

Paradoxos da inserção dos espaços populares no Brasil “criativo”

Avance de investigación en curso

GT 13 Reforma do Estado, democracia e governabilidade na América Latina

João Pereira Vale Neto
PPGS/UFPE

RESUMO

Da perspectiva dos movimentos sociais e da contra-cultura brasileira, estamos diante da confluência perversa nas quais noções bastante caras foram reformuladas à luz de um projeto marcadamente neoliberal-desenvolvimentista. No presente artigo, apresentamos os conceitos de arte e cultura do período, associados, respectivamente, a experimentação/envolvimento/transformação e a cidadania plena, e realizamos sua contraposição com a dimensão de economia e territórios criativos tal como vindo estimulados nas esferas governamentais no âmbito dos espaços populares. Sugerimos, assim, a partir da contribuição de E.Said (1990) que esse processo ocorre a partir de de uma colonização criativa e ativa, uma nova interface de dominação dos pobres.

Palavras-chave: Colonização – Cidadania – Economia Criativa

I

Nicolas Bourriaud demonstra em seu pequeno livro *Formas de Vida* (2011) como os artistas modernos deslocaram a ideia da arte como uma condição exterior para um processo de internalização e criação de “esferas de circunscrição” a partir da vida do artista. Nesta visão, arte e vida não são separáveis e a existência é a grande (ou menor) obra. Fora da visão europeia de Bourriaud, Hélio Oiticica (H.O.) permanece sendo, talvez devida à justiça do tempo, um artista brasileiro que experimentou em si a condição total, bricolando as substâncias sutis da arte e da vida e um dos principais símbolos da produção artística dos anos 60-70. A diferença, contudo, de boa parte dos artistas citados por Bourriaud, Hélio desenvolveu o seu aprendizado em uma condição marginal e territorial, a saber, as favelas do Rio de Janeiro. A “mixagem” de Hélio nos espaços do Mangue e da Mangueira deu-nos uma contribuição muito importante: sua obra, *Tropicália*, de 1967, é relocada pelo grupo de cantores baianos para dizer respeito a um movimento inteiramente novo na música brasileira. Nela, uma instalação inusitada de terra, barraco, plantas e uma tevê fazem com que qualquer um se sinta pisando no chão do morro. Suas experimentações são diversas e Carneiro (2004; 2003) sinalizou toda a sua potência ética com os bólides- transobjetos, multicompostos, incapazes de definição final - que o artista fez em homenagem a Cara de Cavalo e a um ladrão desconhecido que suicidou-se ao sentir que seria pego pela polícia. Na sua existência/arte, H.O. buscou mesmo em um objeto “trans”, o bólido, sinalizar eticamente a morte de seus amigos da favela, o genocídio por vir dos jovens pobres brasileiros. As experimentações deste artista anarquista, em meio a um país que adotava a ditadura militar como regime político eram vistas tanto como “perigosas” do ponto de vista dos militares como “extemporâneas” do ponto de vista da esquerda da época. No entanto

Embora se mantendo afastado dos projetos culturais que figuravam a “realidade nacional” como etapa da ação política que reagia à dominação do imperialismo

e do regime militar, Oiticica respondeu à sua maneira aos apelos dessa esquerda. (...) Para ele, a arte tem sempre uma função política, contanto que isso não seja um “alvo especial” mas sim “um elemento”. (...) Arte e política são práticas convergentes, mas que não se confundem, sob pena de se promover a estetização da política (FAVARETTO, 2011:18-19)

Em sua radicalidade aberta, rumo a ideia que conquistou de si, Hélio torna-se um artista que compreende sua ação política associada à liberdade e ao envolvimento com o mundo e também, com seu país. Seu desejo de que a arte e a cultura brasileira ultrapassem a “coni-convivência” ao status quo sugere um outro modo de atacar os problemas do Brasil: “*É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e levá-los a consequências eficazes*”. (OITITICA, 2009:114). O tempo todo enquanto artista Hélio aponta para uma dimensão que transcende as categorizações fixas ao mesmo tempo que aponta perspectivas do presente a serem abertas, ativadas. O artista, para H.O., não seria apenas um criador de objetos:

seu papel seria mais de propor práticas, suas ideias e descobertas são abertas e sutilmente sugeridas na realização destas práticas. Isso explica por que esses projetos são simples e generosos, não ainda definidos, e são mostrados como situações para serem vividas(OITITICA, 1971 apud JACQUES, 2011, p.87). Assim, ao construir uma obra como Tropicália, por exemplo, ele afirma que *é um tipo de mapa. Uma mapa do Rio e um mapa da minha imaginação. É um mapa dentro qual se pode entrar* (2009:60).

O fato de, a partir da dimensão criadora, o artista vislumbrar a participação e criação coletiva e afetiva diz respeito à crença de que os seus projetos não estão resumidos ao seu gênio, mas podem dizer respeito ao gênio de cada um. Surgiu nele a compreensão de sua própria tarefa enquanto agente das suas percepções. Assim, o que ele poderia oferecer para as pessoas senão dispositivos que apontassem para a própria auto-construção e a própria agência de cada uma delas?

Para Oiticica, essa busca da liberdade passa forçosamente pelo desenvolvimento da ideia de participação ativa do espectador: o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que assina a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas. (JACQUES, 2011: 113)

Esta dimensão pedagógica de H.O. – sua crença na capacidade criativa das pessoas – permite-nos afirmar que sua compreensão política e pedagógica eram indissociadas. *O artista tem de conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção...*(OITITICA, 2009:230) Ao conjecturar sobre os problemas das relações da arte com o povo, ele chega a aspirar um novo momento: a era da grande participação popular no campo da criação artística(OITITICA, 2009:42).

II

A experimentação artística de H.O está *pari passu* com outro tipo de experimentação: a desenvolvida, individual e coletivamente, pelos movimentos sociais brasileiros, entre as décadas de 70 e 80. Naquela ocasião, os movimentos gestaram, cada qual ao seu modo, o surgimento de um conceito novo de cultura. Os germens dessa nova concepção estão bem delimitados por um processo que, no começo dos anos 60, fazia o Brasil ferver politicamente, com o acirramento de propostas socialistas e capitalistas, além da emergência da contra-cultura como um fenômeno ocidental. Os anos 60, contudo,

para o país e boa parte da América Latina, demarca um período de golpes aos projetos de aprofundamento democrático do país com a clara intervenção dos Estados Unidos no sentido de manter um eixo ocidental-capitalista nos países dependentes. Pode-se dizer que a partir 1964, por um processo de autoritarismo próprio e vinculação a orientação política norte-americana, o regime militar lança as tensões políticas para o subterrâneo onde passou a haver um verdadeiro caldeirão de ideias, concepções e desejos resistentes e insistentes. Os movimentos de luta pela terra e moradia, os movimentos feministas e sexuais, os movimentos étnicos, entre vários outros, vão agregando-se formando um desejo potente de democracia. Assim, ao perceberem os pontos comuns entre suas causas, os grupos e movimentos identificaram a necessidade de uma luta ampla, radical, indissociável, a qual seria o desejo de uma “cidadania completa” o qual é bem caracterizado por Dagnino (2004: 103) ao dizer:

A então chamada *nova cidadania*, ou cidadania ampliada começou a ser formulada pelos movimentos sociais que, a partir do final dos anos setenta e ao longo dos anos oitenta, se organizaram no Brasil em torno de demandas de acesso aos equipamentos urbanos como moradia, água, luz, transporte, educação, saúde, etc. e de questões como gênero, raça, etnia, etc. Inspirada na sua origem pela luta pelos direitos humanos (e contribuindo para a progressiva ampliação do seu significado) como parte da resistência contra a ditadura, essa concepção buscava implementar um projeto de construção democrática, de transformação social, que impõe um laço constitutivo entre cultura e política.

Para os movimentos, a imbricação entre cultura e política dizia respeito a ênfase a uma transformação cultural efetiva que contribuiria para transmutar o autoritarismo presente no Brasil em um pensar-fazer socialmente diferente no qual estaria embutido a noção de que todos tem “direitos a ter direitos”. A efetivação da democracia então era o principal objetivo dos movimentos que, ao falarem de cidadania, falariam também de uma política capaz de fazer convergir uma série de transformações necessárias tendo como base a implementação de cultura cidadã. Ao tratar da política cultural, tratava-se também de pensar o *laço constitutivo entre cultura e política* e o saber que enfatizava a cultura como um conjunto de práticas sociais associado à concepção de mundo e as relações de poder embutidas duplamente tanto na concepção quanto nas práticas envolvidas. A nova cidadania, implicada diretamente na prática sócio-cultural, se afirmava, segundo Dagnino (2004:105) como

um projeto para uma nova sociabilidade: não somente a incorporação no sistema político em sentido estrito, mas um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis, inclusive novas regras para viver em sociedade (negociação de conflitos, um novo sentido de ordem pública e de responsabilidade pública, um novo contrato social etc.). Um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis implica o “reconhecimento do outro como sujeito portador de interesses válidos e de direitos legítimos” (Telles, 1994: 46).

Para efetivar uma política cultural como esta seria necessário, *a organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício da cidadania exija e impulsione a presença dos poderes públicos com respostas a questões concretas e que não são de ordem exclusiva da área cultural.* (BOTELHO, 2002:73). Além disso, para se implementar tal política torna-se necessário *uma articulação de pessoas interessadas, unindo, pelos laços da solidariedade, demandas dispersas em torno de objetivos comuns, formalizando-as de modo a dar visibilidade ao impalpável, em torno de associações de tipos diversos* (BOTELHO, 2002 :75).

Ora, sabemos que o Partido dos Trabalhadores foi a resultante direta desse caldeirão. Agregando intelectuais, movimentos, classes sindicais e coletivos, o PT tornou-se um forte opositor ao regime militar e uma plataforma que imantou boa parte das reivindicações realizadas, todas elas, com base em um conceito pleno e imbricado de cidadania e cultura. O PT tomava para si também a tarefa de propor uma forma de se constituir política no país a partir do apoio e organização popular, configurando-se por isso como o primeiro partido de massas do Brasil (MENEGUELLO, 1989: 36). Sua estratégia principal seria: (o.p.cit:1989:50):

ocupar o espaço na arena nacional como representação política independente, trazendo como ponto central a luta pela *cidadania plena*, percebida como a conquista dos direitos sociais e políticos, quais a classe trabalhadora encontrava-se privada durante todo o período autoritário

Estava aí em questão uma reivindicação ampla, amparada pelo desejo de transformação social. Para efetivá-la, estava em andamento a construção conjunta, dos movimentos sociais conectados ao Partido dos Trabalhadores, de um ideal de cultura: libertária, democrática e capaz de envolver a sociedade na efetivação das transformações sociais necessárias ao Brasil. No entanto, após doze anos, o partido vem sendo sistematicamente criticado por se associado às forças conservadoras que estava disposto a enfrentar (ANDERSON, 2011; OLIVEIRA, 2010) sendo a emergência governamental do conceitode “economia criativa” um das pistas mais diretas de um realinhamento da compreensão de arte/cultura na esfera da atuação política.

III

Até então, objetivamos mostrar duas compreensões de arte e de cultura, cunhadas em um caldeirão ativo pela esfera dos artistas-contrahegemônicos, da qual tomamos Hélio Oiticica como componente, e dos movimentos sociais. A primeira compreensão diz respeito ao pensamento artístico de Hélio que resume uma geração de intensa atividade e produção fora do campo político-partidário, mas, não por isso, menos políticos. São artistas, na música, artes plásticas, cinema, literatura, que passam a internalizar a arte como um modo de ser/existir/manifestar no mundo. Para esses, a arte era algo profundamente crítico e experimental, conectada a liberdade e expressão humanas. A segunda compreensão diz respeito à elaboração da noção de cultura, a qual, gestada por movimentos sociais, intelectuais, classes sindicais, entre outros, dizia respeito a algo total, pautada na dignidade e na capacidade de ser algo transmitido: cidadania plena, direito a ter direitos.

Mutatis mutandis, alguns teóricos começaram a perceber um deslocamento estratégico produzido sobre as perspectivas sócio-políticas que, arduamente, compuseram a cultura política do país. Gohn (2009), por exemplo, identificou como uma das questões mais fortes dos anos 70 e 80, a pedagogia popular, foi sendo ressignificada. O método, que se relacionava a uma forma ativa de formação e objetivava um aprofundamento crítico do sujeito no mundo, foi sendo dissociado pela emergente década de 90, formatado em fetiche educacional que deslocou a potência de transformação do método para questões mais cognitivas e interacionistas do ensino-aprendizagem. Como nos diz a autora(2009:36) o processo da Educação Popular está deslocando de sentido.

Em geral, não se tratam mais de processos de lutas – no sentido de embates políticos embates político-ideológicos contra uma dada ordem sócio-política. Trata-se, agora, da luta pela sobrevivência: aprender a gerar renda, aprender a se inserir numa economia desregulamentada, num mercado de trabalho sem direitos sociais.

Dagnino (2005) identifica este momento contemporâneo como uma confluência perversa nas quais noções bastante caras aos movimentos sociais em 1970 e 1980 foram reformuladas à luz de um projeto marcadamente neoliberal. Assim, conceitos norteadores dos movimentos como participação social, sociedade civil e cidadania, foram “reciclados”: a participação social se resume a voluntariado, a sociedade civil ao Terceiro Setor e cidadania ao ingresso exitoso no mercado. Para os movimentos, a cidadania era, antes mais nada, uma política cultural. A participação era a o poder de decisão conjunto quanto à formulação de políticas e a sociedade civil era a ampliação da intensidade da atuação dos próprios movimentos.

Gostaríamos, ainda, de somar mais dois deslocamentos dos anos 90-2000 em relação aos projetos dos anos 60-70-80: a emergente associação de cultura em sua interface com “economia criativa” de um lado e a consequente identificação de “territórios criativos” do outro. Não queremos aqui discorrer longamente sobre o conceito de economia criativa. Trata-se de um sistema “soft” de capitalismo associado a produção de bens tangíveis e intangíveis com um forte componente tecnológico. Refere-se também a governamentalização da cultura como um negócio a partir do turismo. Para os entusiastas dessa perspectiva, a economia criativa seria uma hiperbolização da economia da cultura, uma mostra clara de que a arte e a cultura podem ser excelentes negócios e por isso cabe ao Governo e as empresas investirem nessas áreas e as comunidades organizarem-se para serem reconhecidas como “criativas” conforme as metas nº7 e nº8 do Plano Nacional de Cultura (2012).

Territórios criativos são bairros, cidades ou regiões que apresentam potenciais culturais criativos capazes de promover o desenvolvimento integral e sustentável, aliando preservação e promoção de seus valores culturais e ambientais.(...) Como explicado na Meta 7, a economia criativa é um setor estratégico e dinâmico, tanto do ponto de vista econômico como social. Suas atividades geram trabalho, emprego, renda e inclusão social. Um território será legitimado pelo Ministério da Cultura (MinC) como território criativo por meio de uma chancela (selo). Com isso, poderá ser criado um sistema de governança com a participação do poder público e da sociedade civil. A partir desse reconhecimento, o MinC repassará recursos para a formulação de planos de desenvolvimento que tenham a economia criativa como estratégia.

Em outras palavras, as concepções dos valores culturais e ambientais citadas acima dizem respeito a uma adequação total a realidade dada. Há uma tentativa de esvaziamento do sentido crítico da arte e da cultura uma vez que as mesmas precisam, necessariamente, gerar emprego e renda. Semelhante a uma ideia de colônia, assim que tal território for localizado, ele poderá fazer parte de um sistema de governança de modo que o seu desenvolvimento econômico seja incentivado. Os entusiastas desse processo acreditam que esse tipo de economia abranda o capitalismo fordista-desenvolvimentista e predatório dos recursos naturais.

Alguns autores confundem o fato segundo o qual o capital, em certos setores do processo produtivo, explora conjuntamente a força e o intelecto operários, o gasto de energia de seus músculos e cérebro, com a existência de indivíduos livres, cooperativos e criativos (BRAGA, 2004)

Na nossa compreensão, semelhante à proposta por Ruy Braga, a economia criativa traz em si o mesmo bojo de pensamento desenvolvimentista e exploratório do capitalismo fordista. Também esse tipo de economia estará interessado em deslocar as forças hegemônicas no sentido de garantir os seus

domínios de exploração e a sua racionalidade burocrática. A arte e a cultura passam a ser apenas suas novas plataformas de frenética atuação.

Se antes arte era um exercício de liberdade e cultura um desejo de cidadania, para a economia criativa, ambas se reduzem a uma indústria cultural sofisticada, sendo que os direitos autorais uma das poucas reivindicações políticas dos seus defensores. Na concepção desta face neoliberal de arte e cultura, é preciso sensibilizar os gestores para a emergência da cultura criativa de forma que invistam nessas áreas e assim alavanquem o desenvolvimento. *O país que não entender sua cultura como fonte de desenvolvimento, não será um grande país no século XXI*, advertem. Como afirma Reis (2008:47):

Nesse novo paradigma que traz a cultura em sua essência e a tecnologia como veículo propulsor, a organização dos mercados em redes, as parcerias entre os agentes sociais e econômicos, a prevalência de aspectos intangíveis da produção, o uso das novas tecnologias para a produção, distribuição e/ou acesso aos bens e serviços e a unicidade da produção, fortemente ancorada na singularidade, são traços característicos desse modelo que tem como pressuposto de sustentabilidade a melhoria do bem-estar e a inclusão sócio-econômica.

Ora, uma coisa que os movimentos e os artistas já sabiam – desde 70 e 80 – é que quando os direitos básicos são respeitados, quando a compreensão de arte/cultura é total e conjunta aos direitos sociais, seja no campo do experimental seja no campo da cidadania completa, a questão econômica encontra o seu lugar. A dita inclusão socioeconômica a qual a cidadania é restritamente associada é apenas uma consequência direta da consecução total dos direitos. Para trazermos a torna um exemplo prático, quando o circuito Coque REXiste realizou uma intensa ação de cineclube e música em uma pequena praça do bairro do Coque, comunidade estigmatizada como violenta, o comércio de uma lanchonete e armazém teve um lucro extraordinário. Segundo os argumentos dos entusiastas da economia criativa, esse seria o argumento mais importante para mostrar a necessidade de se incentivar essa área como uma estratégia de desenvolvimento. Ora, quando desvencilhamos esse argumento, percebemos que, para os envolvidos no evento, uma ação composta por quinze entidades e movimentos sociais, o que estava em questão era uma reivindicação total por uma nova forma da gestão pública lidar com as favelas. Ao deslocarem a ação da música em si como um agregado da economia da cultura, obscurecendo sua colinearidade com uma ação ampla de reivindicação, a economia criativa cria um fetiche próprio no qual a favela deverá produzir cultura e arte, sendo essa uma perversão própria, pois vê na favela um *território criativo* e não como um território de plenos direitos.

As reivindicações de 70-80 diziam respeito a reconhecer o que já se é. A luta por direitos não era para conquistar um outro mundo, mas sim respeitar o que já estava dado. Deslocar esse respeito apenas para esfera econômica parece ser, de fato, uma perversão do ponto de vista da luta política anterior. Quando Hélio Oiticica se nutre da relação com a periferia ele sabia que na favela poderia haver de tudo: de fotógrafos a astronautas. Hélio não prendia o favelado em um estereotipo de arte ou cultura, pois estava conectado ao experimental que é, praticamente, imprevisível. A cultura da cidadania plena previa que as bases econômicas só poderiam se dar na periferia a partir de uma base de direitos já conquistada, incluindo aí os direitos econômicos e trabalhistas. Na economia criativa, as compreensões de comunidade e favela são deslocadas para os territórios criativos onde se recorta os aspectos culturais que podem se associar ao tecnológico e ao econômico para hiperbolizá-los. Se a arte/cultura dos 70 e 80 incluíam uma compreensão total, aqui temos um recorte marcadamente econômico. Como afirma Reis (2008:41)

Na economia criativa, a geração de riqueza depende da capacidade do país de criar conteúdo criativo, transformá-lo em bens ou serviços comercializáveis e encontrar formas de distribuí-los, no mercado local e no exterior, ganhando escala e divulgando seu conhecimento. Esse valor é incrementado quando a região aproveita sua maior e mais inimitável vantagem competitiva: sua própria marca, como promissor veículo de exportações.

Alguns autores, com destaque a Gohn(2007), já haviam identificado a gênese desse ciclo na própria transformação da ação política no país. No Brasil pós-redemocratização quatro componentes se somaram: a ausência da base espiritual e ética da Igreja Católica que seguiu um processo de mais conservadorismo e foi diminuindo drasticamente o seu papel crítico do status quo; o dismantelo da cultura pública com um aprofundamento do país na política neoliberal e/ou desenvolvimentista; o surgimento da noção de “produtividade” a partir das Organizações Não-Governamentais associadas a ações que precisavam ser eficientes e produtivas; o comprometimento dos intelectuais e representantes dos movimentos com as suas próprias subsistências a partir da substituição da militância voluntária pela institucionalização de suas atividades, seja no campo acadêmico, seja no campo governamental. No aprofundamento do Brasil no capital-imperialismo, as ONGs passam a atuar em sobreposição ou em paralelo aos movimentos, no sentido de sanar as consequências mais imediatas do capitalismo. E assim *difundia-se a crença na possibilidade de transtornos urgentes, contanto que se postergassem (ou se abandonassem) as questões referentes à própria organização de conjunto da vida social* (FONTES, 2010:232). O assomo das ONGs é paralelo, também, à criminalização dos movimentos sociais (OLIVEIRA, 1999) e à “transferência de militância” que é fruto da redução do engajamento direto na luta reivindicatória propriamente dita e do aumento da oferta de serviços de apoio às lutas, muita vezes, em institutos e órgãos de pesquisa e ação social. Assim, militantes tornavam-se profissionais e deveriam ser remunerados segundo as regras de mercado cuja orientação, por sua vez, dizia respeito a agências financiadoras nacionais e internacionais. Assim, como nos diz Fontes (2010:237): *Modificava-se a própria forma da política no Brasil, aproximando-se celeremente dos padrões dominantes no cenário internacional, de cunho capital-imperialista.* Nas palavras de Gohn (2007:315), sobre os projetos das ONGs nos anos 90:

Para que tenham continuidade, é preciso eficiência. Arma-se portanto um ciclo onde não há tempo a se gastar com mobilizações por demandas não atendidas. A oficina de pães, por exemplo, precisa produzir, precisa cobrir os custos, precisa manter a qualidade e o preço abaixo do mercado para ter demanda de consumo. Ou seja, a movimentação da rede social passou a girar em torno do fazer, do movimentar processos de produção que gerem produtos ou empregos, na economia informal.

E o que era o espaço da favela se não um imenso campo improdutivo, com pessoas que não geravam produtos ou empregos? Tornava-se urgente, pois, tornar a favela produtiva: organizar sua memória, definir suas rotas e evidenciar a sua geração de renda. Assim, a cultura política que definia as comunidades populares como um espaço de luta e direitos políticos suspendeu-se no ar, a partir de uma série de dispositivos do poder empresarial, do capital-internacional e do poder público, e assomou a compreensão de que seria preciso tornar a favela um campo produtivo. As recentes intervenções da Unidades Pacificadoras no Rio de Janeiro demonstram fortemente outra estratégia: a de dominar para garantir a “colonização criativa” dos territórios.

A colonização criativa diz respeito a uma estratégia nova de neocolonialismo, evidenciando uma tensão necessária sobre os estudos pós-coloniais, anti-hegemônicos e marxistas. É uma ação

intensa, governamentalizada, de sequestro da compreensão de direitos totais das comunidades pobres para a substituição pelo paradigma do econômico-produtivo-desenvolvimentista. Para identifica-la, recorreremos a interpretação de Edward Said (1990) que identificou de que forma o discurso cultural ocidental se apropria da representação do oriental: : o Ocidente sabe o que sente o oriental, conhece a história do Oriente como ninguém. Não permite, pois, que o oriental fale de verdade porque seria apenas para confirmar o evidente: *que são uma raça submetida, dominados por uma raça que os conhece e sabe o que é bom para eles melhor do que poderiam jamais saber por si mesmos* (1980:45). De fato, a fala plena do oriental, assim como a potência plena dos moradores de periferia – desejo comum tanto dos artistas contra-hegemônicos quanto dos movimentos sociais urbanos – desvalorizaria o argumento sofisticado da submissão, no entanto do ponto de vista do britânico colonizador, é preciso acatar as explicações que indicam como os orientais são o que são porque todo o conhecimento do ocidente confirmará que o que o oriental pode vir a falar já está previamente descrito em algum lugar da mente do inglês. Como uma força discursiva do ocidente, o orientalismo penetra nas diversas instâncias do mundo oriental que estão imbricadas com o Ocidente colonizador tais quais a escola (onde passa-se a se ensinar a língua do colonizador), o tribunal (onde se julga de acordo com o pensamento jurídico do colonizador), na prisão (onde se aprisiona de acordo com a compreensão criminal do colonizador) e em tudo o que necessite ser “examinado, estudado, julgado, disciplinado ou governado” (1980:51). Não há também todo um conjunto organizacional próprio que configura a escola, o tribunal e a prisão como estratégias permanentes de criminalização dos pobres (Wacquant, 2001), somando-se aí, as representações midiáticas? A colonização criativa, assim como o neocolonialismo, acontece em um desejo profundo de crescimento econômico, no caso brasileiro, no discurso do desenvolvimento acelerado. Curiosamente, o poder orientalista reforçava e era reforçado pelo próprio poder econômico da Europa colonizadora no Oriente. Como afirma Said (1990:51):

O período de imenso avanço das instituições e do conteúdo do orientalismo coincidiu exatamente com o período de inigualável expansão da Europa; de 1815 a 1914, o domínio colonial direto europeu cresceu de cerca de 35% para cerca de 85% de toda a superfície da terra. Todos os continentes foram afetados, nenhum mais que a África e a Ásia.

Como vemos, todo o fundamento do orientalismo, contudo, está na perspectiva do dominante. Está em garantir que o oriental possa ser disciplinado e orientado e garantir que o poder do europeu possa ser visto e apreciado uma vez que o Oriente estava fadado a ser iluminado e conduzido para a civilização pelo ocidente. Nosso argumento é que esse fenômeno de dominação, como uma força discursiva, não se limita ao Oriente. Para os povos do chamado Terceiro Mundo, Said pontua a contribuição que o estudo do orientalismo pode trazer:

(...) um passo em direção a um entendimento não tanto da política ocidental e do mundo não-ocidental nessa política como da *força* do discurso cultural ocidental (...). Minha esperança é ilustrar a formidável estrutura da dominação cultural e, especificamente para povos outrora dominados, os perigos e tentações de se empregar essa estrutura sobre si mesmo e sobre os outros.

E o que é a colonização criativa se não uma resultante de dispositivos representacionais, marcadamente midiáticos, que aprisionam os pobres nos discursos da carência, dos marginais ou dos improdutivos? (VALE NETO, 2010). Essas três narrativas tem como característica comum à desqualificação do pobre. A semelhança do Oriente desqualificado, o pobre é perigoso, por isso é preciso subjugar-lo; o pobre é carente, por isso é preciso dominá-lo; o pobre é improdutivo, por isso é

preciso fazê-lo dar lucro. Quando se diz que é necessário retirar os orientais da *desgraça do próprio declínio e transformá-los em residente reabilitados de colônias produtivas* (SAID, 1990:45), de quem estamos falando, afinal? Acaso também a euforia desenvolvimentista já não enviou – a semelhança do Oriente – suas tropas expedicionárias a fim de pacificarem esses espaços?

Santos (2006) já havia identificado modos de produção de não-existência, isto é, modos de produzir objetos impossíveis/invisíveis. Dentre esses modos, destacamos àquele que direciona o sentido da história como único, associando-o ao progresso, ao desenvolvimento, à globalização. *Esta lógica produz não-existência declarando atrasado tudo o que, segundo a norma temporal, é assimétrico em relação ao que é declarado avançado.* (SANTOS, 2006:103). Associada a esta, temos também a lógica produtivista:

Nos termos desta lógica, o crescimento econômico é um objeto racional inquestionável e, como tal, é inquestionável o critério de produtividade que mais bem serve esse objetivo. (...) Segundo esta lógica, a não-existência é produzida sobre a forma do improdutivo que, aplicada à natureza, é esterilidade e, aplicada ao trabalho, é preguiça ou desqualificação profissional. (SANTOS, 2006:104)

Temos aqui justo a resultante dessas duas lógicas citadas por Santos(2006): o atraso e a improdutividade, envolvendo a estratégia dessa política “criativa” sobre os espaços populares. A colonização criativa argumenta que, na verdade, as favelas já são criativas caberia apenas aumentar os recursos de modo a incentivar a produção cultural destas. Retirar a cultura de um desejo total, dissociá-la do campo de circunscrição dos direitos sociais e fundamentais, é transformá-la em fetiche, norma ou folclore do desenvolvimentismo.

De fato, precisamos concordar com os entusiastas dessa nova vertente da colonização: as favelas já são produtivas, já são criativas. São apenas não- instrumentalizadas pelas técnicas governamentais devido a um intenso processo de resistência. Oxalá que sigam assim. É na resistência, na criação e no amadurecimento libertário da cultura política que a arte e a cultura têm sua verdadeira base. Como nos disse H.O. (2009:258-259)em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, seu trabalho é o de:

demolir e tornar impossível qualquer significação real a tudo o que seja demagogia cultural ou programa para tal demagogia: todo esse corta barato que quer dizer o que “tem de fazer o artista” ou de como “deva proceder” ou que “caminho tomar”: não há “caminho” ou “direção” para a criação: não há “obrigações” para o artista: quem pensa poder fazer o que quer ao mesmo tempo que assume compromissos que nada têm a ver com a atividade que têm cometem um erro fatal: e como consequência deste erro tornam-se demagogos e um poço de equívocos: tornam-se maus: maus artistas: mau caráter: e acaba com que o compromisso assumido passe a ser o único interesse afogando a criatividade e a capacidade de invenção que são na verdade as únicas que deveriam prevalecer acima de qualquer eventual compromisso: e isso não é “alienação”: não!

Se os artistas da contra-cultura e os movimentos sociais podem lembrar algum desejo política em nós – se é possível nos beneficiarmos dessa tradição–eles talvez possam sugerir-nos a política de criação total: criação artística e coletiva e incentivo a criação de associações em busca da implementação de

direitos e transformações. Se não, é sequestro de um segmento dentro de uma estratégia econômica-desenvolvimentista. É sequestro e castração do dom como nos diz novamente Oiticica(2009:259):

Só sei é que tudo o que foi feito até hoje quanto ao assunto envolvendo artistas e/ou programas culturais determinados têm provado ser o maior corta barato e da maior esterilidade criativa: na maior parte consistem em assumir compromissos abstratos daquilo que deva ser ou vir a ser a “cultura” ou a “atividade artística”: e falham irreversivelmente porque castram o dom que só o artista tem como prioritário: aquele de gerar soluções próprias para o que deva fazer ou não (...)

Uma vez que recortam da arte e da cultura o seu potencial de reivindicação total e estimulam a sociedade civil a se adequar e a colaborar dentro desta visão, os gestores da economia e seus territórios criativos tentam desalojar da arte e da cultura da busca de um mundo radicalmentemais justo. Ao ser incentivada pelo Estado, a economia criativa tenta minimizar as potências dessas áreas, como se, ao sacia-las economicamente, suprissem o todo. Enganam-se radicalmente porque a resistência segue – muito mais criativa. Resta, porém, esse último elemento da confluência perversa: que seja o Partido dos Trabalhadores, imã de tantos desejos plenos, a base sobre a qual se ergam as bandeiras desse tipo contemporâneo de colonização.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, P. 2011. Lula’s Brazil. London Review of Books [Online] vol. 33 no. 7 pp. 3-12. Available from <http://www.lrb.co.uk/v33/n07/perry-anderson/lulas-brazil> Acesso em 23.09.12

BEZERRA, F.B. CHACON, S.S. GONÇALVES, J.S. BARRETO, P.L.N. A economia criativa como estratégia para desenvolvimento sustentável. Anais do II Colóquio Sociedade Políticas Públicas, Cultura e Desenvolvimento. Gestão do Território, Políticas locais e Desenvolvimento sustentável. Crato, Universidade Regional do Cariri. 05 a 09 de Dezembro de 2012. Disponível em: http://www.urca.br/coloquioeconomia/IIcoloquio/anais/trab_econ_criat_ter/1.pdf

DAGNINO, E.. “¿Sociedad civil, participación e ciudadanía: de que estamos falando?” En Daniel Mato (coord.), Políticas de ciudadanía y sociedad civil entiempos de globalización. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 95-110. 2004

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo Perspec., v.15, n.2, Apr. 2001. Available <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acessado em on 02 Oct. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>.

BOURRIAUD, N. Formas de vida. A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, R. O trabalho nas redes: para uma crítica do capitalismo cognitivo. Revista de Economía Política de lasTecnologías de laInformación y Comunicación’, Vol. VI, n. 3, Sep. – Dec. 2004: www.eptic.com.br

CARNEIRO, B.S..Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário, 2004.

FAVARETTO, C.. Tropicália: Alegoria, Alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FAVARETTO, C. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula. Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org). São Paulo: Perspectiva, 2011. p.15-22

FONTES, V. O Brasil e o capital-imperialismo. Teoria e história. Rio de Janeiro: EPSJV/Fiocruz e Editora UFRJ, 2010.

GOHN. M.G. Teorias dos Movimentos Sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GOHN, M.G.Paulo Freire e a Formação de Sujeitos Sociopolíticos. Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional (Curitiba. Impresso), v. 4, p. 4-20, 2009

JACQUES, P.B. A estética da ginga. Arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LEITÃO, B. A.GANTOS, M.C. Economia Criativa, políticas públicas sociais e inserção produtiva: um estudo sobre o setor do artesanato do norte fluminense. Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Niterói RJ: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 03 a 06 de Setembro de 2012.

MEDEIROS JÚNIOR H., GRAN JÚNIOR J., FIGUEIREDO J.L., A importância da economia criativa no desenvolvimento econômico da cidade do Rio de Janeiro – Coleção Estudos Cariocas. Nº 20110601. PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Secretaria Extraordinária de Desenvolvimento. Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. Junho de 2011. Disponível em:http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download%5C3067_A_importancia_da_economia_criativa_no_Rio_de_Janeiro.pdf Acesso em 24.07.2013 as 21:07

MENEGUELLO, R.. PT: a formação do partido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

OITICICA, H.. Entrevistas. COHN, Sergio. OITICICA FILHO, Cesar. VIEIRA, Ingrid. (orgs.) Encontros. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2009.

OLIVEIRA, F.. In: Hegemonia às avessas. Economia, política e cultura na era da servidão financeira. Francisco de Oliveira, Ruy Braga e Cibele Rizek (orgs.) Boitempo Editorial: São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, F. Privatização do público, destituição da fala e anulação política: o totalitarismo neoliberal. In ____ e PAOLI, M.C. (Orgs.) Os sentidos da democracia: políticas do dissenso e hegemonia global. São Paulo: Vozes/Nedic/Fapesp, 1999. p.55-81.

REIS, A.C.F. Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Fundação Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <http://www.cenpec.org.br/biblioteca/cultura/artigos-academicos-e-papers/economia-criativa-como-estrategia-de-desenvolvimento-uma-visao-dos-paises-em-desenvolvimento> Acesso em 24.07.2013

SAID, E. Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

SALES, J. A emergência dos territórios criativos. Artigo disponibilizado em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3578190> 27.03.2012 Acesso em 24.07.2012

SANTOS, B.V. A gramática do tempo. Para uma nova cultura política. São Paulo: Editora Cortez, 2006

VALE NETO, J.P. Coque: Morada da Morte? Práticas e disputas discursivas em torno de um bairro do Recife. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação de Comunicação Social da UFPE. Abril de 2010.

WACQUANT, L. As Prisões da Miséria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DOCUMENTOS

AS METAS DO PLANO NACIONAL DE CULTURA – Ministério da Cultura – Secretaria de Políticas Culturais – Brasília, 2012 – Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/metas/110-territorios-criativos-reconhecidos-2/> Acesso em 10.08.2013