

Por uma *práxis* da produção e da gestão cultural

Almando José Storck Júnior¹
Thomas Josué Silva²

Resumo

O presente artigo pretende discutir a possibilidade de uma *práxis*, no sentido moderno de atividade consciente objetiva, da produção e da gestão cultural, na elaboração e gestão de projetos, programas e políticas culturais. Assim sendo, a complexidade do uso da ideia de cultura se torna primordial para entendermos os atuais usos do conceito de cultura dentro da produção e gestão cultural no âmbito nacional, para, então, chegarmos à *práxis* de fato, mais especificamente sua concepção moderna, elaborada em meados do século XIX, para, por último, pensarmos os atuais usos da ideia de cultura, em especial sua utilização na Constituição Federal brasileira, e, também, a *práxis* nas suas relações, teórica e prática, com a produção e gestão de projetos, programas e políticas culturais, incluindo, nessa relação, toda sua cadeia produtiva.

Palavras-Chave: Cultura; Práxis; Produção Cultural; Gestão Cultural.

1. Introdução

Antes de mais nada, este artigo nasce de um desejo de transformação. Transformação da realidade material através cultura, se é que isso é possível. E considerando o atual sistema econômico e político e, também, todo o atual setor da indústria cultural, tal transformação não será possível. Dentro da minha trajetória de trabalhador e pensador do setor cultural, ou criativo, fui percebendo um determinado grau de despolitização de parte do setor, e que tal característica advinha, também, de falta de referência teórica que orientasse idealmente a classe trabalhadora do setor, ou seja, a base. Todavia, é com a própria base, que produz e gesta a cultura dentro desse sistema, que podemos começar a pensar, e quiçá construir, uma possível transformação. Não apenas, este artigo, escrito a quatro mãos, surge em virtude da comemoração dos 10 anos do curso de Produção e Política Cultural, da Universidade Federal do Pampa (UNPAMPA), da qual sou ex-aluno, convidando o professor doutor Thomas Josué, docente do curso de Produção e Política Cultural, para pensarmos juntos questões contemporâneas para o rumo da produção e política cultural no Brasil, incluindo revisitar o conceito de cultura, como contribuição ao Dossiê *Produção e Política Cultural no foco: 10 anos em curso na Unipampa*. De mesmo modo, nasce de uma necessidade teórica e prática, de alguém envolvido prática e teoricamente no campo da cultura, e é por estes e outros caminhos

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), bacharel em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). almandostorckjunior@gmail.com

² Doutor em Antropologia pela Universidad de Barcelona, docente no bacharelado em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). thomasjosuesilva@gmail.com

que pretendo caminhar, alinhando teoria e prática como centelha para a transformação do setor e da própria realidade.

Nesse sentido, através de um exercício dialético, começo pelos usos da ideia de cultura até sua conversão em mercadoria, para tratarmos, através da teoria crítica, em como a cultura vem sendo utilizada dentro da atual produção e gestão cultural brasileira. A escolha de permanecer com o pensamento do sociólogo britânico Raymond Williams, se dá na medida em que este não está preocupado em definir, necessariamente, o conceito de cultura, mas seus usos, ou seja, como, e porque, a ideia de cultura se plasmou, e plasma, historicamente e, também, qual sua funcionalidade material dentro de determinada comunidade, ou melhor, pra que serve a ideia de cultura num determinado tempo e espaço?

No segundo momento, entramos, especificamente, no eixo do artigo, que é o conceito de *práxis*, para pensarmos tal categoria e a prática da produção cultural. O conceito aqui evocado, e colocado em itálico propositalmente, se refere especificamente ao seu uso moderno de atividade consciente objetiva, ou seja, é uma forma de ação e reflexão retroativas, concomitantemente, e que fora tratada em sua dimensão crítica pelo filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), a partir do século XIX. Para este trabalho, dialogamos com alguns pressupostos do filósofo espanhol Adolo Sánchez Vázquez, e com algumas reflexões, no campo político-cultural, de Antonio Gramsci e o patrono da educação brasileira Paulo Freire, como referentes nas suas elaborações de *práxis* nos seus pensamentos, escritos e práticas políticas.

E, por fim, produção e gestão cultural são trazidas em suas dimensões materiais, ou seja, de realizações práticas por parte de sua base, na busca de entender tanto as noções quanto as funções da produção e da gestão cultural, especificamente as/os profissionais responsáveis pela criação e gestão de bens e obras culturais e, também, das suas relações e divisões do trabalho dentro do campo, para, então, chegarmos ao atuais usos da ideia de cultura no setor criativo brasileiro, a partir dos seus significados na Constituição Federal de 1988, e, assim, estabelecermos um paralelo entre *práxis* e os projetos, programas e políticas culturais do setor público e privado.

2. Cultura: de processo à mercadoria

Em primeiro lugar, a origem da palavra cultura estava remetida a ideia de cultivo, que tinha como referência na sua concepção a palavra latina *colere* (cultivar, habitar, proteger etc.), que por sua vez ganhou diferentes significados no decorrer de sua utilização em meados do século XIV, porém “em todos os primeiros usos, cultura era um substantivo que se referia

a um processo: o cuidado *com* algo, basicamente com as colheitas ou com os animais” (WILLIAMS, 2007, p. 117). Nesse sentido, cultura estava ligada ao processo de cuidado com o crescimento natural, que, no caso, remetia ao cuidado com a lavoura, e no século XVI esse processo de cuidado amplia-se para o processo de desenvolvimento humano, mantendo ambos os significados (cuidado com o crescimento natural e processo de desenvolvimento humano) até o início do século XIX (WILLIAMS, 2007, p. 118).

Além disso, em meados do século XVIII, no alemão a palavra cultura (*kultur*), que provinha do francês (*Cultur*), ganha um status de civilização, tanto no sentido abstrato, ou seja, como um processo de “tornar-se civilizado”, quanto no sentido que tivera *civilização* nas histórias universais do mesmo século³, ocorrendo, de mesmo modo, no inglês, como bem observou Raymond Williams, sendo que, em ambos os casos, a palavra cultura só se torna substantivo independente no final do século XVIII (WILLIAMS, 2007, p. 118-120).

Há de se considerar, também, que a partir da obra do filósofo e escritor alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803) *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (Sobre a filosofia da história para a educação da humanidade), escrita entre 1784 e 1791, a palavra cultura, no contexto europeu, perde seu status de civilização para começar a ganhar sua independência como substantivo, através de sua crítica ao processo linear das histórias universais na qual cultura e civilização estavam atreladas. Para Herder (1791 *apud* WILLIAMS, 2007, p. 120) “era necessário, no que consistia uma inovação decisiva, falar de “culturas” no plural: culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação”. E foi esse sentido plural, desenvolvido por Herder, que a ideia de cultura começou a vigorar no período Romântico.

Podemos, então, afirmar que, com a ascensão da burguesia no final do século XVIII e suas revoluções tecnológicas, artísticas e intelectuais, a cultura passa a ser vista como a nova religião, pois a função social da religião é regular as relações sociais com base na teologia cristã, funcionando como uma espécie de cimento social; todavia, no século XIX, a teoria da evolução de Charles Darwin (1809-1882) realoca a religião para um segundo plano, colocando a cultura como a nova religião, no sentido social, ou seja, a cultura cumpre agora a

³ Nota-se que durante o século XVII a ideia de civilização enfatizava “um estado de ordem social e refinamento, particularmente em contraste histórico ou cultural deliberado com o *barbarismo*” (WILLIAMS, 2007, p. 82), e que traz consigo, desde o final do século XVIII, tanto elementos do processo quanto do estado, ou seja, “é uma combinação específica das ideias de um processo e de uma condição adquirida de refinamento e ordem” (WILLIAMS, 2007, p. 83).

função de juntar as pessoas e formar comunidades a partir de códigos, símbolos e práticas em comum, ganhando um duplo status: é o elemento de ligação e, conseqüente, o resultado prático, material, dessa ligação.

De tal maneira que é salutar ressaltar as três categorias de uso da cultura, identificadas historicamente por Raymond Williams, e que são a base de quaisquer estudos de cultura:

(i) *um estado mental desenvolvido* — como em ‘pessoa de cultura’, ‘pessoa culta’, passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* — como em ‘interesses culturais’, ‘atividades culturais’, até (iii) *os meios desses processos* — como em cultura considerada como ‘as artes’ e ‘o trabalho intelectual do homem’ (WILLIAMS, 2008, p. 11).

Pois, no que concerne aos atuais usos de cultura, que a terceira categoria é o sentido mais utilizado e, conseqüentemente, mais difundido atualmente tanto pela própria intelectualidade quanto por órgãos públicos (ministérios, secretarias, associações, etc.) ou privados, tais como as produtoras, instituições culturais e de ensino, empresas públicas e/ou privadas apoiadoras de projetos, ou não, etc. Ainda que com uma definição bastante restrita da ideia de cultura, tal categoria (iii) está diretamente ligada com a ideia de processo (ii) que, por sua vez, é uma transformação do estado anterior (i), onde tais categorias (i e ii) se encontram escamoteadas estrategicamente pelo atual sistema econômico e político na sua difusão ideológica.

No que concerne ao contexto latinoamericano, podemos localizar o debate, sobretudo no pensamento e obras do antropólogo argentino Néstor García Canclini. De tal modo que o antropólogo entendeu cultura como um processo em constante transformação, diferenciando-se da visão hegemônica (iii), adotando uma postura de mobilidade e ação através da *hibridização* ou *mestiçagem* das culturas erudita, popular e de massa, dentro e fora da modernidade (CANCLINI, 1998, p. 19). Podemos verificar que para tratar do tema na América Latina, através de tais noções (cultura erudita, cultura popular e cultura de massa), o antropólogo caminha em direção contrária a uma ideia maniqueísta, ou purista, de cultura, onde, de um lado há os tradicionalistas que buscam preservar culturas nacionais e populares “autênticas”, preservando-as da industrialização, e, por outro, os modernizadores que idealizavam a arte pela arte, ou um saber pelo saber sem fronteiras territoriais (CANCLINI, 1998, p. 21), todavia, ao contrário do que propunham as diferentes visões (tradicionalistas e modernistas), Canclini (1998) afirma que “trata-se de ver como, dentro da crise da modernidade ocidental – da qual a América Latina é parte –, são transformadas as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização econômica” (CANCLINI, 1998, p. 24).

Entendemos, até aqui, que o atual uso da ideia de cultura se perdeu, em grande medida, de seu sentido originário (*processo* ou *cuidado*), para o resultado material desse cuidado, ou seja, o produto, ou mercadoria e, conseqüentemente, sua circulação. É notório afirmar que o processo histórico transforma os sentidos, e, considerando o atual sistema econômico e político, os reelabora de acordo com sua necessidade. Penso, então, que o exercício materialista-histórico e dialético do conceito de cultura, nos ajuda a recuperar sentidos perdidos, principalmente após o avanço do neoliberalismo no mundo, e sua potência de transformar qualquer coisa, incluindo modos de vida, em mercadoria. Nesse sentido, a arte, pertencente a terceira categoria de cultura (*meios dos processos de desenvolvimento*), nada mais é do que uma das principais mercadorias do atual uso de cultura, se convertendo ela mesma no mais importante valor de troca desse sistema, ou seja, a cultura, afinal, como afirma Raymond Williams (2008), “a cultura é um sistema de significações mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2008, p. 13).

Essa guinada da arte como mercadoria “é parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista que se constituíram ao individualizar o sujeito produtivo e o sujeito que lucra ao explorar, por sua vez, o sujeito que produz, colocando a produção de mercadorias no centro desse sistema” (ALAMBERT, 2007, p. 409). Desde o Renascimento, com o surgimento do “artista” como autor de sua produção, tais produções materiais passaram a ser encomendadas por pessoas da alta classe econômica local (*committente*), ou compradas por pessoas desta mesma classe (*mecenas*), realocando tais obras, e sua circulação dentro desta classe, para a categoria de “alta-cultura”, haja visto que estas obras estavam em posse daqueles que detinham o dinheiro, mas não a “autoria” (Op. Cit.). Todavia, é preciso perder o excessivo respeito pela “alta-cultura”, considerando o contexto econômico e político atual, e buscar não reforçar um ideal elitista de que a classe trabalhadora, ou seja, a base, não tem condições materiais (estéticas, educacionais, culturais) de acessar tais obras, comparada com aquelas pessoas com tempo livre suficiente para acessar espaços e obras, e que ocupam a superestrutura, pois a qualidade de acesso e oferta de educação, saúde e cultura para a classe trabalhadora está muito aquém de dar os subsídios necessários para acessar crítica e esteticamente espaços e obras da “alta-cultura”.

Aliás, cabe informar que os conceitos de base e superestrutura utilizados nesses escritos, se dão a partir do materialismo cultural de Raymond Williams, onde base “é a existência social real do homem. [...] são as relações reais de produção que correspondem a uma fase do desenvolvimento das forças produtivas materiais. [...] é um modo de produção

em um determinado estágio de seu desenvolvimento” (WILLIAMS, 2011, p. 46), todavia não se trata de um estado, mas de um processo (WILLIAMS, 2011, p. 47), ou seja, a base é determinante para o processo que ocorre no interior da superestrutura⁴. Todavia, superestrutura é “uma “área” unitária da qual as atividades culturais e ideológicas poderiam ser colocadas. [...] “reflexo”, a imitação ou reprodução da realidade da base na superestrutura de uma forma mais ou menos direta” (WILLIAMS, 2011, p. 45), melhor dizendo, superestruturas são todas as formações que não são as relações econômicas de base como, por exemplo, a educação, a cultura, a justiça, etc. Em outras palavras, base pode ser entendida aqui como o lugar de formação e sustentação dos meios de produção, constituído em sua infinita maioria pela classe trabalhadora, enquanto a superestrutura é o território na qual a base projeta e executa a materialidade das relações de produção, é o espaço onde ela busca ocupar por meio das suas práticas, ainda que renegado pela classe responsável por sua gerência (burguesia).

Por consequência, tal utilização do atual sentido de cultura, ou seja, como meio (iii), vem sendo utilizado para reforçar a hegemonia e manutenção do atual sistema econômico e político como “único sistema possível”, ou seja, a cultura passa a ser um sofisticado modo de operação ideológico neoliberal como, por exemplo, o slogan thatcherista “*There is no alternative!*” (Não há alternativa!) sendo cooptado pela ideologia dominante (burguesa) e transformado em uma ferramenta ideológica, e que tem sido muito determinante para a ofensiva burguesa no neoliberalismo. Tal afirmação pode ser encontrada em obras atuais sobre o tema, como *Realismo capitalista* (2020), na qual Mark Fisher utiliza de referências audiovisuais estadunidenses para corroborar o quanto tais obras reforçam a ideia de que *é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*, ou seja, “o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (FISHER, 2020, p. 10). Através do filme *Filhos da Esperança* (2006) e da animação *Wall-E* (2008), por exemplo, o autor nos mostra o poder que tais obras fílmicas possuem na regulação do poder, incluindo controle e transformação das subjetividades, pois o *realismo capitalista* “não pode ser confinado à arte ou a maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma

⁴ Determinação, no pensamento de Raymond Williams, não é visto numa perceptiva teológica, ou seja, “de uma definição de efeitos e causas específicos para uma noção de processo determinado “inevitável”” (WILLIAMS, 2007, p.137), ao contrário, determinar é estabelecer limites e exercer pressões, ou seja, o que a base faz na maneira de pensar, a faz através de pressões, impondo limites nas suas relações com a superestrutura. Para mais informações consultar WILLIAMS, 2011, p. 43-44 e WILLIAMS, 2007, p.136-141.

atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação” (FISHER, 2020, p. 33).

Além disso, vale ressaltar que “na sociedade contemporânea, a arte (autônoma e sem “aura”) deixou de ser apenas uma mercadora tradicional, de compra e venda, e tornou-se ela mesma uma força produtiva para a reprodução do capital – tecnicamente administrada para esse fim” (ALAMBERT, 2007, p. 410). Nesse sentido, arte passa a operar como reguladora das organizações sociais e circulação dos bens simbólicos e ideológicos, ainda que de forma escamoteada pelo sistema (afinal, esse é seu grande triunfo). Na sua condição pós-moderna, a ideia de cultura sofre seu mais duro golpe quando atrela valor de mercadoria às identidades, transformando modos de vida em matéria-prima para a indústria cultural, ainda que não observáveis inicialmente, mas que se torna latente com o tempo, e nesse caso “dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana – e sem isso um sistema econômico não consegue continuar a se implantar e expandir.” (JAMESON, 2001, p. 60)

Atrelada a essa “intenção tecnicamente administrada” juntamente com o advento pós-moderno, o atual uso da ideia de cultura ganha contornos identitários em busca de, cada vez mais, diferenciações que demarquem essas identidades, no intuito de estabelecer territórios e disputar espaços de autonomia, afinal de contas “afirmar e gozar das diferenças como direito de afirmá-las, recusando o preconceito e a exclusão, tornou-se a “tolerância” contemporânea no discurso pós-moderno, como uma expressão da superação do político pela cultura” (ESPINHEIRA, 2010, p. 193). Sendo assim, a ideia de cultura ao invés de ser utilizada como aporte de construção de políticas públicas, através das instituições públicas (secretarias e conselhos, por exemplo) com a participação da sociedade civil, de coletivos, grupos, artistas, produtoras independentes e estabelecidas no mercado, se descola da instituição política e tomam para si responsabilidades que “em vez da luta de classe, passa-se à luta de afirmação de minorias” (ESPINHEIRA, 2010, p. 200). Contudo, as políticas identitárias, que compõe a histórica luta de classes, devem ater-se as suas identidades como membros integrantes e integrados da luta de classes, e não apartado dessa, pois “na sociedade capitalista, a luta pelo direito ao lazer está diretamente relacionada aos confrontos de classe e aos embates entre trabalhadores e proprietários” (TURINO, 2005, p. 65).

3. Prática não, *práxis!*

Em uma primeira análise, *práxis* pode ser lida como atividade prática, ou um conjunto de atividades que modifica uma matéria exterior, e que durante determinado tempo e espaço

perdurou como a significância dominante, e, em alguns círculos sociais, ainda é. Podemos entender esse sentido principalmente em Aristóteles e seu desprezo pela vida prática dos escravos, pois o pensador grego comunga do pensamento de Platão acerca do seu despreço por toda atividade prática material, que era entendida como “transformação das coisas materiais por meio do trabalho humano” (VAZQUEZ, 2011, p. 40), afinal, na Grécia antiga “[...] a atividade que os homens podiam desenvolver no tempo de ócio, liberados do contato material com as coisas, as atividades verdadeiramente espirituais e a política eram consideradas como próprias dos homens livres” (VAZQUEZ, 2002, p. 154).

Sendo assim, o pensamento e os escritos filosóficos de Platão e Aristóteles serviram de base para a construção do pensamento prático e político da vida social grega, reforçando tal organização social (escravista) a partir das relações entre teoria (o trabalho intelectual dos homens livres) e prática (o trabalho físico dos escravos), pois “a práxis material produtiva – o trabalho – torna o homem escravo da matéria, das coisas, daí a razão porque seja considerada – na sociedade escravista grega – indigna dos homens livres” (VAZQUEZ, 2011, p. 40). Podemos, então, perceber que o despreço pela práxis material produtiva, desde sua concepção grega, tem uma função tática de manutenção das estruturas de poder através da circulação da ideia de que a vida política e intelectual são os únicos lugares possíveis e responsáveis pela organização social da vida material, através dos homens livres, relegando toda vida prática, afinal “a exaltação da vida teórica e o desprezo pela prática produtiva vêm reforçar a divisão social do trabalho e de classe na sociedade escravista, e correspondem inteiramente aos interesses da classe dominante” (VAZQUEZ, 2002, p. 154).

Entretanto, no século XV, mais especificamente durante o Renascimento, a práxis começa a ganhar determinado destaque pois “o homem deixa de ser um simples animal teórico para ser também sujeito ativo, construtor e criador do mundo. [...] o homem, ente de razão, é também ente de vontade. A razão permite-lhe compreender a natureza; sua vontade – iluminada pela razão – permite dominar e modificar a natureza” (VAZQUEZ, 2011, p. 45). Porém, ainda que a atividade prática ganhe destaque “a contemplação continua ocupando lugar de destaque, e a atividade prática que é exaltada é aquela que levam a termos indivíduos privilegiados, os artistas, que com ela se equiparam aos grandes contempladores e investigadores da natureza” (VAZQUEZ, 2002, p. 154).

Uma vez que a prática ganha destaque, mas, ainda, subalterna a teoria ou a contemplação, durante o período renascentista, podemos dizer que o valor do trabalho não se encontra em si mesmo, mas, ao contrário, como um passo obrigatório para facilitar a teoria e/ou a contemplação (VAZQUEZ, 2011, p. 47), haja visto que

a reivindicação renascentista das atividades práticas humanas tem ainda um caráter limitado. [...] é determinada pela necessidade, para a nascente burguesia, de dominar e transformar a natureza por meio do seu conhecimento. O burguês necessita dessa atividade prática e dessa transformação, mas a prática não é tudo, nem é o que mostra em sua condição mais humana (VAZQUEZ, 2011, p. 46).

De tal maneira que essa concepção se torna dominante até meados do século XIX, e, durante este tempo e espaço, “correspondendo a esses interesses de classe e às exigências da produção, eleva-se cada vez mais o valor do trabalho humano e da técnica, ainda que isso não ocasione paralelamente uma valorização do trabalhador e do significado humano de sua atividade” (VAZQUEZ, 2011, p. 50). Tão logo, é durante o renascimento que a arte, e o artista, ganham um *status* científico, para que aquela seja salva das atividades puramente manuais e o artista seja elevado da mera condição de “artesão”, ou seja, aquele que cria objetos úteis. Só para ilustrar, o polímata italiano Leonardo Da Vinci (1452-1519), distingui o artista do artesão comparando o primeiro aos contempladores e/ou pesquisadores da natureza, apontando, em seus escritos, a separação entre os princípios da pintura e toda operação manual, que era própria do artesão (VAZQUEZ, 2011, p. 47).

Mesmo que no final do século XVIII, e início do século XIX, os teóricos ingleses da economia clássica tenham visto no trabalho humano a fonte de toda riqueza social e de todo o valor, seu conceito de práxis “como atividade produtiva, transformadora do mundo natural, fica reduzido neles a um conceito econômico, isto é, neles, não se relaciona [...] a transformação da natureza exterior e a transformação que se opera com tal atividade, como trabalho, na natureza humana”, ao mesmo tempo que “o trabalho não é considerado pelos economistas burgueses em sua forma histórico-concreta, ou seja, como trabalho alienado ou assalariado, próprio das relações sociais de produção determinadas” (VAZQUEZ, 2011, p. 53).

Por outro lado, em meados do século XIX, o jovem filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), em resposta aos economistas clássicos do século XVIII, destitui o economicismo do conceito de práxis abordando-o agora nas suas esferas histórica, social e do próprio ser, fazendo da práxis sua categoria central. Consequentemente, Marx trouxe a práxis para o primeiro plano, tanto da filosofia quanto da economia e da política, para tratar do dilema teoria e prática como elementos transformadores da natureza e, consequentemente, do trabalho. Segundo o filósofo espanhol Adolfo Sánchez Vázquez, “a relação entre teoria e práxis é para Marx teórica e prática: prática, na medida em que a teoria, como guia da ação, molda a atividade do homem, particularmente a atividade revolucionária; teórica, na medida

em que esta relação é consciente” (VAZQUEZ, 2011, p. 111). Durante toda sua trajetória intelectual e política, o filósofo alemão fez da práxis sua principal ferramenta de estudo para estudar a classe burguesa, pois ao colocar a prática como “um tipo de relação do homem com a realidade, com o mundo, no qual se opera uma dupla transformação (do mundo, que é modificado; do próprio homem, já que se modificam seu conhecimento dele e suas relações com outros homens)” (VAZQUEZ, 2002, p. 148), a categoria se eleva do sentido raso e comum de uma atividade ligada a interesses pessoais/egoístas.

Portanto, podemos, inicialmente, afirmar que a *práxis* é uma forma de ação e reflexão retroativas, concomitantemente, ou seja, reflete sobre a nossa ação, age sobre a reflexão proposta para orientar a nossa ação de novo. Por conseguinte, o que surge como objeto da filosofia da *práxis* “não é o ser em si, mas o ser constituído pela atividade humana real. [...] já que se opera um deslocamento da realidade como objeto de contemplação para a realidade como atividade humana, sensível, real” (VAZQUEZ, 2002, p. 170). Nesse sentido, o homem prático, ou melhor, o homem da classe trabalhadora, que está mais próximo de uma *práxis* do que o homem teórico/contemplativo, precisa transcender suas necessidades imediatas (comer, trabalhar, descansar, pagar contas, etc.) para começar a construir para si e sua classe uma *práxis* revolucionária, pois “hoje, mais do que nunca, os homens precisam esclarecer teoricamente sua prática social e regular conscientemente suas ações como sujeitos da história” (VAZQUEZ, 2011, p. 60).

Em *Teses sobre Feuerbach (1845)*, mais especificamente a tese onze, Karl Marx nos informa que “os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 539). Tal tese, vem sendo mal interpretada, tanto por teóricos marxistas e não marxistas, justamente pelas categorias de interpretar e transformar, deixando sobrar a categoria de interpretação e focando estritamente na transformação, todavia “a tese assenta como relação fundamental a relação de transformação do mundo, ou seja, a prática, [...] se esta é a relação fundamental, a filosofia não pode ser concebida à margem dessa relação, mas em função dela” (VAZQUEZ, 2002, p. 150-151). Posto isso, entende-se que somente interpretar a realidade contribui para “deixar as coisas como estão”, ou melhor, alia o pensamento com a realidade material existente, porém “o que importa é certamente transformar a realidade; mas essa transformação requer por sua vez, como um momento essencial, a interpretação do objeto (o mundo) que se deseja transformar” (VAZQUEZ, 2002, p. 151).

Não há dúvidas de que a teoria é muito importante, mas, nesse caso, precisa ser a

teoria na *práxis*⁵, que dialoga e que está na realidade concreta da classe trabalhadora e, também, é formulada por ela, no sentido de “intelectualidade orgânica”, como proposta por Antonio Gramsci. Para Antonio Gramsci (1999), a classe trabalhadora possui consciência que é informada teoricamente pelas ideias e, também, por uma consciência que é mais informada pela prática, ou seja, uma consciência pela realidade imediata da pessoa trabalhadora. Se a consciência prática e a consciência teórica não são, ou estão, unificadas, ou seja, em processo de *práxis*, a tendência é que essas consciências (teórica e prática) entrem em contradição, dificultando, assim, a organização da classe trabalhadora tanto no seu próprio cotidiano quanto na derrubada do sistema capitalista.

Em virtude dessa concepção moderna de *práxis*, em paralelo com a formulação do filósofo italiano, a pedagogia crítica do educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (1921-1997) converge com a proposta de *práxis*. Nesse sentido, *práxis* para Freire (2020) é a unidade dialética entre teoria e prática, ou seja, *práxis* é uma atuação, que é informada pela teoria, e impacta a realidade de forma a informar a teoria também, é uma atuação que confronta e resolve contradições. Reiterando, a classe trabalhadora, na condição de oprimida, dentro da proposta da pedagogia crítica freiriana, é a classe que está mais próxima da *práxis* do que a classe de intelectuais, em sua maioria oriundos da burguesia, e cabe aquela tomar partido da luta contra a opressão, não só nos espaços já destinados à sua prática, o cotidiano, como nos espaços políticos, ou seja, da organização da vida material, e de produção intelectual, enfim, na superestrutura, afinal

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela *práxis* de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela (FREIRE, 2020, p. 42-43).

Por fim, vale ressaltar a potência da *práxis* artística como potência transformadora da realidade material, através da criação de obras artísticas como uma necessidade material

⁵ Convém informar o significado e o lugar da teoria e da prática como operadores da *práxis*, sendo a teoria definida “em seu sentido originário e amplo como visão, contemplação ou descobrimento; teoria de um objeto que, em tal qualidade, o deixa intacto” (VÁZQUEZ, 2002, p. 169), e prática tem o mesmo significado de atividade, ou, como dito anteriormente, atividade prática que modifica uma matéria exterior. Todavia, “a prática da teoria não é por si mesmo prática”. Mas sem deixar de ser contemplação, pode ser qualificada de prática no sentido de que contribui para a transformação prática, efetiva, da realidade” (Op. Cit.), de mesma forma que a prática, por si só, não se configura como *práxis*, pois é só através do duplo desígnio da finalidade (ideal e material) que a prática se converte em *práxis*, pois “essa atividade implica intervenção da consciência, graças a qual o resultado existe duas vezes – e em tempos distintos: como resultado ideal e como produto real” (VÁZQUEZ, 2011, p. 222).

humana de expressão e comunicação, pois “a obra artística é, acima de tudo, criação de uma nova realidade; e visto que o homem se afirma criando ou humanizando o que toca, a práxis artística – ao ampliar e enriquecer com suas criações a realidade já humanizada – é essencial para o homem” (VAZQUEZ, 2011, p. 231). No final das contas, a obra artística está para além da ideologia dominante, ainda que soterrada dentro dessa ideologia, dessa forma, se a natureza específica da arte consiste em transcender os limites ideológicos que a tornaram possível, podemos afirmar que “as ideologias de classe vêm e vão, ao passo que a verdadeira arte permanece” (VAZQUEZ, 1978, p. 27). Em vista disso, a concepção “arte verdadeira” está ligada mais à sua esfera material e toda classe trabalhadora responsável pela sua materialidade, do que sua esfera ideal/idealizada, “justamente por seu caráter prático, realizador e transformador está mais próxima do trabalho humano – sobretudo, quando este não perdeu seu caráter criador – do que de uma atividade meramente espiritual” (VAZQUEZ, 2011, p. 231). Finalmente, vale reforçar que prática não é *práxis*, e que sem a *práxis* a prática fica míope, no sentido de incompreensão e, conseqüentemente, apreensão da realidade material. Dessa maneira, penso que trazer a categoria de *práxis* para o primeiro plano na elaboração e construção de projetos, programas e políticas culturais faz com que as/os profissionais do setor cultural, reavaliem questões e práticas perante um modelo excludente, opressor e, quase, invisível.

4. Pensando a produção e a gestão cultural pela *práxis*

Primeiramente, precisamos entender tanto as noções quanto as funções da produção e da gestão cultural, especificamente as/os profissionais responsáveis pela criação e gestão de bens e obras culturais, e como essas/esses profissionais organizam o setor da chamada economia criativa⁶, para, então, chegarmos aos atuais usos da ideia de cultura no setor criativo brasileiro, a partir dos seus significados na Constituição Federal de 1988, tal como propõe o historiador brasileiro Bernardo Novais da Mata Machado, para, assim, estabelecermos um paralelo entre *práxis* e os projetos e ações culturais do setor público e privado.

Nesse sentido, podemos entender a produtora/o produtor cultural como a/o “profissional que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas

⁶ Convém informar que, “economia criativa pode ser definida como o ciclo que engloba a criação, produção e distribuição de produtos e serviços que usam o conhecimento, a criatividade e o capital intelectual como principais recursos produtivos” (AVELAR, 2008, p. 26).

patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura” (AVELAR, 2008, p. 52), ao passo que a gestão cultural é feita pela/pelo “profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; [...]” (AVELAR, 2008, p. 52). No cenário atual, as distinções entre as funções da produção e da gestão cultural se intrincaram de tal forma que as fronteiras entre ambas se tornaram tênues, ao ponto de quase não identificarmos quando começa uma e termina outra, porém “essa diferenciação é uma ação ou reflexo da realidade vivida por esses profissionais que, diante da complexificação das relações de trabalho, se deparam com esse questionamento, no qual o produtor tem sido colocado como um profissional mais executivo e o gestor no âmbito das ações estratégicas” (CUNHA, 2007, p. 118). Todavia, como apontado por Antônio Albino Canelas Rubim (2007 *apud* AVELAR, 2008, p. 53), a predominância pelo termo *produtor* é sintoma das próprias singularidades da organização da cultura no Brasil, na qual a presença das leis de incentivo no cenário cultural brasileiro determinou a prevalência do mercado sobre o Estado na organização do setor. Contudo, ainda que ambos os termos (produção e gestão) sejam tratados de forma complexa, entendemos que tal distinção se torna essencial para localizar a *práxis* em ambas as funções. Dessa forma, inferimos que a/o profissional da produção está diretamente relacionada/relacionado com a base do setor, ou seja, toda a mão-de-obra envolvida diretamente na produção (técnicos de montagem e desmontagem de som e luz (*roadies*), operadores de câmera, figurinistas e aderecistas, assistentes de produção, figurantes, atrizes e atores, músicos, maquiagem, etc.), e a gestora/o gestor media as relações da base com a superestrutura, ou seja, de artistas com espaços culturais, empresas patrocinadoras e poder público.

Convém informar que a escolha pelas áreas da produção e da gestão cultural, em específico, se dá na medida em que o setor da economia criativa tem, em grande medida, profissionais com ensino superior completo, o que indica que sua atuação profissional se dá no interregno entre a teoria e a prática de forma congênere, ao mesmo tempo que ambas são as responsáveis diretas, porém não isoladamente, pela gestão material do setor. Segundo os dados do *Observatório Itaú Cultural*⁷, até o último trimestre de 2021 o setor possuía 5.369,806 de trabalhadores empregados nos setores criativos, tanto os especializados quanto os de apoio (técnicos), em sua equânime maioria formada por profissionais do gênero masculino, sendo 50,71% no setor, ou seja, 2.722,778, ao passo que 49,29% (2.647,018) do

⁷ Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/pesquisa/trabalhadores-da-economia-criativa>

gênero feminino, dentre as/os quais 1.903,800 possuem superior completo, ou seja, 35,45% das trabalhadoras/dos trabalhadores, ao passo que 1.641,910 possuem ensino médio completo, ou seja, 30,58% do setor e, por fim, os 33,97% restante possuem ensino médio incompleto, fundamental completo e fundamental incompleto e/ou equivalente. Sabe-se, também, que em 2012, 64% das pessoas que ingressaram na atividade de produção cultural, a fizeram por oportunidades surgidas e não planejadas, e dessa amostragem, 95% se preparam para a atividade com a própria prática da experiência, ou seja, não se profissionalizaram, ou profissionalizaram depois (ALLUCCI.; JORDÃO, 2012, p. 63), e não só, em 2016, 45% das formações para a área de produção e gestão cultural eram focadas em produção, ou seja, aspectos técnicos (elaboração, gestão e implementação de projetos, por exemplo), e apenas 5% na política cultural (voltadas para o desenvolvimento regional e social) (JORDÃO; BIRCHE; ALLUCCI, 2016, p. 14). Percebemos, até aqui, que as relações de trabalho dentro do setor se dão de forma equânimes, no que diz respeito a própria classe e, também, comparando os dados de gênero, escolaridade e inserção no setor, o que faz com que a possibilidade da *práxis* seja inserida teórica e praticamente na profissão e no setor.

De mais a mais, as/os profissionais da área da produção e da gestão cultural lidam direta, e indiretamente, com a base (relações reais/materiais de produção) e a superestrutura (as formações que não são as relações econômicas de base) da cadeia produtiva da economia criativa, como explicado anteriormente, o que significa que tais profissionais estão mais próximos de uma *práxis*, ainda que de forma sinuosa, do que pudemos supor. Além de tudo, tais dados informam que a prática, em muitos casos, é anterior a teoria dentro da profissão, ainda que depois a profissionalização, ou melhor, a formação técnica, se faz necessária, mas, neste caso, é a prática surgida através das oportunidades, e das necessidades, que formam a maioria dos profissionais. Em razão disso, a pesquisadora, professora e produtora brasileira Ilana Seltzer Goldstein, nos informa que a necessidade da formação e, conseqüentemente, da profissionalização no setor, transforma as relações internas e externas, de forma a modificar a nomenclatura (gestão cultural), indicando uma maior reflexão sobre a prática no setor criativo (ALLUCCI.; JORDÃO, 2012, p. 57). Além do mais, o setor precisa enfrentar a difícil tarefa dos usos da ideia de cultura tanto na elaboração e gestão de projetos culturais, quanto na elaboração de políticas para o setor, haja visto a forte participação do Estado.

Como visto na primeira parte deste artigo, os usos da ideia de cultura, a partir das três categorias propostas pelo crítico de cultura britânico Raymond Williams, se transformaram com o tempo, de tal forma, que o historiador brasileiro Bernardo Novais da Mata Machado traça uma análise conceitual a partir destas categorias, ainda que não referendadas

diretamente, para pensar os significados da palavra “cultura” na Constituição Federal de 1988. Igualmente, Raymond Williams apontou as três categorias do uso de cultura em seus escritos ((i) *um estado mental desenvolvido*; (ii) *os processos desse desenvolvimento* e (iii) *os meios desses processos*), ao passo que Bernardo Novais da Mata Machado informa que

a combinação de várias definições contidas nas ciências sociais a respeito do termo cultura permite chegar a três significados correntes: (i) *cultura humana*, em sentido geral (modo de vida) e universal; (ii) *culturas humanas* em sentido geral, mas referente a distintos grupos situados no tempo e no espaço; e (iii) cultura como o conjunto de *atividades intelectuais e artísticas* (ciência e arte) (MACHADO, 2011, p. 104),

se assimilando, em demasia, das definições do crítico de cultura britânico.

Além do que, buscar na constituição de um país as definições de determinadas palavras, como cultura, por exemplo, nos informam como tal território constrói suas práticas, seus códigos e símbolos, etc., além de indicar caminhos na proposição de direitos, mais especificamente os direitos culturais, pois “a falta de consenso a respeito de quais são os direitos culturais dá lugar a diferentes maneiras de tipificá-los, nomeá-los e defini-los” (MACHADO, 2011, p. 106). Sendo assim, o historiador brasileiro constata que “as palavras “cultura” e “cultural” são utilizadas ora no sentido (ii), como os modos de vida dos grupos formadores da sociedade brasileira, ora no sentido (iii), como o campo das atividades intelectuais e artísticas” (MACHADO, 2011, p. 109), como, por exemplo, no Artigo 210, na seção de educação, determina que “serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais” (BRASIL, 2016, p. 124), Bernardo nos explica que o termo “culturais”, ainda que separado do termo “artísticos”, “está vinculado ao sentido (ii), pois o termo “valores” remete à cultura “nacional”, e o termo “regional” com certeza se refere aos modos de viver característicos das cinco regiões brasileiras (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul)” (MACHADO, 2011, p. 110-111).

Em outro momento, o Artigo 215 assegura que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 2016, p. 126), e neste caso o termo cultura parece estar ligado ao sentido (ii), ou seja, de culturas humanas em sentido geral, “mas uma leitura mais atenta permite outra interpretação: a cultura nacional como o legado intelectual e artístico do Brasil (sentido iii)”, e, também, “o termo “manifestações culturais” aproxima-se do sentido (iii), embora sugira algo mais geral, como a dizer que nessa categoria cabem manifestações tanto eruditas quanto populares” (MACHADO, 2011, p. 111).

Em uma última análise, o Artigo 216, que trata especificamente dos patrimônios material e imaterial, informa que

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I– as formas de expressão;

II– os modos de criar, fazer e viver;

III– as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV– as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V– os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 2016, p. 126).

Neste caso, o sentido (ii) é predominante, pois, segundo o historiador brasileiro, nota-se “que o uso do termo “brasileiro”, em vez de “nacional”, denota uma perspectiva mais ampla, que inclui a diversidade cultural do país”, e que devido a essa amplitude do termo, “a esse patrimônio estão expressamente vinculadas a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, “seus modos de viver, fazer e criar”” (MACHADO, 2011, p. 112).

Dessa forma, com as transformações do uso da ideia de cultura, transformou-se também o trabalho a fins no setor criativo, ou seja, a finalidade com a qual se trabalha dentro do campo cultural, como visto, está ligado a manutenção dos modos de criar, fazer e viver do sistema político e econômico atual; o fim, em grande medida, não é primado mais pela transformação da realidade material através das práticas e objetos culturais, mas, ao contrário, replica o atual sistema de códigos e valores ético, econômico, político, etc., através de tais práticas e objetos. Porém, o que nos difere de uma aranha ou abelha, por exemplo, é justamente a finalidade aplicada a uma atividade, e nesse sentido, “o fim é também expressão de uma necessidade humana que só se satisfaz ao atingir seu resultado [...], não se trata somente de antecipação ideal do que está por vir, senão de algo que, além disso, queremos que venha” (VAZQUEZ, 2011, p.225). Em razão do duplo estatuto da finalidade (resultado ideal e produto real), penso que as funções de produção e gestão cultural, através de projetos e ações culturais, principalmente aquelas que se voltam para a população, ou com apelo popular, estejam atreladas à consciência de classe. Sendo assim, as/os profissionais da produção e da gestão cultural, devem se entender como pertencente à classe trabalhadora na busca de construir para si uma *práxis* que dialogue não só com o próprio setor, mas, também, com seu público, formado em sua maioria pela classe trabalhadora, e, também, na busca de uma outra produção e gestão de práticas, produtos, bens e objetos culturais.

Com o fim de localizar a *práxis* em projetos, programas e políticas culturais, apresento aqui dois exemplos, um da esfera privada, de interesse público, e outro da esfera pública: o *F5 - Festival de Cultura Independente de Contagem/MG* e o *Ponto de Cultura*. Ademais, vale ressaltar que definimos o setor privado de interesse público como os projetos e ações propostos por pessoas jurídicas (CNPJ) e/ou microempreendedores individuais (MEI) voltados para a população de um determinado território, e, por outro lado, o setor público como a parte do Estado que lida com a produção, entrega e distribuição de bens e serviços para a população através do conjunto de programas e ações tomados pelas esferas municipal, estadual e/ou federal, que visam garantir o direito de cidadania, a partir das políticas públicas para a cultura, garantidas pela Constituição.

A começar pelo *F5*, um projeto de esfera privada, mas de interesse público, proposto pela classe artística da cidade de Contagem (MG), que surge como uma demanda da classe artística do município através do Fórum Popular de Cultura, que desde 2009 reunia artistas e não-artistas, através de encontros periódicos, para debater e propor ações políticas no âmbito municipal, focadas no direito a cultura e o direito a cidade, contra o gasto exorbitante do poder público local na contratação de artistas consagrados nacionalmente, mas que não tinham vínculo nenhum com a cidade, deixando de investir em artistas e grupos locais (ARAÚJO, 2019, p. 17-18). A partir de uma contextualização histórica e sociocultural e da dificuldade de produzir localmente, Dâmaris, uma das realizadoras do festival, juntamente com a classe artística contagense, decidem criar o *F5*, que “nasce desta inquietação e se estrutura a partir das ideias de colaboração, autogestão, resistência e independência”, na qual “sua construção é realizada de forma colaborativa, sendo os próprios artistas ou proponentes das oficinas que trabalham fazendo na feitura do festival, desde a produção, mostra ao público e pós-produção” (ARAÚJO, 2019, p. 18).

De tal maneira, que Dâmaris considera “como um dos pontos mais importantes a forma como o festival é produzido, (pois) o foco é na produção e não no evento em si. Por isso o festival acontece o ano todo, ressaltando seu caráter educativo na formação como processo” (ARAÚJO, 2019, p. 18), e que, segundo a produtora, “[...] carrega características relevantes de serem observadas e que se diferenciam da maioria dos festivais independentes nacionais. Tem um caráter radicalmente colaborativo e sem uma curadoria (não selecionando quem é ou não artista nem fazendo juízo de valor sobre qualquer arte)” (ARAÚJO, 2019, p. 20). Vale ressaltar que o festival ocorre uma vez por ano, durante 10 dias, com diversas apresentações artísticas das mais diversas linguagens, além de seminários e oficinas com vista a suprir as necessidades de formação da classe artística local.

Podemos observar que a ideia de cultura, na elaboração e execução do Festival, é vista como meio (iii) e como processo (ii), pois os artistas contagenses afirmam que compreendem “[...] a arte como uma forma de expressão e comunicação, livre, com a intenção de que todos os seres humanos devam ter o direito de se expressar artisticamente” (ARAÚJO, 2019, p. 21). Certamente, observa-se uma *práxis* na proposta da classe artística contagense, que, partindo de uma necessidade material advinda da realidade concreta, se organizam, teórica e praticamente, no avanço dos direitos culturais local, asseguradas, em determinado grau, pelo poder público municipal. Numa perspectiva da pedagogia crítica freiriana, tal *práxis* se torna necessária como tática de transformação da realidade material através dos sujeitos dialógicos, nesse caso a classe artística contagense, pois

ao contrário do que ocorre com a conquista, na teoria antidualógica da ação, que mitifica a realidade para manter a dominação, na co-laboração, exigida pela teoria dialógica da ação, os sujeitos dialógicos se voltam sobre a realidade que, problematizada, os desafia. A resposta aos desafios da realidade problematizada é já a ação dos sujeitos dialógicos sobre ela, para transformá-la (FREIRE, 2020, p. 229).

Por outro lado, o *Ponto de Cultura* surge como uma mediação estatal no setor que “ao invés de entender a cultura como produto, ela é reconhecida como processo” (TURINO, 2009, p. 63). Com o advento da intervenção estatal no setor criativo, as esferas culturais e artísticas passaram a ser tratadas como bens e objetos que deveriam circular e ser acessíveis a toda a população, em especial aquelas moradoras das periferias e bairros afastados das cidades. Em uma primeira análise, desde a criação do Ministério de Assuntos Culturais, em julho de 1959 na França, considerado o primeiro órgão estatal mundial a cuidar especificamente do setor cultural, tal esfera vem sendo constantemente debatida e reelaborada na construção de políticas, públicas e privadas, para o setor. No Brasil, mais especificamente na gestão de Gilberto Gil (2003-2007), tanto a ideia de cultura como o próprio setor da economia criativa ganham com a ampliação do termo, que antes era tratado sobretudo na sua esfera econômica, e que desde sua ampliação vai buscar, também, na antropologia uma definição que englobe projetos e realizações ligadas as atividades consideradas “menores”, tais como o artesanato de populações nativas e indígenas e as contações de histórias de mestres griôs, por exemplo. De tal maneira que o ministro Gil, em posse de suas atribuições, cria o *Programa Cultura Viva* (2004) e suas vertentes (*Pontos de Cultura*, o *Agente Cultura Viva*, a *Cultura Digital*, a *Escola Viva* e os *Griôs -Mestres dos Saberes*) no intuito de fortalecer o setor e a própria ampliação da utilização do termo cultura.

Dessa forma, *Ponto de Cultura* “são organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado”,

de tal forma que. “[...] o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas, e sim das pessoas; um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura” (TURINO, 2009, p. 64), é uma forma do Estado fazer *com* e não somente *para*, ou seja, além de auxiliar na manutenção dos equipamentos públicos e serviços de qualidade, a iniciativa não impõe formas de produção e/ou gestão de recursos e serviços, cabendo a cada *Ponto* desenvolver suas atividades conforme suas necessidades. Por conseguinte, o historiador brasileiro Célio Turino, que também é criador da política em questão, nos diz que “Ponto de Cultura não se enquadra em fôrmas; nem é erudito nem é popular; também não se reduz à dimensão da “cultura e cidadania” ou “cultura e inclusão social”. Ponto de Cultura é um conceito. Um conceito de autonomia e protagonismo sociocultural” (TURINO, 2009, p. 15).

Temos como exemplo principal, o sertão do Cariri, localizado entre Ceará, Paraíba, Pernambuco e Piauí, e localidades próximas, na qual seus diversos *Pontos* (*Candeeiro Aceso* (AL), *Fundação Casa Grande* (CE), *Museu do Araripe* (CE), dentre outros) atuam para além da manutenção de objetos, manifestações e equipamentos culturais, através de, por exemplo, criação de estúdios multimídias, ou de adequação de determinados espaços para o funcionamento de auditórios, no intuito de dispor o espaço para apresentações artísticas e exibição de filmes, afinal “os Pontos de Cultura vão além da estética ou da fruição artística, embrenham-se na dimensão ética, no compromisso com seu povo” (TURINO, 2009, p. 17). Por fim, vale ressaltar a importância da criação e manutenção dos *Pontos de Cultura*, visto que ressalta o uso de cultura para além de sua categoria material (iii), mas retorna, em movimento dialético, para uma proposta de *processo* e *cuidado* (ii), reforçando que o *Ponto* “não é um equipamento cultural do governo, nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos. Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social” (TURINO, 2009, p. 64), e, dessa maneira, a *práxis* é a própria política posta em prática.

5. Considerações finais

Diante do exposto, não pretendemos encerrar o assunto até então, ao contrário, que as provocações epistêmicas, filosóficas e políticas feitas até o momento, sejam motrizes na busca de melhores condições para a classe trabalhadora do setor criativo, além de auxiliar na construção de projetos e ações políticas que visem a transformação da realidade material, afinal, estamos diante de desafios precisos no campo da produção cultural, perante este capitalismo contemporâneo acerca de uma sociedade diversa e desigual. A produção cultural

pode seguramente ser uma *práxis* emancipatória que configure uma nova forma de produzir cidadania, oportunidades, desenvolver as subjetividades grupais e denunciar as desigualdades. A produção cultural que acreditamos é aquela que promove a liberdade de expressão dos grupos sociais, que alavanca a noção de pertencimento e de inclusão dos membros de uma sociedade, pois a cultura é dinâmica e, portanto, exige um constante transformar da realidade, como defende Canclini (1998). Esta transformação, resultante de uma *práxis* cultural, se vislumbra na hibridização das linguagens artísticas e na polissemia dos recursos e apropriações dos processos de criação dos grupos e indivíduos em seus contextos microssociais.

De tal modo que até a classe trabalhadora do setor mais desenvolvido e bilionário da indústria cultural, o cinema, mais especificamente o cinema estadunidense produzido em Hollywood, vem sentindo a dificuldade de exercer a profissão dentro do atual sistema político e econômico, e que, desde 2007, vem entrando em greves na busca da melhoria das condições de trabalho e ganhos melhores em cima de suas produções⁸, tanto que, em meados de outubro de 2021, a Associação Internacional de Funcionários de Palco de Teatro (*Iatse*, em inglês), que representa 60 mil trabalhadores - incluindo operadores de câmeras, montadores de cenários e figurinistas - conversaram com representantes da indústria, que tem nomes como Disney, Amazon, Warner e Netflix, e afirmaram que, apesar de meses de negociações, os estúdios de Hollywood ignoraram suas demandas por horas de trabalho mais curtas, intervalos mais longos entre os turnos (com diárias de 12 horas, seis vezes por semana) e salários mais altos para aqueles que ganham menos, a *Iatse* também criticou Hollywood por não atualizar os baixos salários dos funcionários que trabalham nos projetos das plataformas de streaming, que têm orçamentos comparáveis aos gigantes tradicionais de Hollywood⁹.

Esta *práxis*, embasada na luta dos grupos sociais por sua autonomia na gestão, escolhas e patrimonialização de suas narrativas identitárias e memórias, assim como em ações que fortaleçam uma produção cultural independente dos ditames do poder econômico determinista, que também atravessa a produção e sobretudo a política cultural, emerge como tática política de transformação das realidades material (prática) e ideal (teórica) do setor criativo nacional e internacional, contra uma forte despolitização de suas/seus agentes, na busca da criação e circulação de objetos e experiências artísticas que visem a renovação da realidade material. Com o propósito de auxiliar na gestão e produção cultural, a sugestão de

⁸ Para mais informações: <https://movienonsense.com/textos-sobre-cinema/vi-greves-em-hollywood/>

⁹ Fonte: <https://fsindical.org.br/imprensa/sindicato-dos-trabalhadores-de-hollywood-diz-que-pode-entrar-em-greve-na-proxima-semana>

incluir a *práxis* como horizonte possível e como tática política não visa minimizar os impactos da formação técnica, ao contrário, pende para uma prática menos hierarquizada e economicista e, em maior grau, contra a despolitização da atividade, sua prática e seus horizontes.

Portanto, a transformação social está diretamente na observação destes processos sociais, embasada em uma *práxis* constante de libertação e recriação da realidade. Logo, podemos dizer que produzir não, necessariamente, é uma tarefa de transformação social, de mesmo modo que a arte *per se* não é motriz de transformação, ainda que esteja evidente no projeto e/ou no objeto artístico. Ser artista e produzir arte não são sinônimos de transformação se seu público não o percebe e se vê refletido como tal, ou seja, se a classe trabalhadora não se observa e, também, se sente pertencente como parte do objeto artístico, podendo, inclusive, interferir na sua criação, construção de (outros) significados e circulação, além do mais, as intervenções não podem ficar restritas ao campo estético, mas, inclusive, no campo político. Dessa forma, num movimento dialético, a *práxis* da produção e gestão cultural emerge como síntese das relações de produção (tese) e captação de recurso, ou mecenato (antítese), haja visto os conflitos de interesse, ou seja, ela media as relações de conflito econômico, político e ideológico; todavia, a questão essencial desse movimento é: a quem interessa financiar um projeto cultural, e por quê? Quem, e o quê, está por trás do discurso do financiamento de projetos culturais? É possível pensar, executar e fazer circular projetos que estejam para além de um *realismo capitalista*?

Referências

ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 409-411.

ALLUCCI, Renata Rendelucci; JORDÃO, Gisele. O produtor cultural. In: *Panorama setorial da cultura brasileira 2011/2012*. São Paulo: Allucci e Associados, 2012, p. 49-118.

ARAÚJO, Dâmaris Starling Ferreira. TRASPADINI, Roberta Sperandio. *A Produção Cultural territorializada como um processo educativo e de práxis política: um relato de experiência do F5 - Festival de Cultura Independente de Contagem*. 2019. 25 p. Artigo de conclusão de curso (História - licenciatura) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, 2019.

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.

ESPINHEIRA, Gey. Cultura, cidade e democracia: o jogo da cultura no mundo contemporâneo. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas culturais para as cidades*. Salvador. EDUFBA, 2010, p. 191-206.

FISCHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. São Paulo. Autonomia Literária., 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 73 ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2020.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

JORDÃO, Gisele; BIRCHE, Leonardo; ALLUCCI, Renata Rendelucci. *Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil 1995-2015*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, vol. I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Os direitos culturais na constituição brasileira: uma análise conceitual e política. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo; Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 104-117.

MARX, Karl. Marx sobre Feuerbach (1845) [Com alterações de Engels, 1888]. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 537-539.

TURINO, Célio. *Na trilha de Macunaíma. Ócio e trabalho na cidade*. Ed. Senac. São Paulo. 2005.

TURINO, Célio. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia da práxis*. Tradução de María Encarnación Moya. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Filosofia e Práxis. In: VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia e circunstâncias*. Tradução de Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2002, p. 143-212.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: UNESP, 2011, p. 43-68.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Por una *praxis* de la producción y gestión cultural

Resumen

El presente artículo pretende discutir la posibilidad de una praxis, en el sentido moderno de actividad objetiva consciente, de producción y gestión cultural, en la elaboración y gestión de proyectos, programas y políticas culturales. Por tanto, la complejidad de utilizar la idea de cultura se vuelve fundamental para entender el uso actual del concepto de cultura dentro de la producción y gestión cultural a nivel nacional, pues, entonces, llegamos a la praxis de hecho, más concretamente a su concepción moderna, elaborada a mediados del siglo XIX, pues, finalmente, reflexionar sobre los usos actuales de la idea de cultura, especialmente su uso en la Constitución Federal brasileña, y también la praxis en sus relaciones teóricas y prácticas con la producción y gestión de proyectos, programas y políticas culturales, incluso, en esta relación, toda su cadena productiva.

Palabras-clave: Cultura; praxis; producción cultural; Gestión Cultural.

Pour une *pratique* de la production et de la gestion culturelles

Résumé

Cette étude a pour but de discuter la possibilité d'une pratique, dans le sens moderne d'une activité consciente objective, de la production et de la gestion culturelles, concernant l'élaboration et la gestion de projets, programmes et politiques culturels. Pour ce faire, la complexité de l'usage de l'idée de culture devient primordiale pour la compréhension des usages actuels de la culture dans le cadre de la production et la gestion culturelles au niveau national afin d'arriver alors à la pratique de fait, plus précisément à sa conception moderne, élaborée dans la seconde moitié du XIXe siècle pour, enfin, penser les usages actuels de l'idée de culture, notamment l'usage de cette idée dans la Constitution fédérale brésilienne, et la pratique dans ses rapports théorique et pratique avec la production et la gestion de projets, programmes et politiques culturels, y compris, dans ces rapports, toute la chaîne productive.

Mots-clés : culture, pratique, production culturelle, gestion culturelle.

For a *praxis* of the cultural and management production

Abstract

This study intends to discuss the possibility of a praxis, in the modern meaning as an objective self-conscious activity of the cultural production and management and also in the elaboration and management of projects, programs and cultural policies. Therefore the wide range use of the idea of culture becomes essential to understand the current use of the concept of culture within the production and cultural management at the national level, in such a manner we could reach the actual praxis, more specifically its modern conception, elaborated in the mid-nineteenth century, to finally think about the current uses of the idea of culture, especially its use in the Brazilian Federal Constitution, and also the praxis in its relations, theoretical and practical, with the production and management of projects, cultural programs and policies, including, in this relationship, its entire production chain.

Keywords: Culture; praxis; Cultural production; Cultural Management.