuições teóricas da Escola de Frankfurt para o estudo das Políticas Culturais inseridas no contexto da Racionalidade Tecnológica e da Indústria Cultural.

A partir de um estudo teórico das obras dos autores frankfurtianos, principalmente Adorno e Horkheimer, relacionadas aos conceitos de indústria cultural, racionalidade tecnológica e formação cultural, este capítulo procura aprofundar as questões inicialmente discutidas na dissertação. Tais categorias, formuladas pelos autores, permitem-nos perceber a validade do pensamento frankfurtiano, à luz de uma análise da sociedade atual. Podemos verificar a profundidade das teorias discutidas na escola de Frankfurt, ao diagnosticarmos a dinâmica das políticas culturais sofrendo a influência dos mecanismos da racionalidade tecnológica e da indústria cultural. Através da ressignificação do Popular e do Nacional, que embasam as políticas culturais, já que formam as identidades locais e nacionais, e que passaram a padronizar-se sob a atual lógica, torna-se fundamental estudar os mecanismos acima mencionados para compreender o funcionamento dessas instituições.

III.1 A Humanização da técnica : o início da racionalidade tecnológica e da tecnificação do homem.

Adorno e Horkheimer⁴⁰, ao abordarem o processo de esclarecimento enquanto um percurso da razão sobre a objetividade, na tentativa de categorizar e de classificar os elementos da natureza, para assim controlá-los, mostram-nos uma outra percepção desse fenômeno histórico. Para eles, a racionalidade, que teria substituído o pensamento mítico, contém a mesma origem que este. Ao analisarem dialeticamente o fenômeno, ou seja, através de contradições que nunca se resolvem, os autores evidenciaram a presença da irracionalidade dos mitos no modo racional de pensar.

Com a construção da Ciência, o pensamento e o objeto separaram-se, diferentemente do que ocorre no mito, no qual a relação entre a natureza e o homem acontece de forma imediatista, isto é, sem a mediação da racionalidade. Com efeito, através de um saber racional prático, o homem transforma o mito em esclarecimento e a natureza torna-se a sua própria objetividade. Assim, a relação entre o homem e a natureza é mediada por uma razão pragmática, levando o homem a um sentimento de

⁴⁰ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “O Conceito de Esclarecimento.” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

suposto controle interno e externo. Porém o esclarecimento permitido pela Ciência trouxe, para Adorno e Horkheimer, a irracionalidade contida no pensamento racional, solapando o desejo de total controle dos homens sobre a natureza.

Segundo esses filósofos, o mesmo mito que já continha, em si, o conhecimento fez com que a razão acabasse caindo no enredo da mitologia. No mito, as consequências do destino não deixavam escapatória e acabavam aprisionando os homens. A mesma coisa acontece no esclarecimento: o poder exercido sobre a realidade leva-a a sucumbir ao pensamento racional e a voltar-se contra o próprio homem.

Duarte⁴¹, ao tecer comentários sobre a obra dos filósofos, apontou a intenção de ambos, ao mostrarem o aspecto essencialmente repressivo do esclarecimento — é no mundo consagrado pelo conhecimento científico que ocorre a alienação dos homens com relação às coisas, realizando-se no estranhamento do objeto do seu poder. E a alienação não se restringe apenas às coisas, mas também ao cerne das relações humanas.

Para Adorno e Horkheimer:

“(...) o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito. A nossa sabedoria para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem sentido já teriam sido jogadas, porque todos os grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação que essa nossa sabedoria reproduz tão-somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era. O que seria diferente é igualado. (...) O esclarecimento corrói a injustiça da antiga desigualdade, o senhorio não mediado, perpetua-o, porém, ao mesmo tempo, na mediação universal, na relação de cada ente com cada ente.(...)”⁴²

Assim, toda tentativa de romper as imposições da natureza resultou numa submissão ainda maior às imposições da natureza. O homem tem a falsa ilusão de estar livre, ao determinar a desmitologização. Para ele, nada pode ficar de fora, pois causa profunda angústia. Os objetos devem ser acessíveis ao conhecimento através do método racional, tornando o pensar automático, segundo o ritual matemático. Para o modo

⁴¹ DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

⁴² ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “O Conceito de Esclarecimento.” In: _____ *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, pp. 26-27.

racional de pensar, não há a reflexão, o pensar sobre o pensar. Ele se torna o mero perceber, classificar e calcular, restringindo-se à mera repetição dos fatos, em tautologia. O pensamento acaba caindo na reprodução do existente e o esclarecimento acaba regredindo à mitologia, que reflete o processo cíclico do destino. O homem reduz-se àquilo que é esperado dele convencionalmente.

Na era burguesa industrial, o processo de autoconservação foi assegurado pelo trabalho social. A consciência tornou-se coisificada e esquematizada, segundo os moldes do trabalho industrial. O homem caiu na armadilha de sua própria razão, através do sistema industrial, tornando coisificadas suas relações consigo e com os outros homens. “(...) o saber que no símbolo figurativo ou matemático se apropria da existência enquanto esquema e a perpetua como tal.”⁴³

A legitimação de uma sociedade racional teve, como consequência, a alienação radical. O desenvolvimento da civilização ocidental tinha, como programa, o desencantamento do mundo. O esclarecimento queria dissolver os mitos, contudo a sociedade “esclarecida” está regredindo, cada vez mais, àquilo que queria aniquilar.

No processo civilizatório, está contida a dimensão da barbárie que leva à regressão das massas. A civilização encerra-se na reprodução do existente e na exploração das relações sociais no trabalho industrial. A tecnificação e a industrialização expandem-se para todas as relações na sociedade. A subordinação aos objetos produzidos pelos próprios homens ocorre desde a criação das primeiras técnicas até os atuais meios tecnológicos, trazendo consequências funestas para a formação cultural e subjetiva dos indivíduos. As manifestações culturais também se submetem a esse processo, como explicado pelos autores, ao abordarem o fenômeno da indústria cultural e as consequências trazidas por ele.

A razão instrumental prevaleceu sobre a razão emancipatória, por meio do desenvolvimento de técnicas atreladas ao interesse do capital, que compactuam com a reprodução das formas dominantes de poder. Não houve a formação de uma sociedade consciente e esclarecida e, sim, a intensificação do aspecto incontrolável do mito, que se queria controlar. Os homens passaram a escravos de suas próprias criações racionais.

Um sistema racionalmente administrado e articulado passou a estruturar-se de uma forma que permitiu o controle do espaço, do tempo e do próprio homem. Um modo racional de pensar e de agir tornou-se preponderante, possibilitando, na era moderna, a

⁴³ ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “O Conceito de Esclarecimento.” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p.39.

articulação entre o capital e a Ciência para produzir uma tecnologia tamanha, que permitisse “controlar” o mundo. Para Ortiz, tal sistema integrado passou a funcionar como o elemento estruturante da modernidade emergente. A modernidade, enquanto um período, impulsionou a mobilidade e a circulação das mercadorias, dos objetos e das pessoas, através do desenvolvimento dos novos meios tecnológicos de comunicação. Os meios de comunicação desenvolveram-se na medida que transcenderam a territorialidade. “(...) Seu circuito desterritorializado constitui o suporte material de uma comunicação-mundo (...), transcendendo as particularidades locais ou nacionais.”⁴⁴

A modernidade trouxe, em seu bojo, uma forma de pensar e atuar construída pela lógica racional, priorizando a Ciência e a técnica, pois ambas continham algo do empírico, do observável, da quantificação e da verificação. O controle do universo e de suas leis era o princípio dos projetos modernos. A articulação entre a Ciência e a técnica foi fundamental para criar padrões de racionalidade e novas classes sociais, transformando os setores produtivos. Surgiram, assim, as novas tecnologias, criando uma infraestrutura material, que permitiu que se consolidasse a mundialização da cultura. Com o advento da telemática, por exemplo, os meios de comunicação articularam-se num único fluxo. A microeletrônica possibilitou que a codificação e a transmissão das mensagens adquirissem um caráter de transversalidade. As novas tecnologias acabaram por aprofundar o movimento da modernidade, trazendo consequências devastadoras para o desenvolvimento do ser humano.

III. 2 A cultura enquanto formação estética, intelectual e moral dos indivíduos.

Antes de analisarmos a cultura num contexto tecnificado e industrial, como exposto por Adorno e Horkheimer na década de 40, retomaremos o significado de formação cultural, delineado pelos frankfurtianos no início da burguesia. Explicitar a formação cultural, enquanto processo de desenvolvimento dos indivíduos, por meio do qual se procura atingir um estado de esclarecimento racional, científico e crítico, com autonomia moral, faz-nos entender como esse conceito se foi degradingando no atual momento da cultura. E também permite compreender como a cultura e suas manifestações são valiosas para essa tomada de consciência crítica. Por outro lado, leva-

⁴⁴ ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.65.

nos a perceber a força da racionalidade tecnológica e da indústria cultural na atual dinâmica, propiciando o contrário.

A Idade Moderna surgiu sob a promessa de igualdade entre os homens, já que todos teriam acesso à denominada “cultura afirmativa”, através dos valores supremos. A cultura afirmativa, segundo Marcuse⁴⁵, no seu próprio desenvolvimento elevaria o mundo espiritual a uma esfera de valores autônomos em relação à civilização. Ocorreria a afirmação de um mundo mais valioso, no qual os indivíduos proveriam suas necessidades e satisfações.

Assim, uma sociedade ideal seria construída pela formação cultural dos indivíduos. Contudo Marcuse aponta que esse construto estético burguês desfez-se juntamente com a ilusão de que todas as classes sociais poderiam usufruir dos bens culturais. Os menos dotados economicamente passaram a ser explorados pela própria burguesia que levantou o ideal de uma sociedade igualitária. Os indivíduos passaram a subordinar-se ao Estado autoritário, organizado conforme os interesses de grupos restritos e economicamente poderosos. Suas vidas passaram a ser organizadas pelo princípio do trabalho e pela renúncia aos bens culturais.

A cultura, para os frankfurtianos, toma a forma original com o conceito de Bildung, segundo o qual o homem concretiza sua formação intelectual, moral e estética. Hell⁴⁶, ao abordar a origem dessa concepção de cultura, construída pelo idealismo alemão, mostra que sua finalidade é dar possibilidades para a realização da liberdade do homem. “É graças à Bildung que o povo alemão deve se formar (bilden) e, uma vez constituído em nação de homens livres, torna-se o artesão da Bildung de toda a humanidade. (...)”⁴⁷

Assim, essa idéia de cultura, que nasce com a Revolução Francesa e vai influenciar os frankfurtianos, principalmente os escritos de Adorno com relação à formação cultural, busca a autonomia do homem. O refinamento espiritual e moral dos indivíduos, através de uma formação intelectual que vai além da acumulação de conhecimentos científicos e do acesso a uma educação estética, eram os ideais que perpassavam as discussões sobre cultura entre os teóricos do idealismo alemão. Dessa maneira, Hell nos diz:

⁴⁵ MARCUSE, H. “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura.” In: _____ Cultura e Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

⁴⁶ HELL, Victor. “A cultura enquanto formação intelectual, estética e moral do homem.” In: _____ A idéia de cultura. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴⁷ Ibid, p.60.

“A Bildung constitui um dos momentos essenciais no devir da idéia de cultura; a formação intelectual, estética e moral do homem exprime um ideal de totalidade humana, condicionada pela transformação dos Estados e das relações de soberania em função da exigência de liberdade e sobretudo por um processo de educação, no sentido mais amplo da palavra, que cadencia a evolução do homem para formá-lo, não enquanto ser isolado, mas enquanto sujeito consciente, ligado ao mundo por uma tríplice relação fundamental que o une respectivamente à natureza – ao outro, à sociedade, a toda humanidade – e aos deuses ou ao divino.(...)”⁴⁸

Entre os pensadores e poetas do idealismo alemão, encontra-se Schiller⁴⁹, o qual partilhava tal concepção de cultura, porque interessado principalmente nas questões sobre estética.

Schiller desenvolveu uma teoria sobre a educação estética, na tentativa de buscar o equilíbrio entre a razão e a sensibilidade. A atividade estética, nesse sentido, possuía uma função social e estava ligada à educação moral. Tal tema, retratado nas “Cartas sobre a Educação Estética do Homem”, tinha, como preocupação central, a relação entre a razão e a sensibilidade, ou seja, entre o dever, que nos é indicado pela razão, e a força civilizadora da estética. A estética, para o filósofo, possuía uma dimensão valorativa, cultural e educacional. Já a sensibilidade deveria aprimorar a razão, para o indivíduo conseguir uma total compreensão da realidade. Assim, afirma o filósofo:

“O que lisonjeia nossos sentidos na sensação imediata abre nossa suave e ágil mente a toda impressão, mas torna-nos, no mesmo grau, menos capazes ao esforço. O que tensiona nossas forças intelectuais e convida a conceitos abstratos fortifica nosso espírito para toda espécie de resistência, mas o enrijece também na mesma proporção, e tanto nos rouba a sensibilidade, quanto nos auxilia para uma maior espontaneidade.(...) Se, ao contrário, nos abandonamos à fruição da beleza autêntica, então ficamos, nesse instante e em grau idêntico, senhores de nossas forças passivas e ativas, e nos viramos, com a mesma facilidade, para a seriedade e o lúdico, para o repouso e o movimento, para a flexibilidade e a resistência, para o pensamento abstrato e a intuição.”⁵⁰

⁴⁸ HELL, Victor. “A cultura enquanto formação intelectual, estética e moral do homem.” In: _____ A idéia de cultura. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.70.

⁴⁹ SCHILLER, J. C. F. “Nº XXII a XXIV De sobre a Educação Estética do Homem em uma sequência de cartas.” In: DUARTE, R. (org.). O Belo Autônomo: textos clássicos de Estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

⁵⁰ Ibid, pp. 124-125.

Portanto, torna-se fundamental a fertilização da razão pela sensibilidade. A estética possui um momento lúdico, que provoca no homem a libertação de sua força criadora, permitindo a emancipação do pensamento. Ocorre a reflexão acerca dos valores sociais emergentes e essa tomada de consciência reflete-se nas atitudes dos homens.

Marcuse ⁵¹, ao abordar o conceito e a importância da Estética em Schiller, evidencia o caráter revolucionário da teoria deste. A harmonia entre a razão e a sensibilidade, buscada pelo poeta e filósofo, teria, como consequência, um civilização livre da repressão racional, na qual a imaginação e a criação seriam as forças mentais propulsoras das relações entre os homens.

A cultura, para Schiller, segundo Marcuse, é um produto da combinação e da interação entre o impulso lógico-formal e o impulso sensual, sendo o primeiro essencialmente ativo e o segundo, passivo. A reconciliação entre esses dois impulsos se produziria pelo impulso lúdico, “tendo por objetivo a beleza e por finalidade a liberdade.”⁵²

Adorno também pressupõe uma cultura voltada para fins estéticos, intelectuais e morais, que levasse os homens a se emanciparem, através da liberdade do pensamento. Para o autor, a força educativa, enquanto momento de reflexão social que possibilita a emancipação do indivíduo, está inerente nas obras de arte. O homem “enobrecido” e “cultivado” por uma educação é descrito nos pensamentos de Adorno sobre estética, quando este aborda as consequências formativas e conscientizadoras que uma obra de arte genuína propicia nos indivíduos. O conteúdo social sedimentado numa forma artística permite que se façam interpretações contraditórias, não se possuindo uma verdade única e incitando reflexões nos sujeitos, as quais possam levá-los à transformação da realidade.

Sendo as obras de arte manifestações artísticas próprias da cultura, podemos evidenciar sua importância na formação cultural dos indivíduos. Quando ambientados e estimulados a uma boa formação cultural, seja através de manifestações estéticas eruditas, seja de populares, os indivíduos têm condições de se desenvolverem com uma consciência crítica, autônoma e moral.

⁵¹ MARCUSE, H. “A Dimensão Estética.” In: Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

⁵² Ibid, p.166.

A filósofa Hanna Arendt, ao partilhar das idéias de Adorno sobre estética, afirma que as artes são criadas para a pura contemplação do homem e, nisso, reside sua força de vida, ao tirá-lo de suas preocupações cotidianas e elevá-lo a um estado de liberdade. O distanciamento dos afazeres do dia-a-dia permite, ao homem, a reflexão sobre suas ações, orientando-as para o bem da sociedade. Dessa maneira, assim como Schiller e Adorno, a filósofa também acredita no potencial civilizador e emancipatório da arte. Com relação à não-funcionalidade das obras, ela afirma:

“(...) Do ponto de vista da mera durabilidade, as obras de arte são claramente superiores a todas as demais coisas; e, visto ficarem no mundo por mais tempo do que tudo o mais, são o que existe de mais mundano entre todas as coisas. Elas são, além disso, os únicos objetos sem qualquer função no processo vital da sociedade; estritamente falando, não são fabricadas para homens, mas antes para o mundo que está destinado a sobreviver ao período de vida dos mortais, ao vir e ir das gerações. Não apenas não são consumidas como bens de consumo e não são gastas como objetos de uso, mas são deliberadamente removidas do processo de consumo e uso e isoladas da esfera das necessidades da vida humana. Essa remoção pode ser conseguida de inúmeras maneiras; e somente quando é feita a cultura, em sentido específico, passa a existir.”⁵³

Assim, uma “cultura estética” permite a purificação ética do homem, pois a liberdade proporcionada pela beleza da arte, como já dito anteriormente, é o estado intermediário da mente, fazendo com que ocorra a passagem do estado passivo da sensação ao ativo, próprio do pensamento.

Adorno, nas suas reflexões sobre estética, afirma que a arte é vista como uma mônada social, pois reflete em seu interior a crítica à sociedade vigente. Desse modo, Adorno define-a como “antítese social da sociedade”. Assim, é na própria forma da obra de arte elaborada individualmente pelo artista que reside a crítica ao universal e às determinações históricas e culturais, já que as artes são “historiografias de seu tempo”.

A estética é uma das dimensões da cultura que permite a emancipação dos homens, pela concretização de individualidades autônomas e éticas. Uma formação cultural que permita o desenvolvimento valorativo e individual dos homens deve perpassar todos os âmbitos culturais, seja na arte séria, seja numa manifestação popular.

⁵³ ARENDT, H. “A crise da cultura: sua importância social e política.” In: _____ Entre o Passado e o Futuro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p.262.

Duarte⁵⁴, ao discutir sobre a obra “Teoria Estética”, de Adorno, afirma que, apesar de a arte no século XIX ter se livrado da subordinação às autoridades eclesíásticas ou à nobreza, tornando-se autônoma, ela acabou ingressando no mercado, colocando suas produções artísticas à venda para sobreviver economicamente. Tal fato fez com que a cultura e suas produções artísticas fossem inseridas num ramo industrial, que possui objetivos antagônicos aos da arte no sentido convencional. A livre expressão a favor de uma crítica social imanente às formas das obras de arte, que levam os indivíduos a refletirem, é substituída pela pressão de fabricar arte para o consumo e para o lucro.

A dominação e o aprisionamento das consciências são consequências de uma arte fabricada segundo a lógica do capital. A formação cultural está se deteriorando num contexto o qual transforma, em mercadorias consumíveis, as manifestações culturais, propiciando, aos indivíduos, aquilo que Adorno denominou de semiformação. Essa formação cultural assim designada, por serem os indivíduos subordinados a um sistema econômico predominantemente mercadológico e influenciados por uma cultura de massa que se consolidou inicialmente pelo rádio e pela televisão, acabou deteriorando o sonho do burguês da busca pela liberdade e pela autonomia. Assim, diz Adorno:

“(...) O sonho de formação – a libertação da imposição dos meios e da estúpida e mesquinha utilidade – é falsificado em apologia de um mundo organizado justamente por aquela imposição. No ideal de formação, que a cultura define de maneira absoluta, se destila a sua problemática.”⁵⁵

A formação cultural, como um fim em si mesma, tornou-se parte da ideologia burguesa e transformou a experiência espiritual em heteronomia. Todo o conhecimento fundamentado na experiência e na tradição passou a ser um estado informativo momentâneo, efêmero e desconectado da realidade, sendo rapidamente substituído por outro. A formação mediada e contínua do juízo e da experiência foi trocada por esquemas prontos que servem para subjugar a realidade.

⁵⁴ DUARTE, R. “A Indústria Cultural e as abordagens estéticas de Adorno.” In: _____ Teoria Crítica da Indústria Cultural. Minas-Gerais: editora UFMG, 2007

⁵⁵ ADORNO, T.W. “Teoria da semicultura”. Tradução de C. B. M Abreu, N. R. Oliveira e B. Pucci. In: Revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, dez, 1996, pp. 388-411.

III.3 A Indústria Cultural e o processo de semiformação.

Adorno e Horkheimer, no capítulo “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”⁵⁶, abordam o processo industrial da cultura na fase do capitalismo monopolista. Com a ascensão do nazismo, em meados da década de 30, na Alemanha, a Escola de Frankfurt foi fechada e muitos pesquisadores, exilados. Dentre eles, estavam Horkheimer e Adorno, que foram para os Estados Unidos. Em 1937, Adorno resolveu participar de um projeto sobre rádio e, ao deparar-se com a cultura estabelecida nos Estados Unidos, pôde percebê-la sendo constituída segundo os moldes industriais. Sob o impacto dessa nova percepção, por meio da indústria radiofônica e cinematográfica que se consolidava, Adorno e Horkheimer analisaram a produção cultural enquanto mercadoria e mantenedora do status quo.

A consolidação da indústria cultural justifica-se com a produção de bens culturais massificados, para que todos possam ter acesso à cultura. Adorno e Horkheimer desmistificam tal justificativa, não aceitando a denominação de cultura de massa, a qual aparenta ser uma cultura surgida espontaneamente das massas, assumindo a forma da arte popular. É dessa concepção de cultura de massa que a indústria cultural se utiliza para fabricar e expandir, através da técnica, bens culturais padronizáveis,, adaptados ao consumo das massas. Adorno, em seu texto “A indústria cultural”⁵⁷, ao abordar a dimensão integradora dessa indústria, na qual os diversos ramos se assemelham em sua estrutura, através do uso da técnica, afirma:

“(...) A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento da natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.(...)”⁵⁸

⁵⁶ ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **“Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.”** In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

⁵⁷ ADORNO, T. W. **“A indústria cultural”** In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975.

⁵⁸ Ibid, pp. 287-288.

Ambas as formas de arte, tanto a popular quanto a erudita, tornaram-se presas da indústria cultural, sendo ambas sacrificadas. A arte superior perdeu sua seriedade, pelo predomínio dos excessivos efeitos para chamar a atenção e entreter o consumidor. Já a arte inferior se perdeu, devido à domesticação de sua natureza resistente e rude, que lhe era inerente antes do domínio social. Ambas são confeccionadas, visando à obtenção de lucro, diferenciando-se do conceito tradicional de arte, que se pautava pelo ideal de autonomia, mesmo nunca podendo ser completamente realizado. Os objetos estéticos acabam por aderir à condição de comercialidade absoluta.

Segundo Adorno, em seu texto “Sobre Música Popular”⁵⁹, o surgimento da indústria cultural caracterizou a produção de uma forma estrutural padronizada nas músicas populares. Assim, o todo era preestabelecido e imposto por aqueles que dominavam a indústria fonográfica, transformando as composições em hits indiferenciados. A estrutura passou a ser um mero automatismo musical e os detalhes acabaram se subsumindo ao todo, servindo como engrenagem numa máquina e esta, ao capital. A constituição esquemática, inerente às músicas populares, despoja os ouvintes de sua espontaneidade, por criar um mecanismo de repetição facilmente captável. E, então, as músicas, através de suas limitações estruturais, impõem aos ouvintes seus próprios hábitos de audição. É a repetição incessante de um hit que leva à institucionalização e à estandardização dos hábitos de audição. Os gostos musicais são produzidos em conjunto pelas gravadoras, pelas estações de rádio, pelos filmes e novelas e pela televisão, transformando as mercadorias em entretenimento de sucesso. A indústria cultural ludibria o consumidor, tratando-o aparentemente como indivíduo com capacidade de escolha; contudo essa postura não passa de uma pseudo-individuação, já que os gostos são impostos, tolhendo o livre exercício do pensamento.

A mercadoria estandardizada, como a música fabricada, não deixa nada que possa ser tomado como novo. A conexão entre os vários elementos é dada *a priori* e o consumidor fica com uma impressão enganosa de que está usufruindo de algo novo, quando, na realidade, a identificação se dá pelo idêntico, por aquilo que, ao público, soa familiar. Nesse momento, diz Adorno, a música torna-se um cimento social, com a função de socializar os ouvintes. em outras palavras, a massa sente-se orgulhosa pela capacidade de reconhecer determinada música e, como decorrência, pela sensação de poder sobre ela, ao reproduzi-la a partir de sua memória. E a música fabricada oferece

⁵⁹ ADORNO, T. W. “Sobre música popular.” In: COHN, G. (org). Theodor W. Adorno: sociologia. São Paulo: Ática, 1994.

estímulos que relaxam e distraem os consumidores, distanciando-os da realidade e tornando-os desejosos desse prazer do alívio. O ouvinte é forçado a aceitar aquilo que está sendo produzido e, se há uma rejeição de sua parte, é sentida como um sinal de má cidadania e como incapacidade de divertir-se. Portanto, como afirma Adorno, “(...) a linguagem que a música é se transforma por processos objetivos em uma linguagem que eles pensam ser deles, em uma linguagem que serve como um receptáculo para seus desejos institucionalizados. (...)”⁶⁰

A expressão *mass media*, utilizada para designar a indústria cultural, é um engodo às massas. Ela passa a ser um elemento manipulável, ao transformar-se em objeto e ideologia da indústria cultural. A demanda por mercadorias culturais produzidas para a massa é pré-estipulada, difundindo informações e conselhos, que se legitimam em padrões de comportamento conformistas e aliviadores de tensão. O sistema da indústria cultural reorienta as massas, impondo, sem cessar, os esquemas de seu comportamento. Por isso, diz Adorno:

“(...) Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entreveem; esforçam-se por fechar os olhos e aprovam, numa espécie de autodesprezo, aquilo que lhe ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, não o são.”⁶¹

As mercadorias culturais orientam-se pelos moldes do mercado, para intensificar o consumo, e não pelo conteúdo que está sendo fabricado. Já nos advertia Adorno, em seu texto sobre a semiformação, que fica difícil pensar em formação cultural quando a produção material e espiritual é realizada sob a subsunção do valor de troca e da divisão desigual entre trabalho manual e espiritual. A produção cultural foi construída de forma a não propiciar uma sociedade racional, livre e igualitária.

Como se vê, nesse contexto, as criações espirituais são motivadas pelo lucro. A padronização, enquanto um traço característico da indústria cultural, elimina as diferenças ao tornar os produtos uniformizados pela racionalidade tecnológica inerente

⁶⁰ ADORNO, T. W. “Sobre música popular.” In: COHN, G. (org). Theodor W. Adorno: sociologia. São Paulo: Ática, 1994, p.138.

⁶¹ ADORNO, T. W. “A indústria cultural” In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975, p.96.

às mercadorias culturais. A técnica na indústria cultural diz respeito mais à distribuição e à reprodução mecânica, que permanecem externas ao seu objeto. A indústria cultural porta-se como alheia à técnica extra-artística, sem se preocupar com os efeitos em sua forma estética, não respeitando, pois, a lei formal da autonomia estética. “(...) Daí resulta a mistura, tão essencial para a fisionomia da indústria cultural, de *streamlining*, de precisão e de nitidez fotográfica, de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro. (...)”⁶²

Em seu artigo, no qual discute a crise na formação cultural durante o período burguês, Adorno a situa numa dimensão ampla da sociedade. Adorno⁶³ construiu o conceito de semiformação, ao diagnosticar a situação econômica, social, política e cultural caracterizadora do capitalismo monopolista. Para ele, uma espécie de espírito objetivo – referindo-se ao movimento dialético social – passou a determinar os modos de relação entre a subjetividade e a objetividade. A apropriação subjetiva dos elementos daquele contexto cultural burguês estava se produzindo de maneira que propiciasse a deformação do espírito.

Para ele, conforme a afirmação acima,

“(...) A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede a formação cultural, mas a sucede (...). Símbolo de uma consciência que renunciou à autodeterminação, prende-se de maneira obstinada a elementos culturais aprovados. Sob seu malefício, gravitam como algo decomposto que se orienta à barbárie. (...)”⁶⁴

A cultura não poderia ser compreendida através de sua sacralização absoluta, pois já lhe é imanente o valor destrutivo, que leva os homens a se comportarem como bárbaros. Aqueles que enxergaram a cultura somente como um bem, que propiciasse o desenvolvimento subjetivo, acabaram convertendo-se pela semiformação.

O autor compreendia a cultura através de sua tensão imanente. Tal contradição, existente em toda cultura, tinha a função de, por um lado, adaptar os homens ao momento histórico que estavam vivenciando e, por outro, criar os elementos necessários

⁶² ADORNO, T. W. “A indústria cultural” In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975, p.95.

⁶³ ADORNO, T.W. “Teoria da semicultura”. Tradução de C. B. M Abreu, N. R. Oliveira e B. Pucci. In: Revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, dez, 1996, pp. 388-411.

⁶⁴ Ibid, pp. 388-411.

a levá-los a criticar a realidade. Essa tensão não poderia ser reconciliada e era o que levava à emancipação do espírito subjetivo. Contudo, se essa tensão se desfizesse, absolutizando uma das partes, ocorreria a regressão da consciência dos indivíduos e o consequente fortalecimento da ideologia dominante. Dessa forma, Adorno afirma:

“(...) Quando o campo de forças a que chamamos formação se congela em categorias fixas – sejam elas, do espírito ou da natureza, de transcendência ou de acomodação – cada uma delas, isolada, se coloca em contradição com seu sentido, fortalece a ideologia e promove uma formação regressiva.”⁶⁵

Essa cultura de massa padronizada desfaz a tensão entre a adaptação e a crítica à sociedade. O conceito ideológico de formação cultural, construído pela burguesia, que promoveria indivíduos autônomos é substituído pela semiformação, tornando as consciências heterônomas. A cultura atrelada ao mercado, objetivando os momentos artísticos como um negócio, só possibilita a adaptação dos indivíduos ao momento vivenciado. A semicultura passa a ser o espírito da indústria cultural, obstaculizando a formação cultural dos indivíduos e prendendo-os a um estado de ignorância do espírito. Assim, ele nos diz:

“(...) A vida, modelada até suas últimas ramificações pelo princípio da equivalência, se esgota na reprodução de si mesma, na reiteração do sistema, e suas exigências se descarregam sobre os indivíduos tão dura e despoticamente, que cada um deles não pode se manter firme e contra elas como condutor de sua própria vida, nem incorporá-las como algo específico da condição humana. Daí que a existência desconsolada, a alma que não atinge seu direito divino na vida, tenha necessidade de substituir as perdas imagens e formas através da semiformação. (...)”⁶⁶

A indústria cultural, atualmente, tornou-se preponderante econômica, social e culturalmente, num contexto demarcado pelo monopólio das imagens. Na sociedade contemporânea, as artes são transformadas em mercadorias para o consumo. Dessa forma, a individualidade constitui-se na medida que podemos consumir o que nos é

⁶⁵ ADORNO, T.W. “Teoria da semicultura”. Tradução de C. B. M Abreu, N. R. Oliveira e B. Pucci. In: Revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, dez, 1996, pp. 388-411.

⁶⁶ Ibid, pp. 388-411

fornecido pela indústria cultural. Os elementos estéticos são padronizados, os conteúdos se tornam vazios e acabam produzindo gostos e estilos massificados.

Segundo Adorno⁶⁷, na indústria cultural, há a predominância do efeito que é calculado nas mercadorias para seu consumo. O fascínio provocado pelos efeitos produzidos nos produtos faz com que suas aparências passem a ilusão de algo sempre novo para os consumidores. Contudo, na realidade, as mudanças ocorridas são poucas, já que, no processo de fabricação dos produtos, o esqueleto permanece sempre o mesmo, não existindo nenhuma criação. Cada produto é apresentado como individual pelos anúncios de propaganda, com a intenção de fortalecer a ideologia determinada na própria industrialização dos produtos. Nessa direção, o autor escreve:

“A indústria cultural tem o seu suporte ideológico no fato de que ela se exime cuidadosamente de tirar todas as consequências de suas técnicas em seus produtos. Ela vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade destas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética. Daí resulta a mistura, tão essencial para a fisionomia da indústria cultural, de streamlining, de precisão e de nitidez fotográfica de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro...”⁶⁸

Assim, o desenvolvimento do mercado está desfavorecendo os fins a que as manifestações culturais poderiam servir, como já abordado acima. As mercadorias passam a ser medidas e avaliadas por seu valor econômico, perdendo seu caráter de autonomia. A dimensão coletiva expressa por Adorno, sedimentada nas formas que constituem as obras artísticas, e que acaba mediando a relação que cada indivíduo estabelece com elas está se perdendo. O imediatismo com que os conteúdos são expressos nas artes não possibilita qualquer tipo de reflexão que leve à emancipação dos indivíduos.

A indústria cultural fornece a diversão, o relaxamento e a descontração para os consumidores que se sentem cansados física e emocionalmente no cotidiano e, assim, precisam de estímulos, que reforcem sua identidade, para mais uma jornada no próximo dia. Já a arte, para o filósofo, expressa o sofrimento inerente a cada ser humano, não encobrindo as contradições vivenciadas no cotidiano e, assim, não fazendo falsas

⁶⁷ ADORNO, T. W. “A indústria cultural” In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975.

⁶⁸ Ibid, p.290.

promessas de felicidade, como as mercadorias culturais. “As elucubrações da indústria cultural não são nem regras para uma vida feliz, nem uma nova arte da responsabilidade moral, mas exortações a conformar-se naquilo atrás do qual estão os interesses poderosos. (...)”⁶⁹

A sociedade de massas precisa de divertimento, como lembra Arendt, e tal fato passa a tornar-se parte do processo vital, assim como o trabalho e o sono. E, por isso, os produtos culturais devem ser incessantemente produzidos com as marcas da “novidade” e do “ineditismo”, para não desaparecerem no curso do processo vital. Portanto não há mais a durabilidade das obras artísticas, que carregam consigo as marcas de um tempo histórico. Tudo é produzido para satisfazer as necessidades de consumo determinadas pelo mercado e, dessa forma, as artes acabam tornando-se funcionais e perdendo seu caráter de singularidade.

O caráter de autonomia, que era atribuído à criação artística, afirma Duarte⁷⁰, funciona atualmente como um elemento legitimador da posição social assumida pelo grupo consumidor que é economicamente privilegiado. O fato de ter acesso a uma obra de arte não significa que ela esteja sendo fruída, “porque não é de modo algum compreendida: seu consumo funciona apenas como um elemento de prestígio social, e a assimilação de seus traços objetivos fica substituída por projeções da subjetividade empobrecida daqueles que a consomem.”⁷¹

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural produz desejos nos indivíduos por possuir determinados objetos que acabam se transformando em necessidades. Tudo é esquematizado e previsto por esse sistema, para que ninguém escape de seus objetivos. Tal esquematismo funciona como se os produtos fossem feitos para aquele determinado indivíduo. As propagandas publicitárias são articuladas com um discurso de que aquele determinado produto se encaixa num determinado “perfil”. O indivíduo reduz-se a um dado estatístico, determinado anteriormente por uma dada empresa, e deve comportar-se de acordo com seu nível de consumo. “Cada qual deve se comportar, como que

⁶⁹ ADORNO, T. W. “**A indústria cultural**” In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975, p.293.

⁷⁰ DUARTE, R. “**A Indústria Cultural e as abordagens estéticas de Adorno.**” In: _____ Teoria Crítica da Indústria Cultural. Minas-Gerais: editora UFMG, 2007. 2007

⁷¹ Ibid, p.113.

espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricadas para seu tipo. (...)”⁷²

Assim, há a ilusão de que os consumidores têm possibilidades de escolha diante dos inúmeros e “variados” produtos culturais expostos pela mídia. Os proclamados “estilos” e *designs* das mercadorias culturais são aparências, na medida que forjam todo o processo racional e uniformizado de suas produções. A idéia do estilo passa a estar em conformidade com as leis do mercado e tudo se torna imitável. “A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. (...)”⁷³

Com isso, a indústria cultural acaba promovendo o enfraquecimento do ego, que vivencia o medo da castração, ou seja, de um controle onipotente, já não mais operado pelo pai autoritário, mas por um impessoal sistema de opressão, embutido nos discursos fetichistas dos construtos estéticos.

A progressiva aniquilação da cultura, com o conseqüente enfraquecimento do ego, foi explicada por Adorno e Horkheimer⁷⁴ e abordada por Rouanet⁷⁵, através das categorias freudianas, vistas sob o prisma da Teoria Crítica. Para eles, a estruturação do ego numa sociedade regida pela indústria cultural é débil, permitindo a aderência dos indivíduos irrefletidamente ao real. E são os mecanismos de Identificação e Projeção, conceituados pela Psicanálise, porém reestruturados devido ao momento histórico cultural, que o autor utiliza para explicar o dinamismo psíquico dos indivíduos.

A progressiva dissolução da figura do pai na sociedade pós-burguesa, assim como do modelo de imitação-identificação do mesmo pela criança, está permitindo que a indústria cultural cumpra o papel de educadora dos filhos.

Adorno e Horkheimer⁷⁶, ao estudarem a dinâmica familiar durante o capitalismo monopolista, mostraram que a crise da família patriarcal burguesa se deveu às condições socioeconômicas. Para eles, a obediência do filho ao pai, este concebido como forte e poderoso, portanto fonte das instâncias morais, justificava-se pela

⁷² ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “**Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.**” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p.116.

⁷³ Ibid, p.123.

⁷⁴ ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “**Elementos do Anti-Semitismo: Limites do Esclarecimento.**” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁷⁵ ROUANET, S. P. “**Freudismo e Crítica da Cultura**” In: _____ Teoria Crítica e Psicanálise. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1989.

⁷⁶ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Temas básicos da sociologia.** São Paulo: Cultrix, 1973.

aquisição hereditária da propriedade e pela proteção possibilitada no interior das relações familiares.

A identificação com um modelo de autoridade foi necessária, durante o capitalismo concorrencial, pois os indivíduos com uma estruturação egóica forte se adaptavam socialmente para atender às demandas da “livre” concorrência.

Contudo, com os processos técnicos se desenvolvendo a partir da Revolução Industrial, os filhos de famílias burguesas foram arremessados ao processo produtivo, submetidos às pressões econômicas, assegurando a sobrevivência por eles mesmos, não podendo contar com a ajuda dos outros. Assim, a família já não garantia mais a segurança material dos filhos através dos bens hereditários. Dessa maneira, a instituição familiar passou a ser alvo de agressões entre seus membros, pois a gratificação pela renúncia aos impulsos individuais já não era mais garantida.

Segundo Adorno e Horkheimer, ao abordarem a crise da família patriarcal,

“(...) A família grava-se na consciência não tanto como poder despótico mas como resíduo, como agregado supérfluo; também é certo que, em outros tempos, o pai era, potencialmente, “o velho” sobre quem se podia fazer alguma zombarias inconseqüentes. Mas, hoje, a instituição familiar é tão pouco temida quanto amada; não é combatida mas é esquecida ou tolerada por parte dos que já não tem motivos nem energia para opor-lhe resistência. (...) Na sociedade industrial avançada cada indivíduo está só. (...) Da sua relação com o pai, o filho apenas obtém a idéia abstrata de um poder e de uma força arbitrários e incondicionados, e procura então um pai mais forte, mais poderoso que o verdadeiro, que já não satisfaz a antiga imagem, enfim, um super-homem e super-pai como os que foram produzidos pelas ideologias totalitárias.”⁷⁷

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar que a indústria cultural, com toda a sua parafernália tecnológica, invade o cotidiano familiar, possibilitando a identificação de seus membros com os objetos e os conteúdos transmitidos pela cultura de massa. A indústria do entretenimento propõe uma promessa do “gozar” a qualquer preço, através de “lixos culturais”, que convidam os consumidores a fugirem de seus cotidianos alienantes.

⁷⁷ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973, p.143.

Os filósofos afirmam que o divertimento é a própria apologia do não-pensar, do esquecer-se do sofrimento e do estar de acordo com a sociedade. Ao abordarem a falsa felicidade prometida pela indústria cultural, afirmam:

“(…) A ideologia se esconde no cálculo de probabilidade. A felicidade não deve chegar para todos, mas para quem tira a sorte, ou melhor, para quem é designado por uma potência superior – na maioria das vezes a própria indústria do prazer é incessantemente apresentada como estando em busca dessa pessoa.”⁷⁸

Os indivíduos acabam identificando-se com a falsa ilusão de que são sujeitos, mas, na realidade, são objetos manipuláveis e substituíveis pela indústria cultural. A cultura de massa passa a impressão de que, apesar do fastio dos indivíduos, estes podem sonhar e acreditar em um destino humano mais forte e autêntico.

Os autores abordaram a cultura de massa, através do racionalismo calculável e administrador da segurança, da ordem e da moral, que lhe dá sustentação. Tal afirmação pode ser transposta para a sociedade atual com o aperfeiçoamento tecnológico totalmente calculado e utilizado, segundo o discurso mercadológico, para o desenvolvimento social e dos indivíduos. Ao utilizar o cinema para exemplificar a afirmação acima, pois era um dos meios técnicos mais avançados da época, os autores afirmam:

“(…) O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e da conduta exemplar das pessoas concernidas. (...) Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. (...)”⁷⁹

Os indivíduos, assim despojados da constituição de uma identidade forte, são levados pelo coletivo, pela dinâmica da semicultura. Eles estão, cada vez mais, sendo

⁷⁸ p ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **“Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.”** In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p. 135- 136.

⁷⁹ Ibid, p. 43.

absorvidos e seduzidos pelo acúmulo de informações, pelo progresso das novas tecnologias e pelos produtos mercadológicos, por meio de *slogans* que prometem ascensão e integração social. Como nos diz Adorno, nos indivíduos determinados pela semiformação, “ (...) a experiência (...) – fica substituída por um estado informativo pontual, desconectado, intercambiável e efêmero, e que se sabe que ficará borrado no próximo instante por outras informações. (...)”⁸⁰

Assim, a experiência e a percepção da realidade ficam distorcidas pelo potencial da semiformação, que apresenta clichês imediatos, estruturantes do pensamento dos indivíduos. A identificação com esses clichês foi conceituada, pelos filósofos, como falsa identificação. Os homens devem submeter-se às normas culturais e sociais para sobreviver ao sistema capitalista, apresentando, por isso, comportamentos miméticos. A educação social e individual reforça, nos homens, tal comportamento, enquanto sujeitos sacrificados pelo trabalho. Segundo os autores,

“(...) A ciência é repetição, aprimorada como regularidade observada e conservada em esteriótipos. A fórmula matemática é uma regressão manipulada, como já o era o rito mágico, é a mais sublime modalidade do mimetismo. A técnica efetua a adaptação ao inanimado, a serviço da autoconservação, não mais como a magia, através da imitação corporal da natureza externa, mas através da autonomatização dos processos espirituais, isto é, através de sua transformação em processos cegos. (...)”⁸¹

Para Adorno, a semiformação, enquanto estado de espírito dos indivíduos, associa-se à paranóia. A paranóia, segundo Adorno e Horkheimer, deve ser considerada uma falsa projeção, que é consequência da falsa identificação, ao tornar o mundo semelhante à mimese. O exterior torna-se, para a mimese, o modelo ao qual ela se ajusta, transformando-se no estranho familiar. Os impulsos que o sujeito não admite como seus são atribuídos ao exterior, de modo à alucinação ser uma norma do mundo, justificada racionalmente. A projeção é inerente ao funcionamento psíquico de todo ser humano, o qual possui a capacidade de distinguir entre seu interior e o exterior, refletindo aquilo que recebe do ambiente em que vive, de forma a possibilitar o desenvolvimento saudável da consciência moral e de si mesmo. Contudo, “(...) O

⁸⁰ ADORNO, T.W. “Teoria da semicultura”. Tradução de C. B. M Abreu, N. R. Oliveira e B. Pucci. In: Revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, dez, 1996, pp. 388-411.

⁸¹ ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p.169.

distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que lhe é alheio.”⁸² Assim, o patológico não é o comportamento projetivo como tal, mas a ausência de reflexão que o caracteriza. O mundo é percebido pelo paranóico de maneira que corresponda a seus fins alucinatórios. Cria o mundo segundo sua imagem e exige que todos se ponham a seu serviço. Dessa forma, dizem os filósofos que:

“(...) O eu que projeta compulsivamente não pode projetar senão a infelicidade, cujos motivos se encontram dentro dele mesmo, mas dos quais se encontra separado em sua falta de reflexão. Por isso os produtos da falsa projeção, os esquemas estereotipados do pensamento e da realidade, são os mesmos da desgraça. Para o ego que se afunda no abismo de sua falta de sentido, os objetos tornam-se as alegorias de sua perda encerrando o sentido de sua própria queda.”⁸³

Para os filósofos, a indústria cultural utiliza o pensamento projetivo, ou seja, a percepção que os sujeitos têm da realidade, como uma forma de colaboração para manter o status quo. E essa forma de projeção foi substituída por uma pseudoprojeção, pois o movimento de retorno dos sujeitos às coisas do real se limita à devolução em estado bruto do que foi absorvido. Durante o processo de reconhecimento da realidade, não há nenhum momento reflexivo por parte dos sujeitos, já que o que é absorvido desse real são impressões vazias. A paranóia está enraizada na cultura, sendo o sintoma do indivíduo semicultivado. A sociedade, com seus estímulos superficiais e vazios, exclui os indivíduos de experiências que os levem ao aperfeiçoamento do espírito. As escalas de valores estereotipadas produzem uma identificação pronta e imediata, não permitindo a atribuição de sentido à vida. Não é mais possível solucionar o conflito pulsional, no qual se forma a consciência moral. Os indivíduos submetem-se, cegamente, à perversidade do sistema econômico, administrado e legitimado racionalmente pelos mecanismos da indústria cultural. As massas são despojadas de personalidade, deixando-se direcionar por modelos dados e fabricados pelo funcionamento da aparelhagem econômica.

A incompreensão do todo, devido à insegurança e à necessidade dos indivíduos de se sentirem integrados na realidade, ocorre, com maior intensidade, no capitalismo

⁸² ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “**Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.**” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p.175.

⁸³ Ibid, p.179

globalizado. Segundo Duarte⁸⁴, através das trocas culturais e econômicas favorecidas pelos intercâmbios culturais, observa-se uma maior proximidade entre a superestrutura ideológica e a infraestrutura material. Tal fato evidencia-se pela fusão entre os conglomerados industriais do ramo da eletrônica e as empresas de entretenimento. “(...) O senso de realidade e a adaptação ao poder não são mais resultado de um processo dialético entre o sujeito e a realidade, mas imediatamente produzidos pela engrenagem da indústria.(...)”⁸⁵

Ao citar o texto de Adorno, “Crítica Cultural e Sociedade”, Maar⁸⁶ abordou a questão do deslocamento da superestrutura ideológica sobre a infraestrutura material. Utilizando as idéias de Adorno, o autor afirmou que a ideologia não passa mais a ser vista como um aspecto falso da sociedade, pois ela se tornou a própria realidade. Ou seja, a organização do mundo converteu-se ela própria em ideologia, tornando-se falsa. Dessa maneira, para o autor, ao abordar a determinação social da cultura,

“ (...) como expressão, no nível, portanto, da adequação ao real vigente, é de fato uma objetivação social da cultura, uma “sociedade” culturalmente reconstruída, ou seja outra “sociedade” que se coloca no lugar da sociedade efetiva, “sociedade” que se sustenta somente numa relação positiva com a ordem vigente, dissolvendo quaisquer dimensões críticas. Essa reconstrução cultural da sociedade, nos termos de uma cultura de adequação estrita, que tolhe toda possível dinâmica transformadora é precisamente a ideologia “a própria sociedade”. O falso não é tal componente ideológico em si, mas que este se coloque no lugar do real efetivo.”⁸⁷

O poder da indústria cultural, consolidado através da produção de mercadorias possuidoras de um *design* próprio e específico, para captar as necessidades dos consumidores,, está se tornando cada vez mais gigantesco, já que dinamiza a economia local. O desenvolvimento tecnológico materializou-se na estrutura social, ou seja, nos mecanismos objetivos e subjetivos, engendrados pelos monopólios culturais. No que diz respeito aos mecanismos objetivos, denotam-se os procedimentos utilizados segundo os

⁸⁴ DUARTE, Rodrigo. “A indústria cultural global e sua crítica.” In: _____ (org). Kátharses – Reflexos de um conceito estético.” Belo Horizonte, ed. c/arte, 2002.

⁸⁵ ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985, p.191.

⁸⁶ MAAR, Wolfgang Leo. “Auschwitz e a dialética de cultura e política”. In: Tecnologia, Cultura e Formação...ainda Auschwitz. São Paulo, cortex, 2003.

⁸⁷ Ibid, p.60.

critérios dos consumidores. Tais critérios referem-se à classificação, à organização e à computação estatística dos consumidores. Para todos, algo está previsto, segundo o tipo de cada consumidor. Essa tipificação dos sujeitos diz respeito ao círculo da manipulação ou da necessidade retroativa. Nesse processo, as técnicas publicitárias, em constante aprimoramento, são as peças fundamentais, garantindo a materialização dele.

A indústria cultural passa a ter controle sobre a percepção que os indivíduos têm do ambiente que os cerca, através do conhecimento dos mínimos detalhes de sua vida, para, assim, seduzi-los com os lançamentos dos mais variados produtos mercadológicos. A virtualização da realidade na qual vivemos passa a predominar, com o desenvolvimento tecnológico cada vez mais desenvolvido e atrelado à economia. A realidade virtual adentrou a vida dos indivíduos, monitorando os seus modos de viver, determinando gostos, hábitos, percepções e comportamentos. Dessa maneira, como nos diz Duarte, “(...) sob esse ponto de vista, não há diferença fundamental entre a substituição da realidade física por outra “virtual”, eletronicamente simulada como, por exemplo, no filme **Matrix**. (...)”⁸⁸

Os indivíduos estão tão automatizados com suas rotinas de trabalho, que não suportam nenhum tipo de esforço intelectual; dessa maneira, cria-se um ambiente favorável à fabricação de mercadorias, em sua maioria, destinadas à diversão, para que esses indivíduos não possam perceber outra coisa, senão a imitação do que eles produzem no trabalho. O riso provocado pela indústria cultural oferece a fuga da realidade, sendo ela uma falsa promessa de felicidade. Divertir-se significa não pensar, esquecer-se do sofrimento que a realidade traz aos seres humanos. E, assim, o não-pensar leva à resignação dos indivíduos à própria realidade de que eles querem escapar. Ao mesmo tempo, que a indústria cultural promete o total bem-estar, essa promessa nunca é cumprida, para que ela possa continuar ser sempre desejada e consumida.

Portanto, a indústria cultural bombardeia os indivíduos de imagens, maneiras de pensar, de comportar-se, de “estilos”, que devem ser consumidos e incorporados para que as pessoas possam ser felizes. O individual reduz-se à capacidade de absorver-se no universal, sucumbindo à ideologia dominante. “(...) O princípio de estética idealista, a

⁸⁸ DUARTE, Rodrigo. “A indústria cultural global e sua crítica.” In: _____ (org). *Kátharses – Reflexos de um conceito estético.* Belo Horizonte, ed. c/arte, 2002, p. 263.

finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. (...)”⁸⁹

Dessa maneira, a indústria cultural acaba servindo aos interesses mercadológicos, tornando os homens seus escravos. Ela propicia a semiformação dos indivíduos, como caracterizada por Adorno. A semiformação caracteriza-se pelo espírito alienado, que não tem possibilidades de fazer críticas à cultura vigente. Ele se sente tão informado pelos meios de comunicação, que acredita em não precisar sair em busca de conhecimentos mais aprofundados. Enfim, ela impede a formação de sujeitos autônomos e críticos, tornando-os facilmente manipuláveis pela estrutura de poder, que se diz democrática.

III.4 Cultura e Administração: um ensaio de Adorno para o entendimento da burocratização da política cultural.

Este tópico, a partir da interpretação do ensaio de Adorno “Cultura e Administração”⁹⁰, procura mostrar a inevitabilidade da burocratização dos órgãos públicos de Cultura e a intensificação desse processo pela racionalidade tecnológica, que traz consequências à sua dinâmica interna.

Falar de Cultura é evidenciar sua burocracia interna. É através de um olhar administrativo, a partir do alto, que se planejam, organizam e executam os aspectos culturais de uma sociedade. Para o filósofo, por mais que se deseje uma manifestação objetiva pura dos homens, sem o entrelaçamento com as dimensões funcionais sociais, não há a possibilidade de se escapar desse mal. Ao abordar tal paradoxo, Adorno afirma:

“(...) Este paradoxo teria o seguinte desdobramento: a cultura é prejudicada se ela é planejada e administrada, mas se ela se perde em si mesma, não só permanece tudo o que é cultural com a perda da possibilidade de exercer um efeito, como também a existência ameaça se perder. Nem se aceita sem crítica o disseminado e ingênuo conceito de cultura, o qual há tempos é sobrecarregado por idéias de repartições; nem se aceita um conservador aceno

⁸⁹ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. “**Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.**” In: _____ Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 198, p.148.

⁹⁰ ADORNO, T. W. “**Cultura e Administração.**” Tradução de Antônio A. Zuin. São Carlos: UFSCAR (publicação interna), 1986, p. 126-176.

positivo sobre o que ocorre na época da organização integral da cultura.”⁹¹

Portanto a cultura não se encontra livre das mãos de seus administradores e de sua maneira de concebê-la racionalmente, pois, como já nos advertiu o filósofo, nela mesma se encontra a dimensão da barbárie e da regressão. Contudo o que Adorno nos mostra é que suas dimensões materialistas e técnicas estão sobrepujando as questões espirituais e filosóficas da cultura. A contradição integrante de toda cultura está sendo abafada e desviada para questões formais e burocráticas. “Precisão, rapidez, univocidade, notoriedade, continuidade, discricção, unidade, subordinação rígida, redução de atritos, os custos pessoais e materiais são fundamentais em uma administração rigidamente burocrática. (...)”⁹²

Tal tendência das organizações de se fecharem a um funcionamento burocrático é válida, na medida que conseguem atuar segundo seus interesses. Contudo as relações de troca com o todo social também existem, o que faz que essas organizações entrem em conflito com suas finalidade. A busca do lucro pela expansão do setor econômico acabou atingindo todas as esferas sociais. A racionalidade faz-se cada vez mais intensa e presente no campo da cultura, transformando-a em fins materiais úteis, que funcionam a favor dos desejos dos consumidores.

O antagonismo necessário e insolúvel entre a cultura e a administração é separado entre o trabalho manual e o intelectual, ou seja, entre o útil e o inútil, absolutizando uma das partes em determinados momentos históricos. O fato de buscar uma cultura apenas autônoma, e não mais mediada pela igreja ou pelo poder monárquico, ou então, apenas valorizar seus fins funcionais e lucrativos, distancia-o de sua práxis social a favor da emancipação dos indivíduos.

A esse respeito, Adorno escreve:

“Quando o conceito de cultura sacrifica sua possível relação com a práxis, ele próprio se torna um momento da indústria. Então, o provocativo inútil se transforma no fútil, porém tolerado, ou até mesmo num inútil descartável, em algo que é para outra coisa, num óleo lubrificante, em algo falso, enfim, nas mercadorias da indústria cultural calculadas para os seus consumidores, sendo que isso é

⁹¹ ADORNO, T. W. “**Cultura e Administração.**” Tradução de Antônio A. Zuin. São Carlos: UFSCAR (publicação interna), 1986, p. 126-176.

⁹² Ibid, pp. 126-176.

observado no mal-estar da relação entre cultura e administração. Pode-se ilustrar de um modo muito simples que a sociedade radicalmente socializada nada deixa de fora, inclusive o cultural.”⁹³

O autor afirma que a negação daquilo que também é intrínseco à sociedade não produz nada de novo, mas é na afirmação do forte e do tradicional que se consubstancia a negação e a criação de algo que ainda não existiu. Na relação com a realidade, a cultura existe através da dialética, e não do linear. “Quanto mais a consciência se adapta à realidade integral, mais ela é desencorajada a transcender aquilo que existe.”⁹⁴

Na sociedade racional, o pensamento administrativo exclui o desejo individual. O todo se sobrepõe ao individual, através do cálculo e de procedimentos objetivamente regulados. As artes inserem-se nesta racionalidade que vem de fora, deixando escapar os momentos da autonomia, da espontaneidade e da crítica. “A espontaneidade se desvanece, pois a planificação do todo se impõe sobre o movimento do particular, predeterminando-o e reduzindo-o à ilusão (Schein), uma vez que já não tolera aquele jogo de forças do qual se espera um todo livre.(...)”⁹⁵

Bauman⁹⁶, ao basear-se nesse texto de Adorno, também afirma que, com o objetivo de manipular e de reprimir os desejos individuais, a cultura passou a ser da ordem dos administradores. Tal afirmação, segundo ele, leva à burocratização maciça da cultura, no âmbito das políticas culturais, gerando consequências funestas, como a produção de projetos voltados para o consumo.

O autor compartilha da afirmação de Adorno sobre a inevitabilidade e a necessidade de existirem processos administrativos nas práticas institucionais relacionadas ao campo cultural. Para ele, assim como para Adorno, a cultura processa-se a partir de modos antagônicos e nisso reside sua força de resistência e de crítica à sociedade vigente. Assim, Bauman afirma:

“Com certeza, um paradoxo. Ou um círculo vicioso... A cultura não pode viver em paz com o gerenciamento, particularmente com um gerenciamento importuno e insidioso, e mais

⁹³ ADORNO, T. W. “**Cultura e Administração.**” Tradução de Antônio A. Zuin. São Carlos: UFSCAR (publicação interna), 1986, p. 126-176.

⁹⁴ Ibid, pp. 126-176.

⁹⁵ Ibid, pp. 126-176.

⁹⁶ BAUMAN, Zygmund. “**Cultura: rebelde e ingovernável.**” Tradução de A. C. Medeiros. In: Vida Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

particularmente com um gerenciamento preocupado em distorcer o impulso da cultura no sentido da exploração e experimentação de modo a ajustá-lo à estrutura de racionalidade traçada pelos gerentes. (...) Por outro lado, os criadores da cultura precisam de gerentes se quiserem (como é o caso da maioria deles, inclinada a “melhorar o mundo”) que os vejam, ouçam e escutem, além de ter uma chance de ver sua tarefa ou projetos concluídos. Do contrário, se arriscam à marginalidade, à impotência e ao esquecimento.”⁹⁷

Dessa forma, podemos perceber que, em tal contradição, presente no próprio movimento da cultura, está a possibilidade de iniciativas culturais criativas e transformadoras da realidade, já que tanto o artista como o administrador precisam um do outro para atingir tal propósito. E, assim, eles são obrigados a conviver com esse paradoxo. Contudo, o pragmatismo e o imediatismo contidos nas formas burocráticas de administração devem ser transcendidos, durante a elaboração e a execução de projetos culturais. A criação de um objeto cultural, segundo o autor, não deve servir para a reprodução da realidade social, pelo contrário, deve estimular a reflexão daqueles que farão uso de tal objeto. Para o autor, esse modo de concepção de cultura, que deveria realizar-se no centro das ações políticas, era pensado numa modernidade ainda percebida como sólida, na qual os indivíduos se sentiam seguros com a durabilidade de hábitos e normas.

Entretanto o neoliberalismo, ao instalar-se como base política, econômica e social, impôs o gradual desmantelamento das estruturas organizacionais do Estado, transformando as políticas em flutuações, presididas pelo mercado de consumo, frágil devido à sua constante mobilidade. Tal fato traz graves consequências para o Estado e para a vida social dos cidadãos, levando-os a viver numa era obscura e instável, na qual a única saída encontrada pelo indivíduo foi a retirada do cenário público para o domínio da vida privada.

O Estado, num momento caracterizado pelo autor como fluido, quando se vive a fragmentação social, devido às rápidas transformação e substituição de valores e idéias programadas pela lógica do mercado, passa a se movimentar segundo os ditames do mercado de consumo. Um mercado de consumo que “propaga a circulação rápida, a menor distância do uso ao detrito e ao depósito de lixo, e a substituição imediata dos

⁹⁷ BAUMAN, Zygmund. “**Cultura: rebelde e ingovernável.**” Tradução de A. C. Medeiros. In: Vida Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, pp. 74-75.

bens que não sejam mais lucrativos.”⁹⁸ Enfim, um mercado que vai totalmente contra as criações culturais, substituindo-as pelas produções de projetos culturais permeados pela racionalidade instrumental e tecnológica das indústrias do entretenimento. Os critérios utilizados para a promoção de projetos culturais passam a ser aqueles que regem a lógica do mercado, dando interesse exclusivo aos que geram lucros através do consumo.

Assim, todo movimento radical para negar a contradição não se supera, pois acaba caindo na armadilha do todo social. Os antagonismos entre o subjetivo e o objetivo, entre o espontâneo e o planejado, existem e funcionam através do pensamento dialético, que dá bases para uma consciência emancipadora. Uma política cultural consciente dessas antinomias e dificuldades deve existir, afirma Adorno. “Trata-se de uma política cultural que nem equivocadamente se considera uma “devota de Deus”, nem aprova, de forma irrefletida, a crença na cultura e nem desempenha a função de um mero órgão administrativo.”⁹⁹

A cultura não se realiza independentemente do conjunto social, e sim no seu emaranhado. É necessária uma política cultural crítica, que se faça diante de um bom especialista das técnicas, mas que também estimule a espontaneidade. O equilíbrio entre a vontade de todos e o desejo individual faz parte de uma política cultural democrática. É a partir da relação entre a administração de um bom “perito” e a idéia de uma formação espiritual que se possibilitam condições de o sujeito se tornar sujeito. A proteção da cultura às amarras do mercado se dá nessa relação. “Quem se serve dos meios administrativos e das instituições para criticar, de forma firme e consciente, pode ainda realizar algo que, de outra forma, seria mera Cultura administrada.(...)”¹⁰⁰

O fato de a política cultural do município de Mogi-Guaçu estar inserida neste momento atual, no qual se experiencia a derrocada do Estado e a ascensão do mercado, permite afirmar que tal política está sendo influenciada pelas determinações do todo. Toda política particular está determinada pelo movimento de um estado político e cultural global, sendo este dinâmico e, portanto, passível de mudanças. O neoliberalismo, enquanto base política e ideológica da atualidade, vem intensificando os conceitos de racionalidade tecnológica e indústria cultural elaborados por Adorno e Horkheimer. E podemos perceber, no próximo capítulo, como tais conceitos engendram

⁹⁸ BAUMAN, Zygmund. “**Cultura: rebelde e ingovernável.**” Tradução de A. C. Medeiros. In: *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 200, p.80.

⁹⁹ ADORNO, T. W. “**Cultura e Administração.**” Tradução de Antônio A. Zuin. São Carlos: UFSCAR (publicação interna), 1986, p. 126-176.

¹⁰⁰ *Ibid*, pp. 126-176.

e influenciam os discursos e as práticas da política cultural de Mogi-Guaçu e também o quanto tais ações conseguem permitir um movimento mais resistente àquele que vem sendo imposto pelos mecanismos de mercado.

IV. A POLÍTICA CULTURAL DE MOGI GUAÇU: UM ESTUDO DE CASO.

IV. 1 O Departamento da Política Cultural de Mogi-Guaçu: uma análise imanente.

Através dos documentos investigados e da entrevista realizada com a gerente do Departamento de Cultura, ficou claro que foi o TUPEC (Tudo Pela Cultura) que realmente viabilizou a construção de uma política cultural no município de Mogi-Guaçu. São os documentos gestados na época do TUPEC que orientam, de fato, as ações do Departamento de Cultura de Mogi-Guaçu. Também podemos afirmar que, nos discursos obtidos através da entrevista semidirigida com a coordenadora de cultura da cidade, percebemos a efetivação da política proposta no ano de 2001, com a organização do TUPEC. Como já foi dito, anteriormente a esse período, em 1986, somente a EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística) orientava as ações culturais com suas oficinas artísticas. Os serviços culturais iniciaram-se em 1978, com a criação do Departamento de Educação e Cultura, e ocorriam por meio do funcionamento do Museu Histórico e Pedagógico e da Biblioteca Municipal.

É importante ressaltar que se realizou a análise dos dados coletados, referentes ao Departamento Cultural da cidade durante o período de 2004 a 2008, nesse momento histórico da política cultural de Mogi-Guaçu, a partir da criação do TUPEC.

Cabe salientar também que os documentos geridos na instituição, no período de 2004 a 2008, têm, como base, os mesmos elaborados em 2001, já que a gerente de cultura, responsável pela efetivação da política cultural, permanece no cargo desde esse ano, passando, portanto, o período estudado.

Na tentativa de melhor compreender como se verifica a relação entre a racionalidade contemporânea, a indústria cultural e a efetivação da política cultural no município, no período de 2004 a 2008, apresentaremos, abaixo, as análises referentes aos dados coletados pela leitura dos documentos geridos em tal momento, pelas entrevistas semidirigidas com a gerente de cultura e com a professora responsável pela implantação de um dos projetos da política cultural do município, denominado de oficinas de teatro, e também pela observação participante nas mesmas.

Dessa forma, inicio a análise, aprofundando a história da ONG TUPEC, a qual se iniciou no primeiro capítulo desta dissertação, com o objetivo de mostrar ao leitor a importância desse movimento social para o desenvolvimento da política cultural na

cidade de Mogi-Guaçu. Na década de 80, a assim chamada “cidade cerâmica” começava a ampliar suas atividades e sua participação na economia do Estado, despontando em outros segmentos, como a cultura, dando passos importantes. Em 1982, ganhou o FETEG (Festival de Teatro do Estudante Guaçuano), colocando em evidência os grupos de teatro estudantis. Em 1986, ganhou a EMIA, a qual se preocupava em estimular a sensibilidade artística nas crianças, cumprindo, assim, importante papel na formação cultural dos cidadãos. Em 1988, houve a criação da Casa do Escritor e a cidade também contava com a Corporação Musical Marcos Vedovello, que ensinava música para a população. O carnaval era de rua, com a apresentação de escolas de samba que surgiram na cidade.

Contudo a cidade ainda não contava com um teatro municipal e as apresentações se faziam nos poucos espaços existentes, como no anfiteatro da Escola Estadual “Luiz Martini”, no Centro Comunitário “Antônio Pancieira”, ou mesmo no Cerâmica Clube. Os artistas, depois de se profissionalizarem, tinham que sair da cidade para ter condições de trabalho. E nesse cenário, cogita-se a criação de um Centro Cultural. Um local que permitisse desenvolver a educação cultural na população, como teatro, biblioteca, espaço para exposições, exhibições de cinema e vídeo, concha acústica, enfim, tudo junto em um mesmo lugar. Esse era o projeto, cuja pedra fundamental foi lançada em 1986, considerado revolucionário para a época. Era a possibilidade de dar casa à arte local e colocar Mogi-Guaçu na rota da cultura do Estado. Assim, naquele momento, iniciou-se a obra, embora muito lentamente, para logo ser abandonada.

Em 1998, com uma reunião realizada na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), os artistas começaram a delinear um plano de ações concretas, visando à construção do Centro Cultural. A proposta de ocupação imediata do espaço foi levantada, e um abaixo-assinado, encaminhado a todas as esferas governamentais (municipal, estadual e federal), com o propósito de buscar recursos e apoio político. O Centro Cultural continuava abandonado, com sua estrutura deteriorando-se, enquanto os artistas queriam utilizá-lo e humanizá-lo com atividades culturais. Essa primeira reunião foi o embrião do que viria a se chamar movimento TUPEC. Ele nasceu em fevereiro de 1999, durante uma reunião com artistas, comerciantes e empresários da cidade, na qual discutiam o futuro da cultura em Mogi-Guaçu. A principal proposta era motivar a população e conscientizá-la para a necessidade de terminar o Centro Cultural.

A estratégia utilizada pela entidade para chamar a atenção do município foi a realização dos “Tupecões”, que se caracterizaram por apresentações variadas, que

duravam o dia inteiro e aconteciam no próprio Centro Cultural. O primeiro aconteceu em 28 de março de 1999, contando com a presença de 5 mil pessoas. O segundo evento foi considerado o marco oficial da retomada das obras do Centro Cultural. Neste dia, 20 de junho de 1999, o TUPEC teve a cobertura da imprensa regional, impulsionando o término das obras do local. E durante todo o ano de 1999, um domingo por mês, acontecia a realização dos Tupecões.

Os eventos atraíam, cada vez mais, novos participantes e mais públicos, servindo para agregar a classe artística e dinamizar a cultura local. E as adesões começaram a crescer, com representantes da iniciativa privada e de outras instituições como o Tiro de Guerra, os escoteiros e grupos ecológicos. Finalmente, em janeiro de 2000, houve a liberação de uma verba de 300 mil, do Ministério da Cultura, que possibilitou o término do teatro, com sua inauguração em junho de 2000, recebendo o nome de Teatro Tupec. Foram dois dias de festa, quando se apresentaram a Orquestra Sinfônica do município e vários outros grupos locais, como os Amigos do Choro, a Orquestra de Violeiros, os grupos de teatro Parafernália, o Corpoarte, a Congada São Benedito, a Companhia de Santos Reis, o Coral Municipal, os alunos da Emia, o Sambluejazz, a academia Tum Tum, a Orquestra de Câmara Villa Lobos, o grupo Xepa da Feira e a Corporação Musical Marcos Vedovello.

E, a partir de então, o Centro Cultural passou a abrigar as oficinas da EMIA e a Divisão de Cultura da Prefeitura Municipal. O saguão do Centro Cultural passou a realizar exposições e, toda sexta-feira do mês, transformava-se numa espécie de bar com música ao vivo. Seu teatro passou a receber grandes nomes da música e da dança e também a realizar apresentações de artistas locais e regionais. O TUPEC transformou-se em uma associação cultural, com estatuto e diretorias próprios, e conseguiu aprovar, junto ao Ministério da Cultura, um projeto pela Lei Rouanet (lei de incentivo à cultura). Também conseguiu que fosse aprovada a concessão administrativa de uso do Centro Cultural por cinco anos, para que, nesse período, pudesse administrá-lo e, dessa forma, estar apta a receber recursos pela lei de incentivo fiscal.

Ao entrevistar a gerente do Departamento de Cultura da cidade, uma das integrantes do TUPEC, atuando nesse cargo desde a inauguração do Centro Cultural em 2001, notamos, em uma de suas falas, o movimento impulsionador, realizado pelo grupo para conquistar e legitimar a idéia de desenvolver a cultura local. Desde muito jovem, ela se envolveu com questões culturais, que contribuíram para a sua escolha profissional enquanto educadora e dirigente de política cultural. Vejamos:

“(...) desde muito jovem, eu participo de grupos de discussão; assim...a minha turma tinha um jornalzinho em que a gente noticiava as farras da gente, os filmes a que a gente assistia (...) Depois mais tarde (...) o saudoso Padre Longino deixou o salão paroquial pra gente, onde a gente fazia reuniões, peças de teatro, apresentação de música e eu sempre estive envolvida com isso ai. Coincidentemente, precisando de alguém que tocasse Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda. Na época, nós entramos em contato com o Armando Morelli, que depois, futuramente, (...) veio a ser o meu marido. E ai, a participação em festivais de música, sempre gostei de cantar e ele de tocar e de compor. Acabei me envolvendo com festivais de música, cursei Letras e ai, essa parte de Literatura me deu chão até pra pesquisas e tudo mais. Me envolvi com o primeiro grupo de teatro (...) e ai, disso ai nós partimos pra envolvimento com Escolas de Samba em Mogi-Guaçu, a Vila São Carlos, a Vai Quem Quer, e o Armando fazia o samba-enredo, ai a gente puxava o samba na avenida, porque nós tínhamos nessa época carnaval de rua, e o meu envolvimento todo foi partindo daí mesmo. (...)”

Nesse trecho, evidencia-se o trajeto da gerente, que sempre esteve atrelado aos seus interesses pela busca de uma educação cultural, os quais pautaram suas relações no âmbito social. Assim, as discussões com os amigos, o gosto pela música popular brasileira, a participação em festivais de música, em grupos de teatro, na condução de escolas de samba e o interesse pela Literatura e pela pesquisa mostram certa consciência reflexiva sobre a cultura em geral. Tais interesses, por alguns momentos, tiravam-na do pragmatismo do dia-a-dia, contribuindo para a sua formação cultural e essa experiência refletiu-se no âmbito social, através de ações que dinamizaram a própria cultura de Mogi-Guaçu, desencadeando, juntamente com outros artistas, a formação da ONG referida.

Com relação ao estatuto que direciona os planos dessa ONG, encontram-se normas e leis que permitem compreender um pouco mais o funcionamento da organização. Ele foi aprovado e passou a vigorar em 10 de março de 2004, não sofrendo nenhuma modificação até a atualidade. Ele está organizado e estruturado a partir de diretrizes rígidas, que permitem visualizar a incorporação de um modo de pensar racional, baseado em leis formais e burocráticas, que acabam tornando o documento

vazio de conteúdos e conceitos sobre cultura e também limitam as funções que cada integrante deve assumir. Com relação aos objetivos contidos nesse documento, percebemos que se concentram em duas direções, uma que diz respeito à preocupação com a aparência do local e com seu gerenciamento, e outra que se orienta pela criação de projetos culturais de cunho formativo. Observemos o artigo 4º da associação, que tem por finalidade:

“I - Dar apoio à edificação e conservação do Centro Cultural Municipal de Mogi-Guaçu, incluindo o Teatro TUPEC e demais espaços culturais, através do levantamento de recursos materiais, que serão pela própria Associação geridos; II - Promover naquele patrimônio nacional – Centro Cultural Municipal de Mogi-Guaçu, encontros de caráter cívico, cultural, educacional e acadêmico; III – Colaborar no gerenciamento parcial ou total do Centro Cultural, dentro de suas possibilidades e devidamente autorizada pelo município; IV – Proporcionar à comunidade um maior conhecimento e maior participação nas atividades culturais; V – Receber doações e administrar recursos para a sua preservação e manutenção, assim como para o desenvolvimento e aplicação de suas atividades, previstas nos objetivos supramencionados; VI – Desenvolver oficinas permanentes de artes; VII – Desenvolver projetos voltados para a valorização da cultura local e regional.”

A primeira diretriz, a qual se concentra nos parágrafos I, IV e V, pode ser relacionada ao valor cultivado pela atual sociedade de consumo, na qual a exigência pelo acabamento do produto, ou do local, e por sua devida administração deve ser predominante, para que a atenção e o desejo do público sejam orientados pela compra e pelo uso daquilo que está sendo oferecido. É necessário e estimulado pela sociedade que o local seja bem gerenciado, para que seu funcionamento se realize de forma adequada aos interesses do grupo administrativo, aos próprios artistas e também à população que está usufruindo dos projetos culturais. Assim, como nos diz Adorno, os administradores são importantes e imprescindíveis nesse cenário, para que uma boa política administrativa seja feita, mas também devem existir os artistas, com seus projetos, que

tirem tais gerentes de suas funções burocráticas e os façam refletir sobre o movimento cultural global e local. Vejamos como esse documento está estruturado:

“Capítulo I – Da Denominação, Sede, Foro e Duração; Capítulo II – Dos Objetivos; Capítulo III – Do quadro social; Capítulo IV – Do Patrimônio; Capítulo V – Da Administração; Capítulo VI – Da Dissolução Da Associação; Capítulo VII – Disposições Gerais.”

A partir de sua estrutura, pensada e confeccionada na forma de capítulos, podemos afirmar como a lógica própria dessa razão pragmática, técnica e funcional se concretiza nesse documento, elaborado pelo TUPEC. Como já abordado, é fundamental que haja diretrizes que sirvam como orientação àqueles que compõem um órgão administrativo; contudo um documento que somente expresse regras e leis se torna limitante no que diz respeito ao estímulo de discussões sobre questões culturais e também sobre a própria prática dos agentes culturais.

Nessa direção aparentemente contraditória, podemos notar, no artigo especificado acima sobre os objetivos do TUPEC, o qual integra a administração cultural da cidade, a preocupação em elaborar projetos culturais, oficinas de artes, encontros de profissionais, que possam se estender à população, contribuindo para uma educação cultural de qualidade. Tal fato remete-nos à problemática da contradição própria da administração cultural, abordada por Adorno em seu texto “Cultura e administração” e fundamental para o desenvolvimento do senso crítico de todos os agentes que trabalham num departamento cultural. Só dessa forma, estes podem pensar e legitimar projetos culturais mais densos e com maior qualidade.

Entretanto, no próximo trecho da entrevista com a gerente da Cultura, podemos verificar como a reprodução da lógica do mercado acaba imperando sobre a possibilidade de efetivar projetos cujo objetivo primeiro circunscreva a formação cultural da população. Vejamos:

“(...) um abaixo-assinado, que foi entregue ao Ministério da Cultura através de um deputado, conseguiu-se uma verba de 300 mil reais, que permitiu dar um “término” ao teatro, porque na realidade, não está terminado até hoje, mas deu lá uma maquiada, algumas poltronas, um palco e inaugurou-se esse teatro, graças ao esforço dessa Associação TUPEC, e em julho de 2000, né? (...) esse grupo foi agregando outros pares pra que esse

movimento crescesse e se transformasse numa associação mesmo, porque a intenção realmente era buscar recursos pra término do Centro Cultural. E depois que tivesse terminado o Centro Cultural, tentar descentralizar a cultura, fomentar a cultura nos bairros e em todos os lugares. (...)”.

Nesse trecho, percebemos o modo como a gerente, ao referir-se à constituição do TUPEC, acaba dando mais importância à aparência do local do que à implantação de projetos culturais que implicariam oferecer, à população da cidade, uma experiência cultural de melhor qualidade. A lei da aparência, ditada por uma sociedade que valoriza a questão da imagem, parece revelar-se no termo “maquiagem”, utilizado por ela, ao dizer que a verba conseguida permitiu que o teatro pudesse ser reformado para ser exposto ao público. Observa-se a hierarquização dos valores, efetivada nas ações culturais que se concretizam com o recebimento das verbas públicas destinadas à política cultural do município. Era muito importante, naquele momento, antes mesmo de elaborar e executar os projetos, o acabamento do local onde seria sediado o departamento.

A opção por, prioritariamente, destinar o dinheiro para “ajeitar” a aparência do local, também se faz presente no trecho abaixo: Observemos:

“(...) Conseguimos até esse subsídio de 5 mil reais por mês da prefeitura pra que déssemos continuidade e demos resposta a isso, porque a gente terminou a biblioteca, terminou a sala de vídeo, o piso do próprio saguão do Centro Cultural, então eu acho que resposta a gente deu, sim. E mesmo quando a gente chegou aqui em 2001, as salas eram de cimento, um cimento que a gente aguava pra poder varrer porque o pó subia. A gente conseguiu pôr piso em todas as salas, comprar equipamentos (...)”.

Notamos, no discurso, que sua maior preocupação refere-se à quantidade de espaços que eles conseguiram reformar no Centro Cultural, e não à qualidade do trabalho que eles poderiam planejar para o desenvolvimento cultural do município. Tal fato aponta como o modo dominante de pensar de uma sociedade, regida por valores materiais, está expresso na fala da gerente, que coordena a política cultural da cidade. Apesar de expressar, em seu discurso, um dos valores predominantes na atual sociedade

de mercado, a questão de a imagem ser mais valorizada que o conteúdo, também notamos, num outro momento, a preocupação em construir mais salas no Centro Cultural, como uma necessidade de oferecer mais oficinas de arte e também um espaço para sediar reuniões. Vejamos:

“(...) Porque todo o espaço que nós temos aqui, nós abrimos oficinas da EMIA, porque a fila é muito grande no início do ano pra matrícula, e nós não temos condições de atender a todos, então com isso, a gente amplia um pouco também o número de vagas pra EMIA e atende outras instituições que gostariam de fazer reunião aqui, Conselho de Cultura, Conselho de Educação, Casa do Escritor, Academia de Letras. Quer dizer, não existe probabilidade de cada uma dessas instituições citadas terem uma sala pra elas só, isso é impossível, porque existem centenas de instituições que gostariam de ter um espaço só pra ele, mas ao mesmo tempo, a gente pode ceder espaço provisoriamente, circunstancialmente para reuniões e é isso que a gente tenta realizar.”

Portanto, podemos perceber, no trecho acima, que há também a idéia de uma boa educação cultural e da importância das discussões, manifestadas numa fala que, de início, se preocupa mais em valorizar a aparência do local. Assim, ressalta a ambigüidade presente no trecho, no qual, de um lado, há realmente a predominância de um valor mercadológico voltado para a imagem, mas também, de outro, há refletido, no discurso, um pensamento que busca propiciar, para a população, oficinas de artes. E tal movimento de expansão cultural, a partir da promoção de espaços que ofereçam o ensino e o desenvolvimento de atividades culturais, é consagrado, no estatuto do TUPEC, como uma das funções primordiais do diretor cultural. Verifiquemos o Art. 44º, o qual focaliza as competências do diretor cultural:

“I – Promover eventos culturais de interesse da comunidade local e regional, mediante a aprovação da Diretoria; II – Traçar as prioridades culturais da comunidade, partindo da discussão com os demais membros da Diretoria da ASSOCIAÇÃO, que deverão aprová-las; III – Prestigiar iniciativas culturais de outros segmentos da sociedade; IV – Auxiliar a ASSOCIAÇÃO na busca de patrocinadores de eventos; V – Incentivar a formação de agentes culturais; VI – Fomentar e

expandir a cultura do município para outras cidades da região; VII – Cadastrar artistas e grupos artísticos culturais da cidade, VIII – Reunir promotores de eventos, idealizadores e artistas para traçar os caminhos da cultura local; IX – Trabalhar pelo término do Centro Cultural de Mogi-Guaçu e pela implantação e adequação de outros espaços culturais no município; X – Trabalhar na busca da identidade cultural do município.”

Como podemos observar, as funções atribuídas ao diretor cultural, um dos papéis sociais também desempenhado pela gerente de Cultura, orientam-se no sentido do desenvolvimento cultural da cidade. Incentivar a formação dos artistas locais e contribuir para que, junto deles, se possam elaborar projetos culturais de qualidade, que desemboquem na construção de uma identidade própria, são os desafios a nortear as ações da gerente de cultura, já que a proposta ideológica do TUPEC foi incorporada, enquanto bandeira da política cultural praticada no município. Nesse trecho do documento, há o ideal da democratização cultural, que deve ser concretizado nas ações daquele que vai dirigir a política pública de cultura. Ou seja, representa pensar um modo de se fazer política cultural que realmente alcance a população participante dos projetos e dê um sentido identitário para ela. Podemos inferir que essas idéias acabam distanciando-se dos holofotes criados pela atual sociedade e almejados por todos. São idéias que buscam fazer uma política tão legítima, que minimize a venda de projetos culturais atrelados às regras do mercado e que propicie uma educação cultural mais voltada para o desenvolvimento da sensibilidade e do intelecto.

Devemos destacar que a preocupação em implementar espaços, onde se pudessem discutir a elaboração e a execução de projetos culturais, concretizou-se através de reuniões realizadas pelo Conselho de Cultura e também das realizadas no próprio Departamento de Cultura. Tal fato evidencia-se na fala da gerente de Cultura. Vejamos:

“Nós temos um Conselho de Cultura. (...) Eu fiquei quatro anos como presidente do Conselho de Cultura, um grupo que realmente discute. Esse Conselho de Cultura, através da insistência e mesmo do próprio TUPEC, nós conseguimos mudar o museu pra estação, e o acervo do museu pôde ser exibido pela primeira vez para a população. Porque lá na antiga cadeia não tinha condições, ficava tudo encaixotado. Então, conseguimos esse espaço, conseguimos trazer a biblioteca para cá.

Então, alguns projetos são decididos através do Conselho de Cultura. Outros projetos se formam através de iniciativa nossa, que nem o Salão de Humor, a retomada do Festival de MPB, as semanas temáticas, nós decidimos aqui em equipe. O pessoal aqui da EMIA, a gente senta, conversa, eu proponho e eles veem a viabilidade, de que forma isso pode ser realizado. Porque quanto mais cabeça pensante, mais rico é o evento. Evidentemente, quando a gente faz mais pessoas participarem, o comprometimento é maior.”

Notamos, no trecho acima, a importância que os atores sociais, os quais compõem essa política cultural, dão para a criação de momentos nos quais as discussões se fazem presentes e que, então, se refletem na concretização de bons projetos culturais para a população. Entre esses projetos, estão o Salão de Humor, o Festival de MPB, as semanas temáticas e o aprimoramento do Museu Municipal. Um outro fator importante para o desenvolvimento da Cultura na cidade, através das ações do Departamento cultural, foi a realização de duas conferências municipais de Cultura. Observemos como elas foram descritas pela gerente de Cultura:

“Nessas duas gestões, nós fizemos a Conferência Municipal de Cultura. Foram duas conferências muito ricas, que a gente convidou instituições culturais do município a contar sobre seu trabalho. A primeira conferência foi pra tirar propostas pro Ministério da Cultura, comentar a Política Cultural do país e a gente teve o privilégio de 95% das propostas levantadas na primeira Conferência terem sido privilegiadas no documento do Ministério de Cultura. Então, isso é muito bacana. A segunda Conferência nem era por obrigatoriedade fazer, mas nós fizemos pra conhecer um pouco do trabalho das instituições e a gente também acaba, isso serve de norte pras propostas culturais que a gente desenvolve aqui, tanto as reuniões do Conselho de Cultura quanto as Conferências Culturais que a gente realiza. E, esse ano não, mas todos esses anos nós tínhamos uma caixa de sugestão também que a gente deixava no saguão, e as pessoas colocavam sugestão de evento. A gente tenta priorizar a criatividade em apresentações, evitar dublagem, reprodução de coisa que não vem acrescentar nada, mas que a mídia impõe e que acaba fazendo a cabeça da população. Quer dizer, a gente luta contra a maré, a gente é um grão de areia no meio desse mar, mas a gente sei lá, busca isso aí.”

Percebemos, nesse trecho, a valorização, pela gerente da Cultura, da democratização, que deve nortear esse departamento político, ou seja, a formação de um grupo comprometido com as questões culturais e que utiliza do debate para chegar a um consenso. O interesse pelo trabalho de outras instituições culturais, possibilitado por trocas de experiências, a tentativa de evitar a reprodução das mercadorias culturais, própria da atual dinâmica social marcada pela indústria cultural, são fatores que evidenciam um movimento contrário ao da lógica neoliberal.

Retornando à análise do Estatuto Social do Tupec, observamos, além da especificação de outras funções descritas burocraticamente, como as designadas ao Presidente, ao Primeiro Secretário, ao Primeiro Tesoureiro, também a da função do Diretor Cultural. Antes de especificá-la, vamos deter-nos em alguns atributos, os quais se caracterizam como burocráticos, porém necessários relacionados às funções atribuídas à Diretoria. Observemos:

“Art. 29º - A Diretoria será constituída por: I – Presidente; II – Vice-Presidente; III – Primeiro Secretário; Segundo Secretário; V – Primeiro Tesoureiro; VI – Segundo Tesoureiro; VII – Diretor Cultural; VIII – Diretor de Marketing; IX – 05 (cinco) Suplentes. (...) Art. 32º - Compete à Diretoria: I – Zelar pelo fiel cumprimento deste Estatuto; II – Cumprir e fazer cumprir as deliberações da Assembléia Geral, quando conformes à lei e ao Estatuto Social; III – Administrar os bens e serviços da Associação; IV – Deliberar sobre todos os assuntos que digam respeito ao bom desempenho dos objetivos sociais da Associação (...) VII – Apreciar e aprovar previamente as aquisições por qualquer título, alienação ou permuta de bens imóveis; (...) XIV – Aprovar o Regimento Interno e outros regulamentos da Associação.”

Enfim, no trecho acima, na delimitação de algumas funções que competem à Diretoria, notamos como são apresentadas, estritamente burocráticas e limitadas ao aspecto administrativo da organização. Novamente, deparamo-nos, na organização desse documento, com um modo de pensar dominante, lógico e formal, próprio da racionalidade contemporânea, que estimula um fazer técnico e administrativo, voltado ao pragmatismo. O modo como as funções são descritas torna-as cristalizadas e fragmentadas, limitando a criação de um espaço para se pensarem, mais criticamente, outras formas de ação, que também poderiam descrever as funções da Diretoria. Entretanto, apesar dessas atribuições refletirem a dimensão instrumental própria da

racionalidade contemporânea, deve-se salientar que elas acabam se tornando fundamentais para uma boa administração.

Vejamos ainda como as funções do Diretor de Marketing estão diretamente atreladas ao mercado publicitário.

“Art. 45º - Ao Diretor de Marketing compete: I – Trabalhar para a promoção e a divulgação de eventos culturais a serem realizados pela Associação, devidamente aprovados pela Diretoria; II – Promover concursos voltados para a participação da comunidade nos eventos programados, mediante a aprovação da Diretoria; III – Buscar patrocínio e espaço na mídia para a divulgação dos eventos culturais; IV – Levar informação das realizações da Associação a todos os municípios; V – Engajar-se na luta pela formação de plateia para espetáculos formativos do acervo cultural do cidadão.”

A atual sociedade mercadológica tem, como um de seus princípios fundamentais, a exposição manipulada dos bens culturais, através dos meios de comunicação de massa, como produtos imagéticos e vendáveis. A crescente exposição desses produtos na mídia, sob o falso pretexto de promover a democratização cultural, tornam esses bens vazios de conteúdo e, por isso, contrários aos ideais de formação cultural da cidadania. Pudemos perceber também, pela entrevista realizada com a gerente da Cultura, a importância dada aos meios de comunicação de massa e como eles perpassam as ações do Departamento de Cultura. Notemos:

“Olha, a gente tem o patrocínio da faculdade Maria Imaculada para esses mil folders que a gente distribui nas escolas, indústrias, fora para o diretor, para o gerente, pro coordenador, não sabemos se chega para a grande população. Até o ano passado, a gente confeccionava 48 mil folhetos da programação mensal e grampeava nas contas de água. Só que a Samae, a evolução fez com que o Samae agora vá e faça a leitura automaticamente e já entregue pro indivíduo o quanto que ele gastou de água. (...) Mas mesmo assim, nós estamos confeccionando folhetos e vamos entregar na mão de cada aluno na escola, e esse folheto é [rodado] em papel-jornal. Ao mesmo tempo, nós distribuimos uma média de 100 cartazes com essa programação nas escolas, nos bairros e tudo mais. Mandamos pras rádios, pro jornal, e eles publicam. E havendo interesse, como a gente manda a programação geral, a gente deixa o telefone de contato e eles entram em contato com o artista ou com a gente pra passar mais dados

do evento. E a Renovias distribui um caderno no pedágio com a programação das cidades, não sei se você já viu, já pegou e eles reservam sempre uma página pra gente. Então, a gente manda todos os eventos e eles escolhem um ou outro evento que eles julgam mais importante. E o boca-a-boca, né?, que a gente faz passando pros alunos, através de telefone, e-mail, por exemplo, o site da Prefeitura divulga a nossa programação. Então quem entra no site tem, e é o que a gente tem feito.”

A utilização dos meios publicitários tornou-se fundamental para a sobrevivência da Cultura: através deles, a população fica informada a respeito dos eventos culturais a acontecer na cidade; a partir da propaganda que se faz desses eventos, vai-se angariar a adesão do público e o conseqüente retorno para o Departamento de Cultura, não só relacionado à quantidade de pessoas que participarão do concurso, como também ao lucro e à imagem na própria mídia. Enfim, ela se tornou a pulsão de vida da própria Cultura, ao informar, expor e vender os produtos culturais. É como se o valor de um produto ou projeto cultural dependesse diretamente de sua exposição na mídia. Entretanto, se a exposição dos produtos culturais não for feita através dos meios publicitários, suas imagens não se tornam conhecidas. Assim, mais uma vez a contradição salta aos nossos olhos, pois de um lado o uso da propaganda se faz necessário para que os produtos sejam reconhecidos e divulgados, mas por outro, tal exposição imagética transforma o valor do uso dos bens culturais em valor lucrativo ao servirem principalmente ao mercado e ao consumo. Vejamos esta próxima fala da gerente de Cultura.

“A faculdade Maria Imaculada patrocina o folder e o cartaz. Mas nós temos ajuda assim, por exemplo, o Salão de Humor ou o Festival de Vídeo, que eu esqueci de falar, que é outra iniciativa da TUPEC, inclusive a gente sai naquela revista “Kinoflor”, que é a revista mais importante que divulga todos os festivais de cinema do Brasil, entrou em contato comigo semana passada que vai por a nossa edição esse ano também. A gráfica Mangini nos auxilia, a gráfica Savacini, de vez em quando a gente pede patrocínio. (...) nós temos vídeo assim do país inteiro, Rio Grande do Sul, Ceará, Brasília, sabe, os vídeos são assim fantásticos. E a gente realiza em agosto, e a partir do ano passado nós começamos a descentralizar também. Ao invés de só apresentar no Centro Cultural, a gente levou pro CEGEP, pra Faculdade Maria Imaculada, pra Faculdade Franco Montoro. Cada dia a gente leva num

lugar e os alunos votam no vídeo, juntamente com o júri técnico.”

O valor dados aos meios de comunicação de massa pode ser observado na citação em sua fala da revista “Kinoflor”, como uma das mais importantes divulgadoras dos festivais de cinema do Brasil. Então, o fato de o Festival de Vídeo realizado em Mogi-Guaçu ser publicado nessa revista representa, para a gerente da Cultura, que a política cultural da cidade está integrada na atual sociedade imagética. O status alcançado na mídia por um dos projetos do Departamento de Cultura é correlacionado a uma grande ação cultural. De repente, não mais interessam a qualidade e o tipo de educação cultural que tal projeto possa favorecer para a população, mas, sim, o prestígio trazido pela sua exposição nos meios de comunicação de massa. Contudo, também podemos notar, na próxima fala, certa percepção crítica com relação à influência dos meios de comunicação de massa na Cultura hoje. Observemos:

“(...) tornou a cultura um produto vendável e, às vezes, por um preço caro demais digamos assim, pra educação da população. A gente vê, por exemplo, a Globo que coloca no ar como o melhor da música popular brasileira coloca lá o Daniel, o Leandro e Leonardo, como se só isso fosse o melhor na música popular brasileira. Ai você fica pensando, e o resto? Porque eu vejo assim que a televisão é um veículo importantíssimo pra abrir um leque e, de repente, precisou sair uma lei obrigando a mostrar a cultura regional, um percentual da programação da cultura regional que não precisaria acontecer através de lei. Teria que ser uma coisa natural, eu mostro lá o Beethoven, eu mostro o Daniel, eu mostro o Edu Lobo, eu mostro a Daniela Mercury, você ta entendendo? (...) Afunilou-se, plantou-se uma cultura de massa, fabricou-se um monte de artista e a população abraçou aquilo com uma paixão imensa. Às vezes, por exemplo, o indivíduo não tem dinheiro pra ter uma alimentação saudável, mas ele gasta lá 20 reais pra assistir um rodeio, né? E aí um baile country, que não é nem a nossa música, por exemplo, falando em termos de raiz. Ele nunca assistiu a uma peça de teatro e, às vezes, um sério problema na vida dele, o teatro seria uma janela aberta pra ele analisar o problema através da arte, talvez até dessem alternativas de reflexão pra ele. Ao mesmo tempo em que a Cultura passou a ser unidade de mercado econômico e que é importante pra valorizar o artista, pagar pela obra dele, ao mesmo tempo nós tivemos segmentos que foram totalmente apagados, inclusive da Cultura brasileira.”

Assim, apesar de verificarmos, por um lado, a importância dada aos meios publicitários, também evidenciamos uma análise crítica por parte da gerente da Cultura com relação aos mesmos. Podemos perceber que sua avaliação da cultura de massa imposta pelos meios de comunicação é crítica, na medida que, para ela, se dissemina um gosto grotesco para a população. Ela percebe que é necessário o relacionamento dos segmentos artísticos com o mercado, para que os artistas possam ser recompensados financeiramente, mas deve haver um limite nessa relação. Segundo ela, há que se valorizar e cultivar um gosto mais elaborado, também expondo, através dos meios de comunicação de massa, artistas de melhor qualidade. E ao mesmo tempo, para ela, esses meios publicitários, como os jornais locais, devem incentivar os leitores, através de uma boa avaliação crítica, a se envolverem com manifestações culturais de qualidade. Vejamos o que ela diz:

“(...) Podiam até fazer mais, por exemplo, às vezes nós temos eventos tão importantes e nós não temos cobertura. O jornalista não vem aqui cobrir o evento. Aí nos ligam, você tem foto do evento, como é que foi o evento? Quer dizer, sou eu dizendo como foi o evento, eu organizei o evento e eu digo como foi. Não é a opinião do jornal, quer dizer, se vem o jornalista e assiste ao evento, evidentemente, é uma riqueza de opinião. É mais um dando opinião, ou ele pode entrevistar pessoas que participaram do evento pra saber a opinião. Então isso nós não temos. O jornal “O Regional”, por exemplo, faz isso. De vez em quando, manda jornalista e lê, fotografa, entrevista as pessoas. Mas o jornal da cidade, não. Ele noticia e depois, às vezes liga para perguntar como foi. Então, nós não temos resposta do evento. Por exemplo, eu perco um show do Renato Teixeira, aí se sai uma matéria dizendo como foi o show, a próxima vez que o Renato Teixeira vier na região, eu quero ir assistir. Eu instigo, desafio o indivíduo a ir. Teve uma roda de capoeira, eu tenho comentário disso. Nós não temos isso, essa resposta. Quando tem é porque nos ligam, mas é muito raro, como é que foi o evento. Eles noticiam antes, e então a gente perde. E aí você não forma essa sequência de eu vou ao evento, eu leio a opinião do outro pra saber como é que foi, aí eu vou ao próximo para conferir.”

Portanto, suas avaliações acerca dos meios de comunicação de massa e a maneira como são utilizados na própria política cultural do município apontam para duas direções opostas, porém complementares, não-excludentes. Seu discurso inicial mostra que há um valor dado às propagandas, as quais dão status às práticas culturais,

mas também, em contraposição, há uma fala mais crítica sobre as mesmas, ao apontar a banalização e o empobrecimento da Cultura, engendrados pelos meios de comunicação de massa.

No trecho retirado do discurso da gerente da Cultura, que será mostrado logo abaixo, evidenciamos novamente a função desempenhada pelo marketing publicitário em um dos projetos realizados pelo Departamento de Cultura. Notemos:

“(...) nós, em 2001, implantamos o Salão de Humor, está em pleno desenvolvimento, voltamos a fazer o Festival de MPB e já é a sexta edição. Esse ano, nós conseguimos fazer uma inscrição no Pacre, governo do Estado, recebemos 30 mil pra desenvolver, para ampliar o prêmio. Nós vamos passar de 1500 para o primeiro lugar para 5 mil reais no primeiro lugar, vamos poder fazer outdoors, filipetas, cartazes. Vamos fazer palestras nas escolas, porque nós abrimos uma participação dos alunos para um prêmio à parte. Então eu vou falar nas escolas, eu e o Armando vamos para as escolas falar um pouquinho do festival de música, da importância da participação das escolas, tudo isso através dessa inscrição no Pacre (...)”.

Nesse trecho, constatamos que, para motivar os indivíduos a participarem do Festival de MPB (Música Popular Brasileira), esse projeto utiliza, como recompensa, um valor monetário alto. Assim, podemos observar que a questão econômica acaba se sobrepondo à dimensão do ganho para a formação cultural. O marketing publicitário nesse projeto, através da confecção de cartazes, filipetas e outdoors, cumpre um papel imprescindível nessa dinâmica mercadológica, ao conduzir os desejos dos sujeitos para a participação no festival, na tentativa frustrada de conquistarem uma nova posição social, através do dinheiro, que traria “status”. Dessa forma, tais sujeitos estariam integrados na roda do consumo, propagada pelo capital, sentindo-se indivíduos aceitos na lógica totalizante. Mais uma vez, aparece, no discurso da gerente, a imposição da lógica econômica globalizada, propagada pelo valor de troca, o qual orienta o mercado cultural. Para que se atraiam indivíduos motivados a se envolver em questões culturais, deve haver um ganho de capital em troca.

Esse ganho material, o qual mobiliza os desejos dos indivíduos, transformando-os em necessidades, constitui uma das estratégias utilizadas pelo mercado cultural para

produzir o comportamento consumista no público e também pode ser notado na seguinte fala da professora de teatro. Observemos:

“(...)E em maio, eu quero levar a uma peça de teatro, talvez no Masp e eu quero levar na Paulista, no teatro do Sesc da Paulista e o Masp é perto, então é fácil. Eu gosto de pegar sempre assim, próximos para não ter dificuldade para o motorista. Ai a gente já vê a peça, vai lá no museu e passa no shopping para eles passearem. Porque quem tem oportunidade de ir vai, quem não tem não vai. Vai comer um lanche, é uma forma de estar conhecendo as pessoas, porque eles não se conhecem direito.”

Assim, podemos evidenciar o entrelaçamento entre a Cultura e o consumo. O passeio divertido aos locais de exposição das mercadorias culturais teve seu fim com a parada no shopping center. Observa-se que não poderia faltar a ida a um local tão sedutor como o shopping enter, bastante valorizado no trecho acima. Para a funcionária, a identificação entre os alunos ocorre pelo desejo do consumo, incentivado pelas vitrines atrativas, que não se pode ser realizar devido à condição econômica. Assim, o objetivo primeiro do passeio esclareceu-se no seu último lugar de atração. O passeio cultural delineou-se muito mais pelo entretenimento, propiciado pelas visitas rápidas aos centros de atrações mercadológicas, como o shopping. Nele, os alunos, juntamente com a professora, parecem experimentar a sensação de tornar-se indivíduos como os demais, mesmo que por um momento passageiro. Esse momento ilusório é produzido pela identificação do grupo por meio do desejo de consumir. Tal afirmação é expressa na fala da professora:

“(...)Tem aluno aqui que nunca foi ao shopping e, quando eu levei, eu fiquei emocionada de ver a carinha da aluna quando entrou no shopping. A Vitória, aquela aluna minha, sabe? O olho dela brilhava...ao subir a escada rolante. Com o pessoal aqui do Caíque, eu fiz uma só para eles, levei só a turma do Caíque, não só meus alunos, mas os de outros professores também e a peça era sobre a biblioteca. Então, eles foram, amaram, era um lugar a que eles nunca tinham ido. Então, eles não têm essa oportunidade. Se os professores não levarem, eles não vão. (...)”

A preocupação com o brilho nos olhos da aluna, ao subir a escada rolante do shopping center, exemplifica a valorização dada à falsa idéia de se tornar indivíduo integrado ao sistema capitalista, num local onde prepondera o consumismo, que é o norte socializador. Nesse trecho da entrevista, transparece a representação de que os educadores são aqueles que devem propiciar, aos alunos, a possibilidade de se igualarem aos demais indivíduos e, para tanto, devem dar uma educação voltada para a diversão e para o consumo.

Ao nos determos na análise das oficinas oferecidas pela EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística), as quais integram a política cultural da cidade, percebemos um papel de extrema importância na condução da educação cultural daqueles que delas participam, já que centralizam grande parte das ações executadas pelo Departamento de Cultura. Desde o início do planejamento da política cultural do município, ela sempre esteve presente, com suas oficinas artísticas, ganhando especial importância na gestão da qual o TUPEC toma a frente. O Regimento Interno da Escola Municipal de Iniciação Artística foi aprovado em outubro de 1996 e, desde então, passou a configurar o universo da política cultural da cidade. Saliente-se que sua inauguração ocorreu em 13 de agosto de 1986.

Percebemos também que, através da configuração de tal documento em títulos, que se subdividem em capítulos, a formalidade e a burocratização cristalizam a possibilidade de ele conter mais informações acerca das oficinas que compõem o projeto, bem como seus objetivos. A estrutura funciona através da descrição de funções hierárquicas que devem conduzir a escola, Vejamos como ela se organiza:

“Título I – Da caracterização, objetivos e organização; Capítulo I – Da organização; Capítulo II – Dos objetivos; Capítulo III – Da organização; Título II – Da Direção e da organização administrativa e dos serviços auxiliares; Capítulo I – Da Direção; Capítulo II – Da organização administrativa; Capítulo III – Dos serviços auxiliares da administração; Título III – Da equipe pedagógica e seus deveres; Capítulo I – Da equipe pedagógica; Capítulo II – Dos deveres e direitos dos professores; Título IV – Do Corpo docente, deveres e direitos; Capítulo I – Da constituição; Capítulo II – Dos deveres e direitos; Título V – Do plano global, do currículo e da organização didática; Capítulo I – Do plano global; Capítulo II – Do currículo; Capítulo III – Do calendário escolar; Capítulo IV – Do agrupamento de alunos; Capítulo V – Dos

recursos didáticos auxiliares; Capítulo VI – Sistema de avaliação; Capítulo VII – Da equipe técnica e suas atribuições; Título VI – Do ingresso e da frequência; Capítulo I – Do ingresso e da matrícula; Capítulo II – Da frequência; Título VII – Dos programas assistenciais ao aluno; Capítulo único: Da assistência ao aluno; Título VIII – Das instituições complementares; Capítulo I – Das outras instituições; Capítulo II – Das outras atividades; Título IX – Das disposições gerais e transitórias.”

No trecho acima, o qual diz respeito à estruturação da escola, notamos que o Regimento Interno da EMIA é longo, embora se circunscreva aos capítulos e aos títulos que dizem respeito ao corpo organizacional da instituição. Verificamos que se inicia com a organização administrativa da escola, depois focaliza um pouco dos objetivos, os quais apenas são pontuados, não recebendo uma discussão mais profunda em tópicos, e então aborda os deveres e os direitos da equipe pedagógica e dos alunos, fazendo, mais para o final, alguns apontamentos sobre o plano global da escola. Assim, evidenciamos que o documento aborda regras que, apesar de necessárias, não são importantes no que diz respeito à educação cultural. Tais questões, como as descrições dos objetivos da escola, da equipe pedagógica e da avaliação dos alunos, acabam ficando em segundo plano, em favorecimento daquelas mais burocráticas. Portanto, podemos verificar a influência da lógica da racionalidade contemporânea também nesse documento que orienta a política cultural do município. A razão administrativa e pragmática que comanda o modo de pensar e agir da sociedade contemporânea está presente na confecção do documento, o qual se fragmenta em funções hierárquicas, não dando a devida importância à discussão acerca da educação cultural dos cidadãos.

Podemos verificar que seus objetivos se pautam pela iniciação artística de crianças, jovens e adultos e pela descentralização da cultura; entretanto essas questões somente são descritas, não sendo aprofundadas. Vejamos o Capítulo II de seu estatuto, com relação aos objetivos:

“Art. 4º A Escola Municipal de Iniciação Artística – EMIA — atenderá crianças alfabetizadas, bem como jovens e adultos dentro das Oficinas Culturais por ela oferecidas em sua sede e em núcleos instalados em bairros periféricos da cidade. Art. 5º A Escola Municipal de Iniciação Artística – EMIA — tem por objetivo geral oferecer condições para o aluno: I

– Despertar a sua criatividade e sensibilidade; II – Socializar, educar e desenvolver as suas potencialidades, III – Desenvolver uma forma pessoal de expressão; IV – Desenvolver a consciência do Eu através do conhecimento do próprio corpo, utilizando-o como base de expressão individual e coletiva, canalizando as habilidades gerais (tensão, relaxamento, controle de movimentação muscular consciente) para as suas necessidades.”

No trecho exposto acima, notamos que o aprimoramento das potencialidades artísticas e intelectuais individuais e o desenvolvimento das relações sociais são os objetivos norteadores dessas oficinas, cuja meta é o cumprimento de um importante papel educacional e cultural em Mogi-Guaçu. Mas devemos salientar que esses objetos acabam sendo somente pontuados e não há uma explicação, ou seja, a compreensão que esse grupo que trabalha no Departamento Cultural tem de conceitos, como criatividade, sensibilidade, socialização, educação e consciência do Eu.

Num outro capítulo de seu estatuto, o qual diz respeito à equipe pedagógica da EMIA, observamos a preocupação em organizar os professores que integram a instituição a partir de concursos públicos. Verifiquemos o Capítulo I do estatuto relacionado à equipe pedagógica e seus deveres:

“Art. 23 Os professores deverão participar das reuniões marcadas pela Direção da Escola, quando se fizerem necessárias para tratar de assuntos como: - Avaliação de resultados obtidos; - Interação entre professores e troca de experiências; - As reuniões semestrais destinam-se ao planejamento e à avaliação do processo ensino-aprendizagem da Escola e atividades extraclasse; - Planejamento e programação de comemorações internas da Escola; - Contatos gerais da Escola; - Programação de cursos, palestras e simpósios, devendo apresentar relatórios e síntese de avaliação, bem como transmitir, para os demais professores, os conhecimentos obtidos; - Reunião com os pais quando houver necessidade.”

Notamos também, no artigo acima, que as funções atribuídas aos professores nas oficinas de artes estão pautadas por diretrizes burocráticas, como a própria participação deles em reuniões; além de serem um momento utilizado para planejamentos, deve-se buscar, neles, fomentar a troca de conhecimentos e de experiências, que se acaba

refletindo, de forma positiva, em suas ações. Outro aspecto de destaque, cujo ponto de partida é a questão da avaliação do ensino-aprendizagem, repousa na importância dada ao exercício da reflexão pela direção e pela coordenação da escola. De fato, avaliar como está se desenvolvendo a atuação dos professores nas oficinas, bem como ela se reflete no processo de aprendizagem dos alunos, é um momento no qual eles podem se colocar como críticos de seus trabalhos. E a discussão em torno da programação de cursos, de palestras e de simpósios também evidencia a busca sempre constante por uma melhora em suas formações, já que, a cada dia, a formação aprofundada do professor está sendo substituída pela aquisição de conhecimentos práticos, que satisfaçam a demanda do mercado por mão-de-obra barata.

A percepção desses pontos positivos na descrição dos objetivos da equipe pedagógica da escola conduz à necessidade de analisar como eles se legitimam nas ações. Podemos observar, em alguns trechos das oficinas de teatro, certas falhas na formação profissional da professora, que nos levam a pensar que não há muita preocupação na reciclagem dos professores, por meio de palestras e cursos. Durante o tempo de pesquisa de campo, não houve a realização desse tipo de eventos por parte do Departamento de Cultura. Vejamos este trecho, no qual o ensino da técnica se sobrepõe ao exercício mais reflexivo, que ajuda na formação intelectual dos alunos. Tal exercício não pôde ser realizado também pela dificuldade da professora, já que esta forneceu leituras superficiais aos alunos, como se somente o fato de estes estarem lendo, não interessando o conteúdo, fosse suficiente e democratizante. Essa concepção equivocada é propagada pelas indústrias, que fabricam bens culturais de péssima qualidade, pois não importa o conteúdo, e sim a proliferação destes para a população, que deve ter acesso a eles:

Episódio I (observação realizada na oficina de teatro na escola “Caíque”, na qual se expressa a sobreposição da dimensão técnica, em detrimento da reflexão).

“No segundo horário, as adolescentes discutiram sobre algumas peças de teatro que tinham lido em casa. Essa leitura foi realizada com o intuito de escolherem uma peça para apresentar no FETEG (Festival de Teatro Guaçuano). Eram peças que estavam na biblioteca da escola e foram enviadas pelo Governo do Estado de São Paulo. Eram peças de teatro para jovens, mas os conteúdos eram superficiais, e as meninas tiveram dificuldades em interpretá-los e expressá-los.”

No episódio, percebe-se que as peças enviadas pelo governo estadual não conseguem levar as jovens a aprofundarem temas, que poderiam influenciar positivamente seus modos de pensar, no sentido de transformá-los. Então, acabam aprisionadas na aparência dos textos que lhes são apresentados, devendo internalizar tais informações sem o crivo da reflexão. Os conteúdos superficiais impressos nessas mercadorias condicionam as ações dos indivíduos, criando espaços para que se tornem meros reprodutores daquilo que é imposto pelos novos meios de comunicação de massa. Dessa maneira, através do contato com tais conteúdos, o pensamento crítico não consegue se desenvolver, como também outros recursos, como a criatividade e a improvisação, necessários para as práticas teatrais.

Numa outra parte do estatuto da EMIA, no Título III e Capítulo II, a qual diz respeito aos deveres e direitos dos professores, notamos que, em alguns pontos, na minoria deles, há a colocação de suas funções voltadas para as questões educacionais e culturais. No entanto também se evidencia que os outros deveres, a maioria deles, estão centralizados nos aspectos burocráticos. Vejamos aqueles relacionados às questões educacionais e culturais encontrados no Artigo 24 do Capítulo II. Aos professores compete:

“(...) III – Participar dos levantamentos de dados e da realização de pesquisas que ofereçam subsídios para o aprimoramento da continuidade educativa e a realização dos objetivos educacionais; VI – Elaborar, executar e avaliar o plano de ensino, bem como efetuar o replanejamento periódico, dentro dos prazos previstos; VII – Pesquisar, atualizar e selecionar o material didático necessário ao plano de ensino, sugerindo, à EMIA, a adoção e a aquisição do material necessário para o bom andamento das atividades; XIV – Frequentar e participar de cursos ou reciclagens instituídos para aperfeiçoamento, a atualização e a especialização profissionais; XIX – Preparar material didático-pedagógico para suas aulas. (...)”

É notória, nos pontos descritos acima, a importância dada ao envolvimento em ações que possibilitem aprimorar as práticas dos professores, como a realização de pesquisas em busca de estratégias para melhor desenvolverem suas atividades; a elaboração de planos de ensino que possam permitir a condução de uma boa aula; a participação em cursos e a atualização e a preparação do material didático. Enfim, são

questões importantes, que podem propiciar um bom andamento das oficinas culturais e, assim, refletir-se, positivamente, na educação cultural dos alunos. As demais colocações relacionam-se às práticas burocráticas dos professores, as quais, embora também necessárias, não devem ser predominantes, como no artigo. Essa predominância equivocada demonstra o valor dado ao comportamento administrado e pragmático, na maioria das vezes, obstáculo para uma melhor formação dos professores. Observemos novamente o Artigo 24, do Capítulo II. Aos professores compete:

“I – Comparecer com pontualidade à Escola, ministrar aulas dentro do horário fixado, ocupando-se, nesse período, exclusivamente com aspectos referentes aos assuntos educacionais de sua competência; II – Comparecer às reuniões pedagógicas, solenidades programadas, treinamentos e quaisquer outras reuniões de interesse da Escola, para as quais tenha sido convocada; IV – Atender às determinações da Secretaria de Educação e Cultura; V – Atender à convocação de superiores; VIII – Manter registro atualizado da frequência dos alunos, observando as normas estabelecidas pela EMIA; IX – Organizar e participar das reuniões de pais, quando necessário; X – Elaborar, dentro de prazos previstos, os relatórios das atividades desenvolvidas; XI – Manter com os superiores, colegas, servidores da Escola, associação de pais e mestres, pais e alunos, espírito de colaboração indispensável à eficiência da obra educativa e cultural; XII – Cumprir a jornada de trabalho prevista na legislação; XIII – Marcar o ponto, diariamente antes do início de suas atividades, e ao encerrá-las, registrando corretamente ambos os horários; XVI – Comunicar à EMIA com antecedência, suas faltas ao trabalho; XVII – Não se ausentar da classe durante o período das aulas; XVIII – Zelar e responsabilizar-se pela guarda, economia, conservação e uso adequado do material que lhe for confiado; XX – Organizar exposições, festividades e comemorações escolares; XX – Zelar pelo desenvolvimento harmonioso e integral dos alunos.”

Enfim, podemos constatar, diante dessas inúmeras funções atribuídas aos professores, o quanto elas preenchem o tempo desses profissionais, o qual poderia ser mais bem utilizado com ações centralizadas na formação deles e, conseqüentemente, numa melhor educação cultural para os alunos. Portanto, a questão não é com relação à

existência dessas regras no documento, mas, sim, o fato de elas serem propostas em maior quantidade do que a das que realmente interessam.

Ainda com relação ao estatuto da EMIA, chama a atenção o Capítulo V, o qual é um dos desdobramentos do Título V, referente aos recursos didáticos utilizados nas oficinas. Vejamos:

“Art. 33 Constituem-se recursos técnicos auxiliares: I – Televisão; II – Vídeocassete; III – Projetor de Slides; IV – Aparelho de som três em um; V – Discos; VI – Material Bibliográfico; VII – Exposições; VIII – Audições; IX – Outros.”

É interessante notar, no trecho acima, que alguns recursos didáticos auxiliares estão esgotados, o que nos mostra que esse documento, elaborado em 1996, está um pouco obsoleto e deveria ser reelaborado, não só por essas questões, mas também pelo próprio fato de que a realidade é dinâmica e, por isso, sempre em transformação. Entretanto, o que se deve salientar é o modo como alguns desses recursos são utilizados em salas de aula, já que instrumentos próprios da indústria cultural. Através de observações nas oficinas de teatro, pude evidenciar que se utilizam, apenas em poucas aulas, a televisão e o DVD, e sempre para mostrar apresentações de teatro dos alunos anteriores, as quais compõem o acervo da EMIA. Por outro lado, constatou-se a utilização de materiais bibliográficos encontrados na Biblioteca Municipal, situada no Centro Cultural. Vejamos um episódio, no qual foi utilizado um material bibliográfico:

Episódio II (observação realizada na oficina de teatro no Centro Cultural, na qual se utiliza do material bibliográfico da biblioteca municipal).

“Neste dia houve uma leitura dramática da peça de teatro “Faustino”, que os alunos juntamente com a professora escolheram para apresentar no FETEG. É um texto do Suassuna, sendo uma literatura de cordel e comédia. É uma comédia que retrata a vida de um nordestino, que cansado da mesmice e da miséria do cotidiano faz um pacto com o diabo e com Deus, manipulando-os para desfrutar a vida com mordomia. Assim, foi feita uma leitura para que a professora pudesse avaliar quem melhor se adequaria a cada personagem. Os alunos então,

fizeram um primeiro contato com o texto e com os personagens.”

Nesse trecho, é importante perceber que o material escolhido pela professora foi um livro de um autor brasileiro, que escreve peças de cunho humorístico, apesar de reflexivo, já que o humor propagado pelos agentes da indústria cultural tem como função adaptar os indivíduos à realidade. Os materiais humorísticos despertam nos sujeitos risos perversos, pois ao se identificarem com a desgraça do outro se sentem aliviados com a percepção de que existem pessoas em condições piores de existência. A ação da professora fez com que os alunos se interessassem pela leitura da peça e pelo conteúdo que ela apresenta, o que poderia despertar, neles, o exercício do pensamento reflexivo acerca do tema abordado. Também foram feitos, com os alunos, outros exercícios próprios de teatro, como uma leitura mais dramatizada, ou seja, eles deveriam ler, mas interpretando determinado personagem. Pudemos avaliar que foi uma atividade, na oficina, que permitiu, aos alunos, experienciarem um momento de formação cultural, em contato com uma leitura mais densa e não tão superficial quanto aquelas divulgadas pelos meios de comunicação de massa.

Tais leituras, as quais se baseiam em resumos breves e superficiais de algumas peças, também puderam ser identificadas. Vejamos este episódio:

Episódio III (observação realizada na oficina de teatro no Centro Cultural durante a discussão dos alunos sobre o que tinham lido nas revistas, jornais e internet).

“Num segundo momento, eles discutiram sobre os artigos de revistas e jornais que tinham procurado em casa. Os artigos de revistas e jornais não conseguiam dar conta de uma forma aprofundada nas notícias, o que prejudicou a análise do grupo. E a discussão acabou sendo superficial, pois eles não conseguiram ir além do que estava escrito. Depois eles se reuniram em subgrupos para montar uma esquete relacionada ao artigo. Cada subgrupo se reuniu para discutir e organizar a esquete sobre o artigo escolhido.”

Notamos, no episódio acima, um momento que acabou por propiciar o tolhimento da capacidade de pensar. Os exercícios realizados parecem reforçar atitudes,

como o desinteresse por aquilo que não faz sentido para eles, e a dificuldade de elaborar o pensamento, impedindo o livre exercício da expressão.

Verificamos, no episódio, a dificuldade dos alunos em discutir os tópicos dos artigos pesquisados em fontes que estão à disposição de todos, principalmente a internet. Evidencia-se a falta de capacidade crítica dos alunos e da professora para avaliar as informações veiculadas pela mídia. Essa incapacidade deve-se ao fato de as informações serem resumidas e superficiais, não permitindo uma interpretação mais densa. Vemos, pois, que a atual era da informatização e das mercadorias culturais está danificando a formação educacional, cultural e espiritual dos indivíduos. Constatamos o reflexo do que Adorno denominou de semiformação, que leva a uma regressão da formação, produzindo sujeitos heterônomos e integrados à ideologia neoliberal.

Observemos mais um episódio abaixo:

Episódio IV (observação ocorrida na escola “Caíque” no momento em que as crianças apresentaram uma esquete sobre a dengue)

“Neste dia não houve oficina, pois as crianças e as adolescentes apresentaram uma esquete educativa sobre a dengue para a pré-escola. Foram eles que montaram a esquete, ensaiaram e fizeram o figurino. Ficou uma esquete infantil, pois o público eram as crianças, e também divertida, pois houve interação com a platéia.”

Essa esquete, apresentada e elaborada pelas crianças, com a aquiescência da professora, revela, inicialmente, um incentivo desta ao exercício da capacidade de criar dos alunos. Contudo, apesar de existir esse movimento em direção à cultura e à educação, não devemos deixar de perceber a tendência em escolher e apresentar peças divertidas, ou então educativas, no atual cenário, movida pela indústria cultural. Nesses episódios, observamos que as oficinas de teatro parecem reproduzir esse movimento, ao ensaiar esquetes que mesclam diversão e educação, tornando ambas superficiais. Como nos dizem Adorno e Horkheimer, no texto sobre a indústria cultural, o entretenimento acaba por embrutecer os sentidos e as percepções humanos. E isso faz com que os indivíduos não consigam ir além do imediatismo do cotidiano: recebem e incorporam, sem o crivo da reflexão, o que lhes é apresentado.

A mesma superficialidade pode ser observada num outro momento, no qual os alunos transformaram, em esquetes, as discussões referentes aos artigos midiáticos, realizadas no episódio descrito acima,. Observemos:

Episódio V (observação realizada na oficina de teatro no Centro Cultural referente às apresentações de esquetes.).

“A primeiro esquete foi sobre um dos vários episódios bizarros contidos na revista *Superinteressante* sobre a relação entre terapeuta e cliente. Foi sobre um menino que perdeu a identidade e fantasiou ser um super-herói. E dentro de uma instituição psiquiátrica, o terapeuta tentou restituir sua identidade original, entrando na fantasia do menino. A segundo esquete foi baseada no assassinato dos pais pela adolescente Suzane V, o qual rendeu grandes ibopes na mídia. Também houve uma discussão após a apresentação para apontar os aspectos positivos e negativos.”

As encenações foram feitas, objetivando que o espectador se sentisse entretido; contudo as próprias fontes, utilizadas na criação, e que embasaram tais apresentações não contribuíram para que as esquetes fossem também reflexivas. As informações contidas nas fontes, obtidas via meios de comunicação de massa, diziam respeito a fatos noticiados na mídia, os quais eram fragmentados e resumidos, não permitindo análises mais aprofundadas dos temas que orientavam as notícias. Tais informações, no modo como são veiculadas, ao invés de propiciar o desenvolvimento intelectual, tendem mais a atrofiar o uso das atividades intelectuais e subjetivas, contribuindo para sedimentar o processo de semiformação. Observamos que a experiência da oficina, que poderia levar à formação de conceitos reflexivos sobre a realidade, foi substituída por um estado informativo, efêmero e desconectado, que em nada contribui para a formação cultural dos alunos da oficina. Portanto esse momento cultural, caracterizado pela disseminação de informações e leituras através dos novos meios de comunicação, como a internet, acabou por prejudicar a formação artística e intelectual dos alunos que participaram do episódio na oficina de teatro. Houve um impulso inicial positivo, por parte da professora e dos alunos, em criar e representar uma esquete a partir de informações colhidas na internet, mas que, devido à natureza da fonte, acabou prejudicando a idéia primeira.

Num outro episódio, pudemos constatar algumas afirmações estereotipadas sobre a clientela atendida nessas oficinas, e que também são veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Vejamos, a seguir, um episódio, no qual pudemos encontrar esse modo de pensar:

Episódio VI (observação realizada na oficina de teatro na escola “Caíque”, na qual se expressa a utilização desse espaço de uma forma terapêutica).

“Neste dia, a oficina iniciou-se com muita agitação. As crianças estavam muito ansiosas, não conseguindo ficar paradas. Dessa forma, a professora precisou conversar com eles na tentativa de organizá-los. Também misturou as meninas e os meninos para não formarem subgrupos. Tal postura acabou fazendo com que eles se comportassem mais adequadamente. (...) No final houve um exercício em dupla, no qual um colega deveria guiar o outro que estava de olhos tapados. O objetivo era trabalhar a confiança, a responsabilidade pelo outro, como também o espaço e a coordenação.”

No episódio acima, verificamos a dificuldade de comportamento dos alunos e como a professora acaba, mais uma vez, substituindo a dimensão formativa dessas aulas, que supostamente deveriam propiciar o aprendizado da arte de interpretar, por uma dimensão terapêutica, repleta de dinâmicas de vivências afetivas. Tais dinâmicas também são reforçadas pela idéia da professora, veiculada pela mídia, de que as crianças necessitam desses momentos para amenizar seus comportamentos agressivos, já que supostamente são privadas de carinho em suas casas. As aulas, então, são desenvolvidas como dinâmicas que propiciam o aprendizado de comportamentos que deveriam ser ensinados em casa. Pudemos verificar tal afirmação num trecho retirado da entrevista com a dirigente das oficinas de teatro. Vejamos:

“(...)Só que a dificuldade que eu encontro aqui, que nem foi no ano retrasado foi à violência. Nossa, foi um ano estressante para mim, eu saía esgotada, cansada. Ficava sempre assim, pisando em ovos, tinha que tomar cuidado. E era uma violência que já vinha de casa, uma violência a que eles estão acostumados, que é do dia-a-dia deles, da rotina. Para eles era a coisa mais normal dar um murro na cara do outro, sair sangue do nariz e tudo bem. Ai

pra gente trabalhar que isso não é normal, daí é complicado. Então foi muito estressante para mim, eu tive muita dificuldade, mas eu acho que eu estou me adaptando. Sabe, é aos poucos. E eu gosto deles, eles são muito carinhosos. Essa necessidade afetiva grande que eles têm, eles são carinhosos com a gente.(...)”

Percebemos, no trecho acima, o modo como a professora concebe a violência vivenciada durante as aulas na oficina. Para ela, a agressão dos alunos é ocasionada pelas suas carências econômicas, culturais e afetivas. Tal modo de pensar expressa os chavões exibidos e difundidos pelos meios de comunicação de massa, que acabam produzindo representações simbólicas estereotipadas, pautadas em falsos juízos sobre a população de baixa renda. Tal fato acaba por orientar as ações da professora, no sentido de promover as oficinas de teatro enquanto espaços terapêuticos, e não formativos.

Observemos outro trecho transcrito da entrevista realizada com a dirigente das oficinas de teatro. Verificamos, novamente, em suas falas, as idéias veiculadas pelos meios de comunicação de massa, as quais se legitimam em suas ações. Vejamos como esses conteúdos prontos e fabricados se expressam:

“(..)Tem muita gente que nunca foi ao teatro. Quando o aluno começa a fazer e gosta, a mãe vai e diz, “-mas isso é teatro?”” Quer dizer, não tem esse contato. Cabe ao educador estar sempre promovendo espetáculo ou falando do espetáculo. E é uma forma de levar aos alunos e familiares e ai, vai entendendo. Eu estou falando do teatro, mas isso pode acontecer com todas as áreas. Eu, por exemplo, sou professora de teatro da prefeitura, mas vira e mexe eu estou fazendo passeios culturais que envolvem exposições, ida aos museus, não só ir ao teatro. O aluno tem que ir, tem que ver tudo, tem que estar com a mente aberta, tem que conhecer.”

Percebemos, nesse trecho, a idéia da democratização cultural, vinculada à quantidade e também à questão da fragmentação das artes em áreas. Os alunos que participam das oficinas de teatro devem entrar em contato com as “áreas” artísticas, não importando a qualidade dos conteúdos com os quais irão se deparar, mas, sim, a quantidade. Vemos aqui que o que se tornou importante numa sociedade, caracterizada pela produção e divisão dos bens culturais, é sua exposição nas vitrines do mercado.

Tudo o que foi fabricado pela indústria cultural deve ser exposto segundo as específicas áreas de produção para, então, ser consumido de uma maneira imediatista e pronta. Numa sociedade extremamente informatizada, o que tem valor é o dado que está sendo consumido, e não o processo pelo qual isso vem sendo feito. A mediação social que tornou determinado bem cultural um produto consumível é subsumida pela imediatez com que é exibido. A rápida circulação das mercadorias culturais não permite a reflexão, pela qual se percebe todo esse processo social embutido nos produtos mercadológicos.

O importante, e que se pode observar no trecho acima, é que os alunos entrem em contato com as produções culturais que circulam pelos locais, sem a preocupação de compreendê-las, para que possam desenvolver um tipo mais crítico de pensamento. Entretanto não podemos deixar de constatar a preocupação, por parte da professora, em propiciar, para esses alunos, o contato com as manifestações culturais. Contudo, mesmo sem a consciência, ela acaba sendo influenciada pelas idéias propagadas pelos meios de comunicação de massa. Assim, eles devem ir às exposições, aos teatros, aos museus, não importando como e nem o que verão. Pois o interessante para a indústria cultural é o efeito narcotizante que essas mercadorias culturais promoverão nos alunos, fazendo com que eles se sintam, por um instante, pertencentes a uma outra classe social, ou seja, àquela que tem o poder aquisitivo de consumir os bens culturais. Para a indústria que produz mercadorias culturais, o que se lucra é a quantidade, e não a qualidade, delas. A população passou a ser seduzida cotidianamente pelas representações simbólicas do mundo midiático, contatos possibilitados pela democratização e pela massificação dos bens culturais, fazendo com que se tornem sujeitos assujeitados pela atual sociedade do espetáculo e do consumo.

O entretenimento, na atual sociedade midiática, é o aspecto condutor das mercadorias culturais, levando os sujeitos à condição de meros espectadores acríticos dos conteúdos e dos valores impostos por essa gigantesca indústria da cultura. Como salienta Fabiano (2001)¹⁰¹, a diversão tem por finalidade conectar os indivíduos à ideologia do atual sistema administrado. O lazer e a distração, enquanto objetivos dos produtos culturais, estão desfigurando o sentido de civilização e emancipação da cultura.

¹⁰¹ FABIANO, L. H. **Bufonices culturais e degradação ética: Adorno na contramão da alegria.** In: _____ Teoria Crítica, Estética e Educação. Piracicaba: Unimep, 2001.

O Teatro Municipal, situado no Centro Cultural, parece que reproduz, com as peças trazidas pelo Departamento Cultural, a dimensão do divertimento citada por Fabiano em seu artigo “Bufonices culturais e degradação ética”. Apesar de o TUPEC ter se mobilizado para conseguir o término da obra do teatro, percebe-se que as peças trazidas para nele se apresentarem são, na maior parte, humorísticas, que objetivam apenas o entretenimento, ou então aquelas avaliadas pela crítica como “boas”, por serem representadas por atores “globais”. Ou ainda aquelas que resumem obras clássicas de autores como Machado de Assis, Eça de Queiroz e outros. O fato de as obras clássicas serem adaptadas a filmes, séries televisivas ou peças de teatro acaba por acarretar a perda da essencialidade e da densidade dessas obras, por serem reeditadas e relegadas ao plano do entretenimento, cuja finalidade última está na busca do lucro. Vejamos o que diz a gerente sobre a questão do teatro:

“Então, esse teatro nós temos assim, todo mês pelo menos, nós temos um teatro. Nem sempre nós conseguimos trazer o teatro profissional todo mês, mas temos batalhado por isso e brigado para vir a um preço popular que dê pra população assistir. Ainda temos que mostrar pra população, que às vezes um lanche no McDonalds, que enche a barriga momentaneamente e que nem faz tão bem né, ele poderia trocar esse lanche semanal por um evento cultural, que vai ficar no seu espírito pra todo sempre. Mas enfim, essa batalha é uma batalha que a gente começou e que ainda tem chão. Uma batalha que tem que ir contra a mídia, a sociedade capitalista, então, o cara vai às vezes gasta lá 20 reais em cerveja né, e ele poderia gastar 15 para assistir uma peça de teatro profissional, com carteira de estudante ou terceira idade ou professor que paga meia sempre, e melhorar o seu acervo cultural”.

Na fala acima, podemos perceber que o discurso, apesar de não ser consciente, está voltado para a preocupação de trazer quaisquer espetáculos teatrais à população, o que vem de encontro à idéia de democratização cultural, porque a quantidade não significa a presença de qualidade nessas peças. É o que a indústria cultural, através da padronização de suas mercadorias e dos meios de comunicação de massa, vem fazendo com os indivíduos. Foi a partir da idéia de que todos devem ter acesso aos bens culturais, não importando quais sejam, que se instalou, de uma forma tão rápida e solidificada, a indústria cultural. Relegados ao sucateamento, os bens culturais

começaram a ser adaptados para que todos pudessem ter acesso a eles, como é o exemplo da união entre a cultura popular e a erudita. Isso fez com que as obras se tornassem cada vez mais superficiais, perdendo toda seriedade ao ir ao encontro da apologia do divertir-se, para, no outro dia, suportar o cotidiano estressante e sufocador do trabalho.

Em outro episódio, podemos perceber como algumas aulas se concentraram somente no ensinamento de técnicas teatrais, excluindo a importante e fundamental prática de leituras sobre peças de teatro. O fato de as técnicas de interpretação preponderarem sobre a compreensão e a reflexão dos textos a serem representados torna os conteúdos vazios, dificultando o desenvolvimento da reflexão crítica dos indivíduos. Observemos este episódio, no qual o ensino das técnicas deixa de lado o aspecto da formação reflexiva:

Episódio VII (observação realizada na oficina de teatro na escola “Caíque”, na qual há o ensino de técnicas teatrais).

“Houve uma atividade, na qual a professora dizia uma ação para cada criança, e esta a representava sem usar a fala. Os demais que estavam no “palco” imaginado tinham que adivinhar a representação. Assim, a criança deveria se manter concentrada na interpretação, para que os outros pudessem adivinhá-la. Escovar os dentes, pintar uma parede, fazer a jardinagem, acender um fogo, treinar e dar banho em cachorros, remar e surfar eram as ações representadas.”

Podemos notar, no episódio acima, que o exercício realizado na oficina trabalha o desenvolvimento da concentração e da interpretação, técnicas necessárias para o teatro. Assim, devo enfatizar que a questão não é o ensino das técnicas teatrais, mas, sim, o fato de isso sobressair nas aulas, dando-lhes o encaminhamento. É também necessário que se apresentem leituras de peças clássicas e contemporâneas para os alunos, para que estes se possam sentir motivados a aprimorar sua razão crítica, discutindo acerca de tais leituras. Portanto, através das observações nas oficinas de teatro, percebemos a falta de momentos de leituras e discussões, pois foram raros.

Percebemos, durante as observações, que o ensino da técnica é bastante valorizado, como se pode constatar no trecho abaixo, reproduzido da entrevista com a gerente do Departamento da Cultura. Vejamos:

“(...) nós temos 25 oficinas na EMIA. (...) temos trabalhado a partir do ano passado com projetos, quer dizer a gente escolhe um tema central e todos os segmentos daqui de dentro, artes plásticas, música e teatro desenvolvem um tema. (...) Porque a nossa função também não é só ensinar o aluno a pintar, vir na aula pra desenhar, mas é ensinar a importância dessa história da arte neste contexto histórico. (...) E nossa função é essa, não é só ensinar o aluno a pintar tela, a pintar guardanapo pra vender, isso qualquer pessoa faz. E eu acho que a nossa função é muito mais, é sensibilizar mesmo pra arte e nós estamos imbuídos deste projeto. (...)”.

Nota-se que, além de ela não expressar a concepção de arte que embasa seu pensamento, fala de certa preocupação com a formação artística e intelectual dos sujeitos, embora, na verdade, aparente, já que tal formação parece, de fato, prestar-se a encobrir a função lucrativa dos produtos culturais feitos nas oficinas. Seu discurso camufla o objetivo norteador dessas oficinas: a assimilação das técnicas ensinadas para a fabricação de mercadorias culturais vendáveis. O ensino e o aprendizado de técnicas, com o objetivo da venda das telas, por exemplo, acaba impedindo um momento de formação artística mais reflexiva, que se relega a um segundo plano. A temática desenvolvida na oficina, ou seja, o que se aborda sobre o tipo de arte sendo ensinado não integra o discurso da gerente de Cultura. A dependência dos projetos culturais em relação à lógica imposta pelo mercado pode também ser verificada no discurso exposto acima. Analisemos uma outra fala da gerente da Cultura, na qual podemos perceber, mais uma vez, a interferência de tal lógica, quando ela aborda o fato de o Departamento de Cultura estar atrelado à Secretaria de Educação:

“(...) Todas as vezes [em] que eu precisei de voz dentro da Secretaria de Educação para colocar os projetos da cultura, eu tive. Reuniões com coordenadores, com professores, com a própria secretária. Então, a gente sempre trabalhou em conjunto, sem problema algum e é claro que, a própria formação do profissional em educação é importante para ele achar que precisa desenvolver essa parte artística dentro da escola, mas isso depende do profissional em educação, do professor propriamente. (...) porque eu dou aula para o curso de formação de professores na FEG. Então, quer dizer, eu pude levar muitos projetos da Divisão de

Cultura pra dentro dessa formação. Eu pude trazer muitas vezes, meus alunos da FEG para assistirem aos eventos aqui, pra participarem de cursos, de workshops. Então, quer dizer, essa troca foi muito valiosa, eu não senti prejuízo nenhum em estar vinculada à Secretaria de Educação(...)”.

Verificamos, no trecho acima, a importância atribuída ao fato de o Departamento de Cultura estar atrelado à Secretaria de Educação do município. Tal importância evidencia-se muito mais pelas facilidades que o Departamento obtém, em termos práticos, do que pela dimensão formativa que tal junção possibilitaria. Com a parceria, salienta que não encontra obstáculos relacionados aos projetos e à verba necessária para executá-los, que é disponibilizada pela Secretaria de Educação. Contudo ela pouco fala do desenvolvimento dos projetos que essa articulação pôde proporcionar.

Notamos as contradições que permeiam o discurso da dirigente da política cultural da cidade. A articulação entre Educação e Cultura, para a gerente, parece ser necessária, na medida que ambas são pilares para a formação crítica dos indivíduos. Num primeiro momento, ela cita os projetos que estão sendo realizados, porém não os explicita, embora possamos observar um discurso, mesmo que superficialmente, pautado pela busca da formação intelectual e artística. Mas, ao analisarmos com maior profundidade essa mesma fala, encontramos momentos contraditórios que evidenciam os mecanismos de um modo de pensar permeado pelas leis do mercado, o que, na maioria das vezes, se torna um obstáculo para a concretização de um desenvolvimento cultural que possibilite o exercício do pensamento crítico.

Ainda com relação ao discurso propagado pela gerente da Cultura, podemos encontrar a relação que ela estabelece entre a cultura popular e a erudita. A articulação entre ambas, captada e difundida pela mídia, forma representações das idéias, que banalizam os conceitos trabalhados, massificando-os. A cultura e suas representações, na atual sociedade legitimada pela ideologia neoliberal, foram transformadas em mercadorias, as quais buscam, como meta principal, o lucro. As obras de arte estão perdendo sua autonomia e seu potencial crítico perante a sociedade. A contradição inerente a toda forma de arte, entre os valores sociais e a crítica a eles, está sendo subsumida apenas pela dimensão do prazer, do divertimento. As manifestações artísticas passaram a ser vendidas como mercadorias que trazem uma promessa de felicidade, todavia falsa, pois a satisfação prometida nunca vai ser realizada. Deve-se,

também, salientar que os próprios desejos dos indivíduos são manipulados e transformados em necessidades, para que essas mercadorias possam ser vendidas como objetos necessários que, ilusoriamente, preencherão o vazio sentido. Assim, tanto a cultura popular, com suas produções simbólicas mais simples, como a cultura erudita, com suas produções mais elaboradas, estão sendo utilizadas/ esvaziadas pela indústria cultural. A arte séria, como nos diz Adorno, ao estar mais distante dessas relações de mercado, tem um valor iminente crítico, apresentando, de forma enigmática, a possibilidade de experienciar um sentido em si mesma, sem se submeter totalmente aos valores mercadológicos. Podemos perceber como as representações de cultura popular e erudita acabam por se expressar na fala da gerente do Departamento de Cultura. Vejamos:

“Então, eu acho que a cultura popular é aquela cultura anônima, é aquela cultura que o indivíduo criativo faz, mostra, acredita nela e que é passado de pai pra filho, de geração pra geração e cada geração acrescenta um ponto a mais nessa cultura (...). Então, eu acho que é uma cultura rica, que deve ser preservada, deve ser passada pra geração posterior e que a gente tem por obrigação valorizar. Por quê? Porque senão o nosso aluno, por exemplo, que adentra a escola, ele vai rir da Congada, ele vai rir da Folia de Reis, porque não foi mostrado pra ele essa riqueza da população. Então eu acho de fundamental importância. E a cultura erudita é a cultura necessária, mas é a cultura acadêmica, que ela precisa de estudo, que ela precisa de escola. Ela é importante, porque eu acho que os grandes vultos da música, do teatro e da literatura, grandes intelectuais passaram pela escola, pela valorização da escola, do acadêmico, e a gente percebe que existe até uma discriminação com relação a isso. (...)”

Na fala acima, a gerente expressa seu entendimento sobre cultura popular e erudita. Para ela, a primeira diz respeito a uma tradição aprendida e passada de geração para geração, contudo, não se aprofunda em sua idéia. Já a cultura erudita seria aquela produzida nos meios acadêmicos, e, portanto, ambas seriam distintas. Neste momento, percebemos que através de seu discurso, há um reforço à não interação entre ambas as culturas, já que para ela, a arte erudita pertence apenas aos ambientes formais e mais intelectualizados. Em contrapartida, a massa desfrutaria de uma cultura mais popular e informal, pois se produz a partir de elementos experienciados pelo próprio povo. Nesta

perspectiva, ao apresentar tais idéias, ela limita a possível e necessária interação entre essas culturas para que possam em certa medida influenciar na formação cultural dos indivíduos. É certo, que cada uma tem sua linguagem e sua estrutura próprias, mas ao se interagirem faz que esse distanciamento entre popular e erudito diminua tornando-os acessíveis para a população em geral. Com tal afirmação, devo tomar cuidado no que diz respeito a essa interação, que é diferente da reconciliação, a qual a é difundida pela mídia produzindo a banalização de ambas as artes em nome da democratização cultural. Desta forma, como expresso no trecho a seguir, todos poderiam ter acesso a ambas as formas de arte, simplificando-as e barateando-as através de um processo de equalização. Observemos a percepção da emissora sobre a união entre a cultura popular e a erudita:

“(...) Por exemplo, quando eu disse que a população vê o Centro Cultural como elite, porque ela acredita que aqui dentro não vai ter a batucada, não vai ter a Congada, não vai ter a capoeira, não vai ter o Adoniran Barbosa falando o carcamano, você tá entendendo? E tem. Então, eu acho importante desmistificar isso aí e que também à mulher, o negro, o índio podem adentrar na escola, estudar e chegar a se envolver nessa cultura erudita. Eu acho que as duas têm que caminhar sem brigas. A gente já tá vendo isso, né? A gente tem muito estudo sobre isso, de que a cultura erudita tá olhando e estudando a cultura popular até pra acrescentar na sua forma um elemento palpável que atinja essa população, pra que o indivíduo vá assistir a uma orquestra sinfônica e se delicie com ela e perceba que aquela música, mesmo que erudita, o acalma, traz satisfação pra ele. Então, eu acho que é isso aí, a gente tem que trabalhar as duas coisas.”

Dessa forma, a massa deve ter acesso à arte erudita, com o objetivo de diversão, que traz a satisfação momentânea e a falsa promessa de felicidade, de que todos terão a mesma chance de ascensão social e cultural. Contudo sabemos que, para que ocorra uma formação cultural adequada, a arte séria, por sua complexidade de linguagem e forma, não pode ser transformada em mercadoria cultural superficial, ao ser incorporada sem filtro na arte popular, a qual também possui sua própria forma de elaboração. Dessa forma, ambas acabam sendo banalizadas e se tornam objetos consumíveis de entretenimento.

No próximo episódio a ser apresentado, identificamos novamente como o contato com os conteúdos veiculados pela mídia produz opiniões que acabam sendo reproduzidas nas relações sociais. Observemos:

Episódio IV (observação realizada na oficina de teatro na escola “Caíque”, na qual as crianças representam os estágios do desenvolvimento humano).

“(...)Houve uma atividade na qual elas representaram personagens com várias idades. Tinha uma cadeira que representava um ponto de ônibus, e cada aluno através de um sorteio representou uma idade para a “platéia” adivinhar. A expressão era apenas corporal sem a utilização da fala. Essa atividade foi interessante, pois as crianças demonstraram a percepção que tinham de todos os estágios da vida. E assim, utilizaram alguns esteriótipos das fases de desenvolvimento humano. Durante as improvisações, faltou criatividade, pois acabaram ficando repetitivas”.

As crianças, no episódio acima, ao representarem os estágios do desenvolvimento humano, o fizeram utilizando os conceitos e as imagens transmitidos pelas fontes midiáticas, como a televisão, as revistas, os jornais e a internet. Nesse momento, eles não conseguiram expressar a infância, a adolescência, a maturidade e a velhice com tons de improvisação, ou seja, representando-as também com percepções próprias e originais. A improvisação foi realizada de uma forma padronizada, tornando-se mecânica, pois todos representaram esses estágios da mesma maneira, sem uma reflexão a respeito dos significados embutidos em suas expressões. A indústria cultural, ao atravessar a dinâmica das instituições sociais com suas mercadorias simbólicas, acaba reprimindo a capacidade criativa das pessoas, a qual envolve o prazer pelo esforço, pela atividade mental.

O entrelaçamento da temática com a técnica, o qual foi evidenciado como falho em alguns episódios mostrados acima, e que é um dos objetivos a nortear as oficinas de teatro, pôde, contudo, ser expresso pela dirigente da oficina como algo a ser concretizado de uma maneira positiva com os alunos da escola “Caíque”. E que, por isso, deve ser destacado enquanto um movimento contrário ao da lógica neoliberal. Vejamos:

“(...) Lá teve um projeto de História da Arte para trabalhar durante um ano, e no final do ano eles queriam apresentar. Tudo bem, a minha parte eu fiz e eles tinham que fazer a deles, e foram atrás, pesquisaram, fizeram. (...) E a gente abordou da pré-história até os dias atuais. Eu só não abordei a modernidade com eles, porque era muita coisa e não ia caber. Mas mesmo assim, é uma maneira dos alunos estarem em contato com a história da arte. E eles pesquisam, a gente conversa, vê o que eles acharam de diferente, e aí eu aproveito e também aprendo sempre alguma coisa a mais. E acrescenta, porque eu estou sempre aprendendo. É sempre um novo aprendizado para eles e para mim.”

Portanto, nesse trecho da entrevista, evidenciamos que foi possível desenvolver com os alunos a relação entre a teoria e a prática. Eles puderam experimentar não somente o aprendizado de técnicas, como também a relação entre elas e um tema, o que acaba tornando a formação cultural mais densa. E esse movimento, que tende para um aprendizado mais rico, pôde ser relatado pela professora, ao ser questionada sobre as mudanças que ela percebe nos alunos após o contato com as oficinas de teatro. Observemos:

“Eles saem mais críticos, eles saem com a percepção mais aguçada, eles saem com mais vontade de aprender. Tem vários que saem daqui e vão fazer um curso profissionalizante em Campinas. Uma aluna mesmo terminou e foi fazer um curso perto daqui, em Piracicaba, no Senai. (...) porque o meu papel é incentivá-los a ir pra frente, porque eu só posso ensinar o básico do curso de teatro. (...) Mas eles saem bem diferentes, conversar com eles no início e conversar no final do ano, a cabeça é outra (...).”

Notamos, no trecho acima, que, segundo a professora, mesmo sendo um curso básico, que não aprofunda tanto as questões vinculadas ao teatro, produz certo desenvolvimento das partes sensível e intelectual dos alunos, os quais, ao realizarem um movimento de identificação com essa oficina, acabam tendo o desejo de aprender mais e, por isso, vão procurar cursos de níveis mais avançados. Assim, como também nos diz a gerente com relação aos aspectos positivos do trabalho realizado no Departamento de Cultura de Mogi-Guaçu:

“(...) depois que a gente está aqui abrindo exposições, a gente vê vários fazendo exposições de quadros, a gente vê música ao vivo em muitos lugares, muitos restaurantes e bares”. A gente vê, por exemplo, a participação maior em festivais de música, em festivais na terceira idade, em salão de humor. O nosso Salão de Humor é o sexto ano, ele começou em Mogi-Guaçu, passou pra região, hoje ele ta no Brasil. O ganhador nosso é do Rio de Janeiro e ele ganhou o ano passado em Piracicaba, quer dizer, então a gente ta chegando lá. (...) Então, tudo isso é a resposta ainda tímida, mas que nós não tínhamos e estamos tendo. (...)

Nota-se que o Festival de Música, por exemplo, apesar de possuir um caráter instrumental e mercadológico, ao incentivar os participantes através do prêmio em dinheiro e utilizar dos mecanismos publicitários para a sua promoção na mídia, tem também o objetivo de incentivar a composição de músicas populares brasileiras. Assim, ele demonstra um aspecto sério, pois tenta ser também um espaço de criação, mas que não está livre da influência da lógica neoliberal, já que os projetos culturais são permeados, em alguma medida, pelos mecanismos de mercado, como a busca pelo status e pelo ibope na mídia. O Salão de Humor também é um espaço que pode ser utilizado para o uso da criatividade, na qual, através da sátira, se pode expressar a crítica ao momento social. Assim, apesar de observarmos, a partir dos dados analisados, uma tendência à reprodução da lógica de mercado, que predomina na grande indústria da cultura, podemos constatar trechos e momentos que expressam a preocupação em implantar projetos, que possam contribuir para a qualidade dos bens culturais oferecidos à população.

Podemos notar esse desejo em possibilitar um contato cultural qualitativo e democratizador para a população da cidade nesta fala da gerente da Cultura, com relação à volta das escolas de samba. Vejamos:

“(...) É importante pra ele, é necessário pra ele, até pra dar cultura e lazer pra população, porque se ela tiver cultura e lazer, ela não vai pichar, não vai destruir, ela não vai matar. Então, a gente pensou em reunir alguns professores, diretores de escola, tentando plantar essa cultura lá dentro, formar através das fanfarras na escola pequenas escolas de

samba, com a criançada pra ver se isso cresce. A gente tem buscado resposta com relação a isso, nós temos um funcionário que já desenvolve um trabalho com as crianças com a fanfarra e que tem começado com uma fanfarra fazer isso. Mas também é um trabalho lento, né?, nós estamos assim tentando viabilizar isso através dos monitores da “Corporação Marcos Vedovello” e estamos estudando com o Paulinho, que é presidente, pra ver de que forma a gente vai fazer isso.”

Visualizamos, no trecho acima, a idéia de se implantarem novamente as escolas de samba em Mogi-Guaçu, as quais existiam antigamente. O enredo e toda a arte que caracterizavam as escolas de samba eram feitos pela população da cidade. Portanto é um projeto o qual envolve to. do um movimento voltado para a cultura popular da cidade, incentivando a criatividade e o gosto pelas raízes da cultura brasileira e local.

Através das análises expostas acima, podemos observar que a dinâmica ocorrida na política cultural de Mogi-Guaçu durante o período de 2004 a 2008 ocorreu de forma contraditória. Analisamos momentos nos quais se evidenciam os mecanismos impostos pela racionalidade contemporânea e pela indústria cultural, a obstaculizar o processo de desenvolvimento de uma política cultural mais democrática e voltada para a realização de projetos que estimulem a criação e a reflexão. Contudo, também pudemos notar momentos nos quais pensamento e ação convergem para concretizar o desenvolvimento qualitativo da educação cultural. Assim, percebemos a contradição que, segundo Adorno, deve fazer parte de toda política cultural, na qual, de um lado, há uma lógica mais racional e burocrática, mas também, de outro, a existência de uma dimensão mais crítica e reflexiva, que busca implementar ações construtoras de uma educação cultural de maior qualidade para a população. E tal contradição é fundamental para manter vivo e dinâmico o funcionamento das instituições sociais e, assim, não permitir a total submissão à lógica perversa do capital.

Entretanto, é fundamental salientar que apesar desta análise expor as contradições percebidas nesta dinâmica institucional, ainda assim há a tendência do funcionamento da lógica cultural neoliberal que acaba obstaculizando em grande medida o aparecimento de momentos criativos. A contradição, muitas vezes, é sufocada pela existência cada vez mais avassaladora da racionalidade contemporânea engendrada e perpetuada pelos mecanismos da indústria cultural. Tal mercado simbólico dinamizado pelas novas tecnologias de comunicação de massa vem intensificando o

processo de semiformação dos indivíduos caracterizado na atual sociedade, mesmo quando, nos deparamos com certas ações que se movimentam no sentido da busca de uma formação cultural com maior qualidade. Desta forma, algumas das propostas concretizadas no Departamento Cultural referido, se tornaram ricas ao exporem a contradição contida nelas no sentido de frear minimamente este processo avassalador da semiformação, mas ainda sofrem as conseqüências da atual dinâmica social e cultural imposta pelo modelo de economia neoliberal.

V. Considerações Finais

O desmantelamento do papel político do Estado enquanto mediador dos conflitos sociais e sua gradual substituição pelas leis do mercado, em tempos de globalização, incluindo o desenvolvimento avassalador das novas tecnologias de comunicação de massa, com suas consequências devastadoras para a formação individual das pessoas, parecem sinalizar um tempo de barbárie, como expresso por Adorno (1996), ao abordar os fenômenos sociais desumanos ocorridos durante a década de XX. A construção de todo um sistema, racionalmente integrado pela união da ciência e do capital, está indo na contramão daquilo que se idealizava. O aspecto do desenvolvimento humano, por meio do contato com elementos sociais e culturais emancipadores, que despertam o desenvolvimento da sensibilidade e da razão, está se atrofiando cada vez mais e cedendo lugar ao surgimento de sujeitos não-pensantes, controlados pelos mecanismos ideológicos da racionalidade contemporânea e da indústria cultural.

A cultura afirmativa na era burguesa, como era idealizada por Marcuse (1970), garantiria, a todos, o acesso aos bens culturais de qualidade e os tornaria livres e mais humanos, através da formação intelectual, moral e estética. Esse desenho, no entanto, ficou apenas na dimensão da fantasia. O refinamento espiritual e moral dos indivíduos, na busca de uma autonomia, está cada vez mais impossível de alcançar numa sociedade regida pela produção de mercadorias culturais que visam somente ao entretenimento. O potencial emancipador dos bens culturais vem se perdendo com todo esse aparato tecnológico, edificado pelo totalitarismo cultural das massas.

Inicialmente, ao me deparar com o Departamento de Cultura da cidade de Mogi-Guaçu, por estar carregada de um arsenal teórico, o qual possibilitou enxergar a questão social e cultural mundial de um ângulo mais crítico, estabeleci uma relação um tanto reducionista com o objeto de pesquisa, ao tender a analisá-lo somente pelo lado das consequências impingidas pela racionalidade contemporânea e pela indústria cultural. A hipótese, ao iniciar esta pesquisa, era que a política cultural de Mogi-Guaçu estaria concretizando projetos segundo a lógica de mercado, que somente visavam ao lucro. Contudo, ao me possibilitar um mergulho mais profundo no objeto de pesquisa, a partir dos dados que coletara, e principalmente após escutar e compreender as sugestões feitas pelos examinadores na banca de qualificação pude estabelecer um contato mais genuíno

e menos preconceituoso com o departamento de cultura da minha cidade e com as pessoas que dele faziam parte.

Analisá-lo segundo o método que Adorno denominou de dialética negativa, percebendo suas contradições e tomando cuidado para não ser uma pesquisadora simplista e reducionista, ou seja, buscar não reproduzir a lógica totalitária do atual sistema, foi o que me possibilitou uma leitura mais dinâmica e justa do Departamento de Cultura do referido município. Assim, também pude perceber o lado mais saudável dessa instituição, que, através de momentos criativos, pôde desenvolver certa educação cultural de qualidade para os indivíduos. Dessa forma, não só a dimensão opressiva se expressou como também aquela mais lúdica, que possibilitou espaços nos quais os indivíduos puderam experimentar a liberdade de sentir e refletir. Esses momentos somente podem ser possibilitados pelo contato com manifestações artísticas mais autênticas, as quais se encontram não tão aprisionadas pela lógica do capital. Tais momentos foram encontrados em alguns episódios das oficinas de teatro descritas no capítulo IV e também em certos trechos das entrevistas feitas com a gerente de cultura e com a professora que ministra as aulas de teatro.

Adentrar esse universo micro, a partir de um referencial teórico tão rico, no qual se pode apreender o movimento dialético inerente à dimensão social e que se expressa nos objetos particulares que compõem o todo, trouxe-me um compreensão mais reflexiva dos fenômenos sociais. Tal contato me possibilitou um entendimento mais amplo e profundo dessa instituição, de modo a enxergá-la sem reduzi-la a processos de percepção tão estruturados e alienantes, os quais se identificam com a maneira racional e lógica da ciência tradicional.

O contato com a história cultural da cidade e com sua política cultural proporcionou-me um sentimento de esperança, ao deparar-me com uma dimensão de maior resistência à instrumentalização da cultura e à própria lógica da estrutura do Estado atual. Quero, contudo, salientar que não estou negando toda essa lógica imperiosa do capital e do culturalismo de mercado, que influenciam as instituições sociais subsumindo suas contradições, mas não posso deixar de identificar que a política cultural de Mogi-Guaçu possui alguns germes que conseguem resistir a esse totalitarismo cultural. É possível, assim, praticar uma política pública de cultura que faça jus à real democratização da cultura, com a promoção de projetos culturais que possam resignificar a identidade cultural de um povo e operar contra as determinações externas.

Desta forma, o estudo de caso no Departamento de Cultura do referido município se expressou através da contradição inerente ao seu funcionamento, como já abordada anteriormente. E assim, pudemos perceber que mesmo ocorrendo momentos, nos quais a criação se fez presente, há ainda muito trabalho para se realizar nesta política cultural. A produção de resistências contra uma determinação econômica, social e cultural ainda se faz necessário nesta instituição. Apesar de esta análise ter desvelado um pouco da dinâmica institucional de tal departamento cultural, apresentando alguns germes que vão contra a atual lógica neoliberal, esta se mostra muito sólida para que seja liquidada. O momento de instrumentalização da cultura, com a fabricação de mercadorias culturais está fazendo com que os indivíduos se tornem cada vez mais alienados numa realidade fútil e vazia. O contato com tais mercadorias vem possibilitando vivências superficiais, que contribuem muito pouco para o aperfeiçoamento intelectual e estético dos sujeitos.

Assim, finalizo esta pesquisa de mestrado com a certeza de ter realizado uma experiência valiosa, no que diz respeito à minha formação enquanto pesquisadora, a qual será sempre inacabada. Fazer parte de um processo de aprendizagem como este, o qual tive o privilégio de experienciar, dá-me a consciência de que o caminho para uma formação genuína é infinito, porém muito gratificante. Tentar resistir ao estado semiformal atual de uma sociedade, na qual se produzem elementos educativos e culturais deformadores da individualidade é um treinamento árduo, entretanto não impossível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Atualidade da Filosofia**. Tradução de Bruno Pucci. Piracicaba: UNIMEP (publicação interna), 1999.

_____. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.

_____. **“Teoria da semicultura”**. Tradução de C. B. M Abreu, N. R. Oliveira e B. Pucci. In: Revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, dez, 1996, pp. 388-411.

_____ . **“Sobre música popular.”** In: COHN, G. (org). Theodor W. Adorno: sociologia. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **“Cultura e Administração.”** Tradução de Antônio A. Zuin. São Carlos: UFSCAR (publicação interna), 1986, p. 126-176.

_____; HORKHEIMER, M. **“Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas.”** In: _____. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **“A indústria cultural.”** In: COHN, G. (org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1975.

_____; HORKHEIMER, M. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

ARTIGIANI, Ricardo. **Mogi-Guaçu: Três séculos de História**. São Paulo: editora Pannartz, 1994.

ARENDT, H. **“A crise da cultura: sua importância social e política.”** In: _____. Entre o Passado e o Futuro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

BAUMAN, Zygmund. **“Cultura: rebelde e ingovernável.”** Tradução de A.C. Mdereiros. In: _____. Vida Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIN, W. **“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.”** In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6 ed., vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **“Experiência e pobreza.”** In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 6 ed, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍCEGO, W. T. de Pádua. **Política Cultural e Potencial Educativo: A experiência do Município de Piracicaba.** 143 pgs. Dissertação – Unimep, Piracicaba, 2003.

COHN, G. **“A Concepção Oficial da Política Cultural nos anos 70.”** In: MICELI, S. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

CAMPOS, N. A. A. e LASTÓRIA, N. **“A escola como instituição da indústria cultural.”** Piracicaba: Unimep, 2004. (texto em prelo).

DUARTE, Rodrigo. **“A indústria cultural global e sua crítica.”** In: _____. (org.). *Kátharses – Reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte, ed. c/arte, 2002.

_____. **“Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento.”** 2ª ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **“A Formulação da Teoria Crítica da Indústria Cultural na Dialética do Esclarecimento.”** In: _____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Minas-Gerais: editora UFMG, 2007.

_____. **“A Indústria Cultural e as abordagens estéticas de Adorno.”** In: _____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Minas-Gerais: editora UFMG, 2007.

FABIANO, L. Hermegenildo. **“Bufonices culturais e degradação ética: Adorno na contramão da alegria.”** In: *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Piracicaba: Unimep, 2001.

FALCÃO, J. A. **“Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.”** In: MICELI, S. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

FERNANDES, Natália A. M. **Cultura e Política no Brasil: Contribuições para o debate sobre Política Cultural.** 172 pgs. Tese – Unesp, Araraquara, 2006.

FRANCO, R.. “**Censura, Cultura e Modernização no período militar: os anos 70.**” In: BERTONI, L.M. e VAIDERGORN, J. (org). Indústria Cultural e Educação: Ensaio, Pesquisas, Formação. Araraquara: JM Editora, 2003.

HELL, Victor. “**A cultura enquanto formação intelectual, estética e moral do homem.**” In:_____. A idéia de cultura. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HORKHEIMER, M. “**Teoria Tradicional e Teoria Crítica.**” In: BENJAMIN, W. et al. Os pensadores. Abril Cultural: São Paulo, vol. XLVIII, 1975.

IANNI, O. *Cultura e Hegemonia*. In: Ensaio de Sociologia da Cultura. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991.

OLIVEN, R. B. “**A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?**” In: MICELI, S. (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

OLIVIERI, C. G. **Cultura Neoliberal: Leis de incentivo como política pública de cultura.** São Paulo: instituto pensarte, 2004.

ORTIZ, R.. “**A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura.**” In: _____. Ciências Sociais e Trabalho Intelectual. São Paulo: Olho d’ Água, 2002.

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2000

_____. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: brasiliense, 1991.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: brasiliense, 1985.

PUCCI, B. et al. **A potencialidade e a atualidade da dialética negativa.** In: _____ et al. (org). ADORNO: O Poder Educativo do Pensamento Crítico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MAAR, Wolfgang L. “**A Indústria (Des) educa (na) cional: Um Ensaio de aplicação da Teoria Crítica ao Brasil.**” In: PUCCI, B. et al. Teoria Crítica e Educação: A questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. São Carlos: UFSCAR, 2003.

_____. **Auschwitz e a dialética da cultura e da política.** In: PUCCI, B. et al (org). Tecnologia, Cultura e Formação...ainda Auschwitz. São Paulo: Cortez, 2003.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estética.** In: _____. Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de A. CABRAL. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. **“Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura.”** In: _____. Cultura e Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MICELI, S. **“Teoria e Prática da Política Cultural Oficial no Brasil.”** In: _____ (org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

TURCKE, C. **“Ponto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa.”** In: ZUIN, A. A.S. et al (orgs). Ensaio Frankfortiano. São - Paulo: Cortez, 2004.

ROUANET, S. P. **“Freudismo e Crítica da Cultura.”** In: _____. Teoria Crítica e Psicanálise. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SCHILLER, J. C. F. **“Nº. XXII a XXIV De sobre a Educação Estética do Homem em uma seqüência de cartas.”** In: DUARTE, R. (org.). O Belo Autônomo: textos clássicos de Estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

ANEXOS

Anexo - I

Entrevista semi-dirigida com a Gerente do Departamento de Cultura do município de Mogi-Guaçu. (semi-dirigida com o uso do gravador)

Eixos Temáticos:

Formação educacional e cultural da administradora do Departamento de Cultura.

- Conte-me sobre seu envolvimento com as questões culturais. Como foi surgindo seu interesse por tais questões?
- Fale-me sobre sua trajetória profissional.
- O que significa cultura para você?
- Qual a sua visão sobre cultura em Mogi-Guaçu hoje e antigamente?
- Conte-me sobre a formação do TUPEC.

Organização do Departamento de Cultura.

- Como você analisa o Departamento de Cultura como sendo parte integrante da Secretaria de Educação? Qual a relação estabelecida para você entre educação e cultura?
- Fale-me sobre o seu trabalho como administradora do Departamento de Cultura. Quais são as suas funções?
- Quais são os projetos culturais planejados e executados pelo Departamento de Cultura? Quais os seus objetivos?
- Como você avalia as conseqüências destes projetos na formação cultural dos participantes?
- Quais os obstáculos encontrados no Departamento de Cultura que pode prejudicar a execução de certos projetos para a promoção da cultura?
- Como você caracteriza a maioria da população que participa dos projetos culturais do Departamento de Cultura?
- Quais os próximos objetivos planejados pelo Departamento de Cultura?
- Além da verba cedida pela Secretaria da educação, há outros meios utilizados para a obtenção de investimentos financeiros para a execução de projetos culturais?
- Como é decidida a elaboração e execução dos projetos culturais?

Discussões sobre cultura popular/ cultura elevada/ cultura de massa/ cidadania.

- Como você conceitualiza cultura popular e cultura elevada?

- Quais os meios de comunicação utilizados para a divulgação dos projetos e oficinas culturais?
- Como você vê a influência dos meios de comunicação de massa na cultura?
- Como você acha que os projetos culturais desenvolvidos pelo Departamento de Cultura podem ir contra ao movimento de industrialização dos bens culturais?
- O que você pensa sobre as parcerias privadas realizadas pelas Políticas Culturais?
- Como você analisa atualmente toda essa democratização da cultura contraposta à formação cultural de indivíduos conscientes?
- Você acha que realmente a cultura de massa está produzindo espaço para o exercício da cidadania?
- Em sua opinião, quais os meios de incentivo da cultura? O que se pode fazer para que as pessoas se interessem por cultura?

Anexo – II

Entrevista semi-dirigida com a professora das oficinas de teatro na EMIA. (semi-dirigida com o uso do gravador)

Eixos Temáticos

Formação educacional e cultural:

- Fale-me primeiramente qual foi sua área de formação, o local, a data.
- E desde quando começou o seu interesse por teatro? Como foi o início?
- Mas antes você tinha algum contato, assistia peças de teatro, quando você era jovem?
- E o que você acha que o teatro contribui para a formação cultural do aluno? Depois de ter passado pela faculdade, de ter se envolvido com o teatro, qual é a sua opinião sobre isso?

Atuação e formação profissional:

- E desde quando que você atua como professora de teatro?
- E como você veio para Mogi-Guaçu? Porque você nasceu em São Paulo...
- Você comentou agora que você vai trabalhar a arte circense com eles?
- E para realizar as oficinas você faz algum planejamento antes?
- E aqui no Caíque, no trabalho com a comunidade, existe um foco específico que você desenvolve com eles?
- E o trabalho que você vem desenvolvendo aqui há cinco anos, como você o avalia, quais as conseqüências que ele traz para a comunidade?
- E você me disse que o trabalho com as oficinas é de um ano, e durante este período você consegue perceber mudanças nos alunos?
- E você juntamente com os professores que dão outras oficinas aqui, vocês chegam a conversar sobre os alunos?
- E lá na EMIA, você gosta de trabalhar?
- E você já pensou como você vai trabalhar o projeto deste ano nas oficinas?
- E que tipo de mudança você vê nos alunos através da experiência com o teatro?
- E pensando assim na cultura de Mogi-Guaçu, como você a avalia?

Anexo - III

Entrevista com a escritora de cordel e membro da Academia Guaçuana de Letras (semi-dirigida sem o uso do gravador)

- Data e local de nascimento
- Quando começou a se interessar pela literatura?
- Por que o interesse em escrever Cordel?
- Envolvimento nas atividades culturais.
- A Cultura em Mogi-Guaçu.
- Sua contribuição para a cultura do município e na formação cultural dos indivíduos.