

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

GESTÃO CULTURAL A PARTIR DE  
UMA ABORDAGEM MICROPOLÍTICA

JULIANA LEITE TAVARES VEIGA

NITERÓI  
2011

JULIANA LEITE TAVARES VEIGA

GESTÃO CULTURAL A PARTIR DE  
UMA ABORDAGEM MICROPOLÍTICA

Monografia apresentada ao Curso de  
Graduação em Produção Cultural da  
Universidade Federal Fluminense, como  
requisito para obtenção do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. ANDRÉ QUEIROZ

NITERÓI  
2011

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe e a minha irmã, pelo amor, pela presença e pelo cuidado de sempre,

A meu pai e a Marcella, pelo amor e pelo carinho de sempre,

A minha família, por compartilhar todos os momentos de vida e pelas risadas de domingo,

A meu cunhado Rafa, pelas conversas e pela cumplicidade,

A Ju, Cláudia, Helô, Ana Rosa, Gabi, Fê, Fred, Nini, Ana Cláudia, pelos papos, pelas viagens, pela amizade, pelas risadas, pelas conversas sem fim, por tudo,

A Cristian e a Gilvane, pelo cuidado e pela enorme paciência,

A André, pelas discussões em sala, por a cada aula desorganizar meus argumentos pragmáticos e por ter topado me orientar mesmo em cima da hora,

A Guelman e a Vanessa, também pelas discussões em sala, pelas indicações de leitura, pelas primeiras orientações e pela disponibilidade para fazerem parte da banca,

A todos os meus amigos queridos e às pessoas que fazem/fizeram parte da minha vida sempre.

A Marcelo Freixo, muito mais que professor e amigo, um “aliado” que protesta incansavelmente. “Seguimos juntos.”

“Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperam por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um ‘ar do tempo’ mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos.”

(Deleuze)

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: Bio-Poder</b> .....	<b>10</b>
1. Criando verdades, formulando discursos .....	<b>10</b>
2. Panorama: do poder soberano ao poder disciplinar .....	<b>12</b>
3. Bio-Poder .....	<b>14</b>
4. O exemplo da criança a partir da instituição escolar e familiar .....	<b>17</b>
<b>Capítulo 2: Micropolítica</b> .....	<b>21</b>
1. Micropolítica .....	<b>24</b>
<b>Capítulo 3: Breve histórico sobre o surgimento de uma nova profissão: a Gestão Cultural</b> .....	<b>31</b>
1. A redemocratização e a década de 80 .....	<b>31</b>
2. A década de 90 e as leis de incentivo .....	<b>33</b>
3. Profissionalização dos Gestores Culturais .....	<b>35</b>
4. A década seguinte e os novos desafios .....	<b>39</b>
4.1. O Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC) .....	<b>40</b>
4.2. Cultura Viva .....	<b>42</b>
4.3. Pontões .....	<b>43</b>
4.4. Teia .....	<b>43</b>
4.5. Reunião para a formação de Gestores Culturais .....	<b>44</b>
<b>Capítulo 4: Gestão Cultural a partir de uma abordagem micropolítica</b> .....	<b>46</b>
1. Centro de Cultura como instrumento de poder .....	<b>46</b>
2. Biopotência .....	<b>49</b>
3. Gestão Cultural a partir de uma abordagem micropolítica .....	<b>55</b>

3.1. Coletivo de Artistas -----	57
3.2. Ação de Ocupação do Espaço Urbano pela Sociedade Civil -----	58
3.3. Políticas Públicas -----	62
3.4. Equipamentos/Centros/Espaços Culturais -----	65
<b>Considerações Finais -----</b>	<b>70</b>
<b>Fontes de Pesquisa -----</b>	<b>73</b>
<b>Anexos -----</b>	<b>78</b>

## Apresentação

Analisando as formas como se configurou o poder desde o poder soberano até a biopolítica, momento em que vivemos sob a égide do capitalismo, o trabalho pretende percorrer as influências dessa macropolítica no cotidiano, para que seja possível perceber como exercemos e sofremos microfascismos sem nos darmos conta, muitas vezes. A partir dessa perspectiva, entraremos no universo da gestão cultural, analisando os mecanismos pelos quais instituições como equipamentos e centros culturais, caracterizam-se como instrumentos de poder. Dentre os autores citados para o desenvolvimento do *corpus* do presente trabalho destacamos Michel Foucault e Félix Guattari.

Dessa forma, delinearemos possíveis mudanças a partir de exemplos práticos já realizados, propondo uma abordagem micropolítica da gestão cultural. A motivação principal desse trabalho é discutir a importância política de entender os mecanismos de poder que se configuram dentro da sociedade para que seja possível encontrar brechas dentro do modelo em que vivemos engendrado pelos processos de subjetividade dominante. Entendemos brechas como ações alternativas, linhas de fuga, resistência ao sistema capitalista que nos é imposto. Encontrar e criar essas brechas, bem como efetivar a micropolítica no campo da gestão cultural é o foco do presente trabalho.

A inquietação/motivação, portanto, é justamente esse paradoxo existente entre o espaço cultural – configurado aqui como espaço urbano, equipamentos e centros culturais, ações e políticas culturais – e, portanto, espaço também de biopolítica, já que a biopolítica está por toda a parte, e a possibilidade de criação de processos de subjetivação não dominantes, individuais e/ou coletivos.

Para tanto, dividimos o trabalho em quatro capítulos, além das considerações finais. O primeiro analisará como a macropolítica é engendrada pela biopolítica, que faz uso de controles disciplinares e normalizadores, até a configuração do sistema capitalista dominante. O segundo capítulo pretende abordar o conceito de micropolítica, amplamente explicitado por Guattari, através dos chamados “processos de singularização” que se caracterizam como reação/resistência aos processos dominantes. Além disso, analisaremos como nossas formas de ver o mundo estão ligadas ao que nos



é imposto por este sistema, através da mídia, da família, da escola, etc. No terceiro capítulo apontaremos para como se deu a necessidade de formação da profissão de gestão cultural, com a ajuda de gestores e pesquisadores da área da cultura, como Lia Calabre e Maria Helena Cunha. Para assim encontrarmos, no quarto capítulo, as brechas, as linhas de fuga, as alternativas que tornam possível a configuração da gestão cultural a partir de uma abordagem micropolítica, que estimule a criação de processos subjetivos singulares.

# Bio-Poder

## 1. Criando verdades, formulando discursos

*Em algum ponto perdido deste universo, cujo clarão se estende a inúmeros sistemas solares, houve, uma vez, um astro sobre o qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o instante da maior mentira e da suprema arrogância da história universal.<sup>1</sup>*

Sabemos que as verdades das quais estamos acostumados a acreditar não nasceram espontaneamente. Elas foram criadas para servir a um tipo de discurso. As causas da criação dessas verdades são diversas e atendem a diferentes interesses. Como exemplo, podemos citar o fato da igreja católica proibir, na Idade Média, a leitura de determinados livros pelos fiéis para impedir que valores contrários a ela fossem disseminados, garantindo assim que seus interesses se mantivessem. Da mesma forma, “o fato de a mulher ter de se comportar de certo jeito, se modelizar desde pequena em sua maneira de assumir padrões de feminilidade tais como são programados no conjunto do campo social (...)” (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 150) também nos indica a valorização de um conjunto de interesses dominantes num dado momento.

Esse sistema de valores, construído socialmente, se perpetua até que se choque com outros sistemas. É essa dinâmica que determina – em maior ou menor grau – quais sistemas de valores serão criados, quais serão mantidos, ampliados, extintos ou modificados. É claro que por trás deles, existe um conjunto de interesses que vai atender a determinados grupos. A partir daí, regras são definidas – “regras de jogo a partir das quais vemos nascer certas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber”. (FOUCAULT, 2005a, p. 11). Ao indivíduo que não se adequa às regras oriundas de certas práticas sociais, ao indivíduo que não se adequa ao domínio de normalidade dessas práticas, cabe a punição, a interdição ou a reclusão. É importante mencionar que cada conjunto de regras possui dispositivos de controle e vigilância para assegurar seu cumprimento.

Mas o que estaria por trás dos interesses dos grupos sociais e dos indivíduos? O que está por trás da formação dos discursos, da criação das verdades dos mesmos

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, 1987, p. 31

indivíduos e grupos sociais? Nietzsche diria: o poder. Ou ainda, as relações de poder as quais podemos relativizar encarando-as como mentiras, pois que são verdades construídas, úteis apenas para comprovar a “suprema arrogância” dos ditos “animais inteligentes”, fazendo uma analogia a epígrafe do início deste capítulo.

A economia política da verdade “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação)” (FOUCAULT, 2009, p. 13) é parte do funcionamento de nossa sociedade. Percebemos, assim, como a criação da verdade está ligada a instituições de poder “que a produzem e a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”. (idem, p. 14)

Porém, os aparelhos políticos e econômicos não representam os únicos dispositivos de poder dentro de uma sociedade. Tais dispositivos dependem de relações de força que têm níveis e extensões variadas, funcionam em rede, de forma capilar – e não somente “de cima para baixo”, como constantemente se imagina. Isso significa que eles também se dão no cotidiano dos indivíduos. Esses micro-poderes são tão exercidos quanto o poder – muito mais notório – dos aparelhos de Estado. E, portanto, “(...) nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, quotidiano, não forem modificados”. (idem, p. 149-150).

Cada um de nós exerce e é submetido a tipos de poder nas relações cotidianas, mesmo que de forma sutil, por isso, como defende Foucault, “nem o controle, nem a destruição do aparelho de Estado, como muitas vezes se pensa – embora, talvez cada vez menos – é suficiente para fazer desaparecer ou para transformar, em suas características fundamentais, a rede de poderes que impera em uma sociedade”. (2009, p. XIII). Ou seja, o poder advindo de um aparelho de Estado, por exemplo, é apenas um dos vários tipos possíveis. Talvez, antes de desejar destruir esse tipo de poder, considerando que este seja o mais nocivo para a sociedade, tenhamos que pensar nos outros tipos – aqueles que exercemos de forma corriqueira, sem nos darmos conta.

Não pretendemos aqui discorrer sobre os motivos pelos quais os indivíduos são inebriados pelo poder, mas analisá-lo a partir do que ele engendra, através da criação de verdades, de discursos e seus desdobramentos, para chegarmos ao âmbito da gestão

cultural. Faremos agora um panorama do poder soberano ao poder disciplinar até a atualidade em que vivemos, sob a égide da biopolítica.

## 2. Panorama: do poder soberano ao poder disciplinar

*Mas esse formidável poder de morte – e talvez seja o que lhe empresta uma parte da força e do cinismo com que levou tão longe seus próprios limites – apresenta-se agora como o complemento de um poder que se exerce, positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto.*<sup>2</sup>

O poder soberano é característico de uma sociedade datada da Idade Média que se constitui em torno da figura do monarca e da monarquia. Ao soberano era concedido o direito sobre a vida. “O direito que é formulado como ‘de vida e morte’ é, de fato, o direito de *causar* a morte ou de *deixar viver*”. (FOUCAULT, 1993, p. 128). Por isso o sujeito, no caso o súdito, deveria se sujeitar a decisão do soberano sobre sua vida, pois esse poder era legítimo e, devia ser respeitado. Assim como eram legítimos nesse “tipo histórico de sociedade em que o poder se exercia essencialmente como instância de confisco, mecanismo de subtração, direito de se apropriar de uma parte das riquezas: extorsão de produtos, de bens, de serviços, de trabalho e de sangue imposta aos súditos” (idem). Dessa forma, o poder soberano se exercia sobre a terra e seus produtos.

A partir do século XVII, o poder soberano se apresenta como complemento de um outro tipo de poder, muito mais amplo, que tem a tarefa de gerir a vida. Assim, “pode-se dizer que o velho direito de *causar* a morte ou *deixar viver* foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* a morte” (FOUCAULT, 1993, p. 130), através de controles disciplinares e reguladores que aumentavam o adestramento do indivíduo e sua expectativa de vida. Naquele momento, esse novo tipo de poder que surgia foi indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, pois garantiu maior controle sobre os indivíduos, necessário ao aumento da produção, e segundo Foucault, foi uma das grandes invenções da sociedade burguesa. (cf. 1993, p. 43).

Esse novo poder se desenvolveu em duas formas principais, mas nem por isso contrárias. São formas complementares de poder que se interligam, como observamos na citação:

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, 1993, p. 129.

Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no *corpo como máquina*<sup>3</sup>: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as *disciplinas: anátomo-política do corpo humano*. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no *corpo-espécie*<sup>4</sup>, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população*. (FOUCAULT, 1993, p. 131).

Ressaltamos que as disciplinas existiam desde a Idade Média e mesmo na Antiguidade, porém em estados isolados, fragmentados, até o século XVII, quando são aperfeiçoadas como uma nova técnica de controlar e gerir a vida e os homens. Portanto, a existência histórica do poder disciplinar é constatada na referência:

Os mosteiros são um exemplo de região, domínio do interior do qual reinava o sistema disciplinar. A escravidão e as grandes empresas escravistas existentes nas colônias espanholas, inglesas, francesas, holandesas, etc., eram modelos de mecanismos disciplinares. Pode-se recuar até a Legião Romana e, lá, também encontrar um exemplo de disciplina. Os mecanismos disciplinares são, portanto, antigos (...) (FOUCAULT, 2009, p. 105).

Assim, o primeiro pólo formado, o da disciplina, é uma técnica de poder que impõe uma constante vigilância aos indivíduos. A individualidade era controlada por exames médicos e psicológicos, como forma “classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo”. (idem, p. 107). O que estava em jogo, de acordo com Foucault, era a medicalização geral dos comportamentos, das condutas, dos discursos, dos desejos, etc. (cf. 2005b, p. 46). Com o adestramento do trabalho se teria o aumento da produtividade.

Nesse contexto, hospitais, escolas, prisões, práticas psiquiátricas sofrem grandes reformas disciplinares, deixando em evidência a “separação decidida entre aqueles que têm o poder e aqueles que não o têm”. (Basaglia. apud. FOUCAULT, 2009, p. 124). Mas esses mecanismos do poder disciplinar também são encontrados no interior das famílias, que acabam por reproduzir o controle exercido nas instituições mencionadas,

---

<sup>3</sup> Grifo nosso.

<sup>4</sup> Grifo nosso.

de forma mais sutil, através, por exemplo, do adestramento de seus filhos para uma determinada carreira ou para seguirem um modelo pré-existente ditado pela escola, pela moda, pelo serviço militar.

### 3. Bio-Poder

*É a forma de poder que regula a vida social por dentro, acompanhando-a, interpretando-a, absorvendo-a e a rearticulando. O poder só pode adquirir comando efetivo sobre a vida total da população quando se torna função integral, vital, que todos os indivíduos abraçam e reativam por sua própria vontade.*<sup>5</sup>

Na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, pode-se dizer que a intensificação da vigilância e do adestramento que o capitalismo buscou para o seu pleno desenvolvimento foi realizada. (cf. HARDT, NEGRI, 2006, p. 44).

O segundo pólo desse novo tipo de poder, formado por volta da metade do século XVIII, como já mencionamos, se caracteriza pelos controles reguladores que intensificam os aparelhos de normalização da disciplina. A sociedade de controle, portanto, “conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população”. (FOUCAULT, 2005b, p. 302). Essa nova tecnologia de poder diz respeito à multiplicidade dos homens, não mais no que os configura como indivíduos, mas de forma global, massificada. Esse novo poder abarca, portanto, o homem enquanto espécie, e não só como “homem-corpo”, ou seja, o controle se intensifica, através da intervenção nos processos de conjunto, de nascimento, morte, doença. (cf. FOUCAULT, 2005b, p. 289) Nesse contexto, em que são criados mecanismos de controle de natalidade e mortalidade – no que eles têm de global – que a biopolítica vai intervir para garantir a longevidade geral da população, através do aumento da expectativa de vida.

Dessa maneira, esse segundo tipo de poder biopolítico se refere ao controle dos indivíduos através de mecanismos de previdência, que geram a otimização da vida e, conseqüentemente, o aumento da produtividade, favorável ao capitalismo. Mas o campo atingido pela biopolítica está muito além disso pois se configura como o modo de vida que levamos e a maneira que nos relacionamos com o meio que nos cerca. Inegavelmente, esses meandros estão atrelados ao modelo capitalista.

---

<sup>5</sup> HARDT, NEGRI, 2006, p. 43.

Porém, para apreendermos todos os domínios pelos quais a biopolítica se articula, teríamos de abarcar todas as esferas que constituem o “homem-espécie”, em suas dimensões macro e micropolíticas, pois ela cobre toda a superfície e se manifesta no interior de nossas práticas diárias. Mas isso não se faz necessário se compreendermos como o bio-poder se processa e, para isso, apresentaremos dois exemplos que dizem respeito à sexualidade e ao racismo.

O poder da disciplina intervém na sexualidade à medida que impõem vigilância permanente ao comportamento corporal, como, “os famosos controles, por exemplo, da masturbação que foram exercidos sobre as crianças desde o fim do século XVIII até o século XX, e isto no meio familiar, no meio escolar, etc.”. (FOUCAULT, 2005b, p. 300). Da mesma maneira, o poder da regulamentação, intervém na sexualidade não somente do indivíduo, mas da população, impondo aos processos biológicos de procriação, determinados controles.

Sobre o racismo, Foucault diz em linhas gerais, que ele asseguraria a função de morte na economia do bio-poder. Já que “se o poder de normalização quer exercer o velho direito soberano de matar, ele tem de passar pelo racismo”. (idem, p. 306). Um exemplo desse racismo é a criminalização da pobreza que dá a polícia, o poder de matar. Poder este, legitimado pelo Estado, afinal o que é a polícia senão um aparelho de controle e repressão do Estado?

(...) como poderia articular tanto a vontade de destruir o adversário quanto o risco que assumia de matar aqueles mesmos cuja vida ele devia, por definição, proteger, organizar, multiplicar? Poderíamos dizer a mesma coisa a propósito da criminalidade. Se a criminalidade foi pensada em termos de racismo foi igualmente a partir do momento em que era preciso tornar possível, num mecanismo de biopoder, a condenação à morte de um criminoso ou seu isolamento. Mesma coisa com a loucura, mesma coisa com as anomalias diversas. (idem, p. 308).

Ainda sobre esse tema, numa direção mais extrema, temos o nazismo. No filme *A Onda*, de 2009, dirigido por Dennis Gansel, quando o professor Rainer Wegner pergunta – nas aulas sobre autocracia – a seus alunos de ensino médio se há possibilidade de uma nova ditadura na Alemanha, eles hesitam. Porém quando ele explica na prática os mecanismos do fascismo e do poder, fica claro como a disciplina e a unidade propostas pelo movimento são rapidamente aceitas pela maioria. O nazismo, portanto, é a biopolítica levada ao seu extremo, através dos mecanismos disciplinares e

previdenciários, tanto a nível individual – exercidos no corpo do sujeito –, quanto a nível global – exercidos no controle das eventualidades dos processos biológicos. (cf. FOUCAULT, 2005b, p. 309).

No contexto capitalista, como mencionamos, o papel de gerir a população, de forma a melhorar sua saúde e aumentar sua expectativa de vida, significa o aumento da produtividade. Mas a biopolítica também penetra em outros domínios da vida, como já observamos, atingindo as representações inconscientes a um nível invisível de integração. (cf. GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 173). Sem nos darmos conta, práticas cotidianas passam a ser mediadas pelo Estado, através de seus equipamentos coletivos – centros de cultura, saúde, ensino – e pela mídia, que ganha importância fundamental no processo de fabricação e propagação de modelos/formas de existência. Consumimos, mais do que bens, maneiras de pensar, de sentir, de morar, de vestir, enfim, toneladas de subjetividade, como mostra Peter Pál Pelbart em *Vida Capital* (cf. 2009, p. 20).

A partir dessa idéia,

Tudo o que é do domínio da ruptura, da surpresa e da angústia, mas também do desejo, da vontade de amar e de criar, deve se encaixar de algum jeito nos registros de referências dominantes. Há sempre um arranjo que tenta prever tudo o que possa ser da natureza de uma dissidência do pensamento e do desejo. Há uma tentativa de eliminar aquilo que eu chamo de processos de singularização. Tudo o que surpreende, ainda que levemente, deve ser classificável em alguma zona de enquadramento, de referenciação. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 52).

Ou seja, tudo que de alguma maneira foge ao considerado como normal, deve ser nomeado, classificado. Até mesmo os processos de singularização devem ser apagados ou enquadrados naquilo que é esperado e alimentado pelo sistema dominante.

Ainda em consonância com a tecnologia de controle e dominação biopolítica, incide a lógica do “assalariamento através do qual ela [a ordem capitalística] valoriza as diferentes atividades de produção” (idem). Daí se configurou, por exemplo, que o trabalho intelectual seja mais valorizado e melhor remunerado do que o trabalho do pedreiro, ou do faxineiro, entre outros, o que nos permite afirmar que o poder está intrinsecamente relacionado à questão do saber. Essa hierarquização de valor, juntamente com a padronização do modelo: oito horas diárias de trabalho/cinco dias da semana/oito horas diárias de sono recomendadas para o descanso do corpo, por



exemplo, faz parte da ordem social vigente que determina modos de temporalização, com variações mínimas.

Esse domínio sobre o tempo de cada atividade demonstra o poder biopolítico sobre a vida. Imprimimos em nossos corpos, noções de tempo e espaço que nos são impostas veementemente. Contudo, “não se bate o tempo segundo os mesmos ritmos, segundo os mesmos *ritornelos*, num agenciamento onírico, num agenciamento melancólico ou maníaco, num agenciamento de dança ou num agenciamento de produção social coletiva”. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 53).

A partir disso, o que dizer das variações, da multiplicidade, do que foge à regra, do diferente? São esses ritmos destoantes que o sistema procura excluir ou enquadrar.

#### **4. O exemplo da criança a partir da instituição escolar e familiar**

*A historinha graciosa e cruelíssima dos pezinhos das chinesas é um exemplo tão bom quanto qualquer outro dos dez mil que foram e são usados diuturnamente para entupir, bloquear, impedir o surto da vida que reaparece – interminável – em cada criança que nasce; e que precisa ser detida o mais depressa possível – a fim de que o sistema não seja prejudicado.*<sup>6</sup>

O exemplo da criança merece ser destacado visto que é a partir dela que se começa a introjetar a produção de subjetividade capitalista dominante. Assim como todos os sistemas de valores, regras, disciplinas, valorização de determinados saberes, enquadramento, punição, etc., que estão de acordo com as funções produtivas e sociais que a esperam.

Os primeiros e mais importantes contatos sociais de que a criança tem acesso se dão através da família e da escola. Dessa forma, “ambas contribuem para esta mesma ‘função de equipamento coletivo’ da força de trabalho, modelando e adaptando crianças às relações de poder dominante”. (GUATTARI, 1987, p. 65) Por isso, é preciso que pais e educadores, principalmente, tenham muito cuidado na relação com as crianças, pois desempenham a função de modelo, mesmo que muitas vezes não percebam. Também a televisão desempenha um papel de modelização muitas vezes perverso, já que na sociedade em que vivemos a produção desenfreada de bens de consumo voltada para o público infantil, veiculados de forma excessiva pela mídia, desperta, é claro, o desejo

---

<sup>6</sup> GAIARSA, 1986, p. 21.

das crianças. A partir daí, “como evitar que as crianças se prendam às semióticas dominantes ao ponto de perder muito cedo toda e qualquer verdadeira liberdade de expressão?” (GUATTARI, 1987, p. 50)

Um primeiro passo fundamental seria que elas pudessem se exprimir através da dança, do desenho, da pintura, etc., “sem que o conjunto destas atividades seja sistematicamente recentrado sobre as finalidades educativas clássicas (integração à sociedade e respeito aos pólos personológicos e familiares)” (idem, p. 54). Porque quando elas são integradas ao sistema de escolarização, elas passam a ter suas brincadeiras e subjetividades categorizadas como hora para brincar, hora para sonhar, hora para produzir para a escola. Claro que não há como escapar dessa divisão temporal, mas é importante que as crianças tenham muitos momentos de liberdade em relação a essa divisão que impomos a elas, para que sua produção de subjetividade possa ser a mais espontânea possível.

Sabemos que a máquina de produção de subjetividade capitalista “pretende mobilizar o máximo de pessoas, sejam quais forem sua idade e sexo, e é o *mais cedo possível* que a criança deve estar apta a decifrar os diferentes códigos de poder”. (idem, p. 52). Por essa razão, muito cedo, a preocupação dos pais, passa a estar ligada a questões como “O que você vai ser quando crescer?”, “O que você pretende da vida?”, “Mas essa profissão vai garantir seu futuro?” Porém, é preciso cuidado para que estas questões não recaiam sobre a criança impedindo que ela seja ou deseje outros tipos de singularidade que não os que nós mesmos reproduzimos segundo é claro, uma lógica capitalista já arraigada.

Ainda nessa perspectiva, esse sistema dominante produz escolas que direcionam cada vez mais cedo as crianças para uma profissão. E dessa maneira, nos parece que a pergunta “Quem é você?” ou “O que você faz?” passa a ser reproduzida como forma de identificar no indivíduo uma profissão. Contudo, outras formas singulares de respostas cabem a estas perguntas. Mas com a reprodução desse modelo, várias formas singulares de micropolítica não têm possibilidade de vir à tona.

Apresentamos a seguir um exemplo bastante corriqueiro nas salas de aula e que pode nos dizer muito sobre a forma como a expressão das crianças é tratada normalmente:

Uma criança, sentada no fundo da classe, está de saco cheio e começa a jogar chicletes ou bolotas na cabeça dos outros. Diante dessa situação, geralmente o que fazemos é colocar a criança que está perturbando para fora da sala de aula, ou tentar fazer com que ela faça o menos bagunça possível, ou ainda, se estivermos em sistemas mais sofisticados, encaminhá-la para um psicólogo. É muito raro nos perguntarmos se esse fato de singularidade não estaria dizendo respeito ao conjunto da classe. Nesse caso teríamos que questionar nossa posição na situação e desconfiar que talvez as outras crianças também estivessem de saco cheio, sem manifestá-lo do mesmo modo. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 60)

O que queremos mostrar é que a atitude da criança, na verdade, é uma reação/expressão da sua falta de interesse em relação àquela aula. É que, talvez, ao invés de punir a criança, o melhor fosse questionar e reinventar o modo como o professor e a Instituição Escola lidam com os saberes e com as singularidades que ali se colocam. Tive oportunidade de fazer um estágio de observação há alguns anos atrás, em uma escola pública municipal e me assustei com o modo como as crianças de uma turma da segunda série do ensino fundamental eram tratadas por uma professora. As crianças não podiam falar em momento algum, nem se expressar independente do que acontecia na sala de aula. Também não podiam olhar para trás ou pedir algum material escolar para o colega. Nas poucas vezes que fiquei sozinha na sala com as crianças, elas vinham tirar dúvidas sobre a matéria comigo e se demonstravam alegres de conversar com uma pessoa fora do círculo de que estavam acostumadas na escola. Essa experiência me mostrou como as crianças são reprimidas em seus desejos e singularidades.

Mas não é só na escola que essas singularidades são reprimidas. Na família, isso também acontece cotidianamente. Dessa maneira, infelizmente,

o mais evidente efeito de nossa educação é fazer as crianças perderem o brilho e a liberdade de movimento. A criança idealmente ‘bem educada’ é anestésica e parálitica. Quanto mais próxima disto, maior a tranquilidade da mãe, da família – e das autoridades. Em vez de anestésica, pode-se dizer sem interesse, sem iniciativa, sem gosto forte por nada (todo desejo forte é perturbador da ordem estabelecida – a de fora e a de dentro). (GAIARSA, 1986, p. 132)

A abordagem da escola aqui pode parecer, a priori, um tanto extrema, talvez perversa demais. Porém, se pararmos para analisá-la, mesmo que de forma geral, perceberemos o quanto a Instituição Escolar, juntamente com a Instituição Familiar são castradoras no que diz respeito ao desejo e à expressão das crianças. É importante não esquecer que “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de

modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 2008, p. 44) Assim, não é exagero afirmar que a escola pode se configurar como “máquina de trituração da criança possível” e que gera “o saber da superfície e não tinha nenhum tipo de recolhimento capaz de gerar a confiança no ato de pensar”. (PESSANHA, 2002, p. 42).

Claro que é possível subverter essa condição procurando e experimentando outros métodos educacionais e novas relações com a mídia e com a família, para que seja preservada a singularidade, a espontaneidade e a expressão da criança. E ainda,

O ideal seria que sua economia de desejo conseguisse escapar ao máximo à política de sobre-codificação do capitalismo, ao mesmo tempo suportando, sem traumatismo maior, seu modo de funcionamento. Não se trata, pois, de contornar os fluxos descodificados do capitalismo, mas de dar-lhes o devido lugar, de localizá-los, e, de um certo modo, de governá-los. (...) Recusar fazer “cristalizar” a criança muito cedo em indivíduo tipificado, em modelo psicológico estereotipado. Isso não significa que se buscará sistematicamente fabricar marginais, delinquentes, revoltados ou revolucionários! Não se trata aqui de opor uma formação a outra, uma codificação a outra, mas de criar condições que permitam aos indivíduos adquirir meios de expressão relativamente autônomos e portanto relativamente não recuperáveis pelas tecnologias das diversas formações de poder (estatais, burocráticas, culturais, sindicais, da comunicação de massa, etc.) (GUATTARI, 1987, p. 54-55)

Assim, não se trata de cercar a criança de forma a não deixá-la enxergar a realidade engendrada pelo modelo capitalista, mas fazer com que esses processos sejam o menos castrador possível. As crianças devem ser estimuladas a ter momentos de devaneios, de sonhos e brincadeiras. É importante que os pais tenham também o cuidado de mediar da melhor maneira a relação das crianças com a mídia e a produção de subjetividade capitalista que ela impõe.

## Micropolítica

*A ordem capitalística é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica. Ela incide nos esquemas de conduta, de ação, de gestos, de pensamento, de sentido, de sentimentos, de afeto, etc.*<sup>7</sup>

Pretendemos neste capítulo ampliar a discussão sobre os mecanismos pelos quais o sistema capitalístico<sup>8</sup> se configura, entendendo também como os conceitos de cultura e identidade aparecem como discursos reacionários. Só então chegaremos ao que o autor Félix Guattari denomina de micropolítica, que se refere a uma prática que se faça enquanto processos de subjetivação diferente do modelo imposto pelo sistema capitalístico.

Sabemos que os modos de produção capitalísticos não funcionam somente nos campos da economia e da política. Eles funcionam, sobretudo através de um modo de controle da subjetivação que pretende garantir uma função hegemônica em todos os outros campos da vida. Assim,

a ordem capitalística acaba por produzir os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se transa, como se fala, e não pára por aí. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é “a” ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria idéia de vida social organizada. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 51).

Dessa maneira, a cultura passa a fazer parte de um sistema de modelização muito bem calculado pelo que Guattari vai chamar de Capitalismo Mundial Integrado – CMI<sup>9</sup>, que permite às elites capitalísticas exporem o que ele chama de mercado geral de

---

<sup>7</sup> GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 51

<sup>8</sup> “Guattari acrescenta o sufixo ‘ístico’ a ‘capitalista’ por lhe parecer necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do assim chamado ‘Terceiro Mundo’ ou do capitalismo ‘periférico’, assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que vivem numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 413).

<sup>9</sup> “‘Capitalismo mundial integrado’ (CMI) é o nome que, já nos anos 60, Guattari propõe como alternativa à ‘globalização’, termo segundo ele por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico, e mais precisamente capitalista e neoliberal do fenômeno de mundialização que então se instalava. Nas palavras de Guattari: ‘O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente

poder. Dessa forma, a cultura passa a ser algo fabricado/produzido por esse sistema dominante, “da mesma forma que qualquer mercadoria no campo dos mercados capitalísticos” (idem, p. 82). Assim também, o conceito de identidade seria forjado para fazer parte de um determinado nicho de mercado e, portanto, cultura e identidade seriam conceitos profundamente reacionários. É importante mencionar, porém, que esses conceitos são muito mais amplos e possibilitam uma infinidade de outras definições.

Ainda nesse contexto, setores de cultura minoritária aparecem à margem do CMI, mas essa cultura marginalizada, apesar de excluída desse grande mercado, inclui-se de certa maneira aos mercados destinados a ela, a fim de que pessoas rotuladas como marginais se sintam de algum modo pertencentes a uma espécie de território, para que assim, também consumam e deem lucro ao sistema.

É a forma de o modelo capitalístico abranger – no sentido de controlar – as minorias que o próprio sistema prevê, dentro de uma relação de poder que na verdade só faz proliferar a diferença de forma subalterna, segundo Stuart Hall (cf. 2006, p. 57-58). Isso significa dizer que a diferença desses grupos minoritários em relação aos grupos dominantes se dá de forma subordinada, e não respeitosa ou amistosa como faz parecer através da configuração de todo um discurso. O que acontece é uma dupla opressão. A primeira e mais evidente diretamente ligada ao plano econômico e social, a segunda:

de igual ou maior intensidade que a primeira, consiste em o CMI instalar-se na própria produção de subjetividade: uma imensa máquina produtiva de uma subjetividade industrializada e nivelada em escala mundial tornou-se dado de base na formação da força coletiva de trabalho e da força de controle social. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 48)

Esta última talvez seja a mais perigosa porque, muitas vezes, não a percebemos. Entender que a nossa produção de subjetividade está ligada ao que nos chega principalmente através da mídia, contaminada pelo sistema dominante, não é fácil. Na verdade, é um exercício diário, que deve ser feito se quisermos dispor de um mínimo de autonomia frente à nossa própria subjetividade.

Como cita Peter Pal Pelbart: “Mesmo um certo desejo de autenticidade foi transformado em mercadoria. A crítica à massificação, o desejo de singularidade, de

---

colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle”. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 411).

diferenciação, foi endogeneizado, mercantilizado, e seguiu-se a produção de produtos autênticos, ‘diferentes’”. (2009, p. 104). Dessa maneira, a inventividade do capitalismo está em antecipar o desejo dos consumidores para transformá-lo em mercadoria antes mesmo dele ser de fato concebido.

Porém não é só a isso que precisamos nos ater minuciosamente se não quisermos reproduzir o que nos é imposto pelo sistema dominante. Antes, temos de reconhecer que o “inimigo” não age unicamente através desse sistema, mas “está também em nossos próprios aliados, em nós mesmos, nessa insistente reencarnação de modelos dominantes (...), em nossas próprias atitudes, nas diversas ocasiões”. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 57). Ou seja, nos nossos microfascismos cotidianos, que aparecem em frases preconceituosas ou em ações que vão contra o respeito da diversidade étnica e cultural das sociedades. Sem nos darmos conta, através desses tipos de discursos e ações, acabamos por reproduzir, por exemplo, modelos hierárquicos de relações, dando valor a determinados tipos de saber e de formação profissional. Mesmo quando imaginamos não nos ater em julgamentos pré-conceituosos, é preciso atenção, pois nossos discursos, muitas vezes apontam na direção de reproduções de clichês.

Este mesmo Império capitalista é capaz de mostrar sua força a serviço de conceitos mascarados de paz e justiça. A ideia de “guerra justa”, tão difundida na época medieval, é resignificada, legitimando violentas ações policiais; que assistimos cotidianamente através dos meios de comunicação e que, muitas vezes, consentimos como ações necessárias; invasões a países que representem ameaça política e/ou econômica a esse Império; conflitos contra terroristas – inimigos, grande parte das vezes, invisíveis, construídos para sacramentar o poder do Império. Dessa forma, “a guerra justa já não é, em sentido algum, atividade de defesa ou resistência (...). Ela se tornou uma atividade justificável em si mesma”. (HARDT, NEGRI, 2006, p. 30).

Assim, entender que o sistema capitalístico e o Capitalismo Mundial Integrado, como sugere Guattari, muito mais que modelos econômicos, são modos de viver e estar no mundo – que acabam por engendrar em nós discursos e ações que legitimam esse sistema – possibilita o questionamento acerca de nossas práticas e talvez a reconfiguração dessas ações e discursos.

## 1. Micropolítica

*(...) trata-se aqui da invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, outros espaços de vida e de afeto, uma busca de saídas para fora dos territórios sem saída.*<sup>10</sup>

Antes de entrar propriamente no assunto, precisamos entender que a política – da forma como a conhecemos em abordar temas macrossociais, com os embates entre partidos políticos e realizada pelos políticos, considerados talvez os únicos responsáveis por fazer política – tem sido constantemente substituída pelas micropolíticas, que são focadas em questões da vida cotidiana, mas que dizem respeito a toda sociedade, e por isso, consideradas microssociais. (cf. CANTON, 2009, p. 15) A partir daí, podemos “enxergar política onde ninguém a via, ou seja, descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano (...) e que o poder não se resume a um presidente, a um ministro”. (idem, p. 24)

Os processos de subjetivação – também chamados de processos de subjetividade – são a nossa maneira de viver, de ver e de estar no mundo. E sabemos também que nossa maneira de olhar o mundo depende da nossa percepção sobre os mecanismos que se operam no interior das relações sociais, políticas, econômicas e culturais. Guattari descreve a produção de subjetividade como sendo mais importante do que qualquer outro tipo de produção, pois, “tais mutações de subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos<sup>11</sup> do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas”. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 34)

Essa produção de subjetividade de que falamos envolve dimensões do desejo, assim, estamos todos cercados por esses processos de subjetivação e pelas dimensões do desejo. Também de acordo com nossa função no plano social somos responsáveis pelo modo como essa produção se dá em outros indivíduos. Dessa forma, “a cada corpo

---

<sup>10</sup> GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 18.

<sup>11</sup> “Distinguimos aqui a máquina da mecânica. A mecânica é relativamente fechada sobre si mesma: ela só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas. As máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem, ao contrário, um *phylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. As máquinas, no sentido lato (isto é, não só as máquinas técnicas, mas também as máquinas teóricas, sociais, estéticas, etc.), nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento”. (idem, p. 385)



assim definido corresponde um poder de afetar e ser afetado”. (PELBART, 2009, p. 31). Novamente, lembro da experiência dentro da sala de aula, através da figura daquela professora. Certamente seus alunos foram afetados, assim como todas as experiências nos afetam de alguma maneira. A função de professor e as demais profissões demandam afetos diferentes, mas todos têm responsabilidade, em alguma medida, perante a forma que se escolhe de afetar os demais.

Tal problemática nos dá basicamente duas possibilidades. Em geral, ou reproduzimos modelos pré-determinados pelo sistema dominante, ou criamos saídas, alternativas, brechas para pôr em funcionamento “processos de singularização na medida de suas possibilidades e agenciamentos”. (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 37) Na verdade, acabamos por realizar, mesmo que inconscientemente, as duas possibilidades dependendo do contexto ao qual estamos inseridos.

Uma micropolítica processual, que pretende construir novos modos de subjetivação a partir desses processos de singularização só pode se realizar a cada passo, a cada novo agenciamento, a cada prática individual e/ou coletiva. Isso significa que esses processos não estão dados, mas se configuram conforme o que vai sendo colocado por diversos componentes do plano social.

Dessa maneira, o processo de singularização do qual Guattari se refere está associado à relação do indivíduo com a subjetividade tal como ele a recebe. Quando essa relação for de expressão e de criação, produziu-se o que ele chama de processos de singularização. (idem, p. 42). Então, o que se forma é “a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia e tantas outras”. (idem, p. 43)

De acordo com essa perspectiva, o indivíduo não representa uma unidade fechada em si mesmo, que segue um modelo de ser único, estereotipado. Os indivíduos são múltiplos, dispendo assim de facetas diversas que, muitas vezes, se contradizem. A subjetividade do indivíduo depende da correlação de vários sistemas, aos quais ele se identifica e agrega, caso ache que sirva de modelo, ou não. Isso significa dizer que a subjetividade está relacionada a um conjunto de modelos que nos perpassam o tempo todo através da família, da escola, da mídia, e estes são absorvidos por cada um de forma diferente, plural.

Ora assimilaremos os modelos produzidos pelo sistema dominante, ora reconhecemos esses modelos e, diferente do que nos é imposto por ele, faremos surgir formas singulares de ver o mundo, de estar no mundo, de viver/existir no mundo. Aqui a conjunção “ora” é empregada, pois que falávamos ainda há pouco do indivíduo múltiplo e, portanto, contraditório.

Esse teor contraditório atribuído ao indivíduo não se configura como característica negativa. Queremos apenas afirmar que “a aceitação da contraditoriedade não é vista como algo destruturador, mas como algo inerente à vida, encerrando a idéia de complementaridade”. (SILVA, 2004, p. 17). Dessa maneira, as diferenças que habitam cada indivíduo não são necessariamente complementares, como comumente se coloca. Através do conceito de *différance*, Derrida diz:

(...) o movimento do jogo que “produz” (...) essas diferenças, esses efeitos de diferença. (Derrida, 1981, 1982). Não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o “Outro”. É uma “onda” de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. *Différance* caracteriza um sistema em que “cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças. (Derrida, 1972). O significado aqui não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre *em processo* e “posicionado” ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais. (apud. HALL, 2006, p. 58).

O que caracteriza os processos de subjetivação não dominantes é justamente a criação de processos coletivos e/ou individuais automodeladores, que captem os elementos e as referências de cada situação nessa direção. É a criação de processos singulares que não fiquem à mercê e em constante dependência em relação ao mercado global, ao poder da mídia, etc. Abrir-se à percepção dessa liberdade é que vai permitir a condição de autonomia dos indivíduos e dos grupos para a formação de um modo autêntico de viver, de encarar novas formas de trabalho, de fazer emergir suas próprias cartografias. É a possibilidade de reinventar uma práxis “de modo a fazer brechas no sistema de subjetividade dominante.” (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 58).

A experimentação dessas novas maneiras de viver faz surgir “novas vias – por vezes linhas de fuga minúsculas, e outras vezes possibilidades de trabalhar em escala maior, pela transformação da sociedade”. (GUATTARI, 1987, p. 67). Assim, na proposta de fazer emergir novas formas de singularidade surge o que Guattari vai

chamar de *ecosofia* – uma articulação ético-política – que estaria dividida em três registros, que o autor chama, ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. (cf. 2007, p. 8). O que para ele está em questão, de forma muito clara, é a maneira de se viver no planeta daqui em diante, em meio a esse modelo capitalístico dominante e suas consequências devastadoras.

A tomada de consciência nesse sentido não abriria espaço apenas para as mudanças ambientais, mas também àquelas no campo social e no domínio mental. Sem a real transformação das mentalidades e dos hábitos coletivos, as mudanças deixam de ser efetivas e passam a ser apenas ilusórias. A condição para tais mudanças reside no fato de que elas são possíveis e necessárias.

Para isso, o autor empreende uma revolução que “deverá concernir, portanto, não só as relações de força visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo.” (idem, p. 9). Que se refere justamente a esses processos singulares de subjetivação os quais estamos discutindo.

A *ecosofia* social se constitui a partir do desenvolvimento de práticas específicas que modifiquem e reinventem maneiras de ser no que diz respeito à família, ao casal, ao contexto urbano, ao trabalho, etc. (idem, p. 15-6). Já que sabemos que um casal não é mais necessariamente composto por homem e mulher, da mesma maneira que uma família também não é necessariamente composta por filhos biológicos. É inconcebível querer aplicar as mesmas fórmulas do passado em uma sociedade que, ao contrário, deve se reinventar e se re-significar conforme as demandas e subjetividades de sua época.

Nesse domínio, faríamos funcionar práticas de experimentação efetiva tanto em níveis microssociais, quanto em escalas maiores e, portanto, macrossociais. Entendemos que a diferenciação em níveis microssociais ou macrossociais depende do contexto em que se está inserido, visto que “essa oposição entre molar e molecular pode ser uma armadilha. (...) O molecular, como processo, pode nascer do macro. O molar pode se instaurar no micro” (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 150). O molar do qual Guattari fala se refere ao âmbito macrossocial ou macropolítico e o molecular caracteriza o microssocial ou micropolítico.

A questão aqui colocada visa re-orientar essas práticas microssociais para dar-lhes outro uso, desenraizando-as de suas fórmulas prontas, deterministas, enfim, dos

estereótipos e práticas “engessadas”, “congeladas” engendradas pelo sistema dominante. Propomos, dessa forma, fazer com que a singularidade, a exceção, a raridade funcionem junto com uma ordem estatal menos pesada possível. Não se trata aqui de propor um modelo perfeito de sociedade ou que pouco se enquadre dentro dos modelos já estabelecidos, mas de assumir novas práticas individuais e sociais.

Porém, sabemos que “o que interessa à subjetividade capitalística não é o processo de singularização, mas justamente esse resultado do processo: sua circunscrição a modos de identificação dessa subjetividade dominante.” (idem, p. 80). Assim a “função de autonomia” (GUATTARI, ROLNIK, 2010) da qual fala Guattari se expressaria em um nível micropolítico de produção de subjetividade não dominante.

A ideia de “processos transversais” (idem, p. 86), como o nome mesmo supõe, não pode existir em si mesmo, mas em movimentos processuais, em construção. Daí que Guattari se utilize da noção de “devir” (GUATTARI, ROLNIK, 2010) como algo dinâmico que permite o cruzamento com outros caminhos, novos devires, outros fluxos individuais e coletivos.

É dentro dessa lógica – que pode parecer um tanto paradoxal – que dá para se conceber a existência não de um programa comum, de uma frente, de uma unificação, mas de *vias de passagem*<sup>12</sup>, vias de comunicação inconsciente entre a questão negra, a questão feminina, entre devires-criança e devires-poéticos. Devires que permeiam, literalmente, esses diferentes modos de subjetivação. (idem, p. 87). (...) A *micropolítica*<sup>13</sup> é exatamente (...) tentar agenciar as coisas de modo que os processos de singularização não se neutralizem mutuamente (...). A micropolítica consiste em criar um agenciamento que permita (...) que esses processos se apoiem uns aos outros, de modo a intensificar-se. (idem, p. 92-3)

O termo “devir” para Guattari caracteriza a ideia da qual falávamos há pouco sobre os diversos sistemas que nos atravessam, permitindo que sejamos afetados e gerando em nós possibilidades infinitas de ser, de se comportar, de amar, de criar, de se expressar, etc. O devir é justamente essa mobilidade que nos faz ser dinâmicos, fluidos, múltiplos.

É importante mencionar que a singularização da qual falamos se diferencia do conceito de identidade por este ser oposto a esse caráter fluido, transversal, dinâmico.

---

<sup>12</sup> Grifo nosso.

<sup>13</sup> Grifo nosso.

Aqui, a identidade teria um aspecto engessado, pronto, que exclui a multiplicidade, “uma ameaça de bloqueio e paralisação do processo.” (idem, p. 87).

A proposta é justamente deixar emergir processos de singularização coletivos, individuais ou entre grupos de forma que a produção de subjetividade não seja modelada pelo sistema dominante – ao qual estamos tão acostumados – para que formas singulares de viver possam surgir. Essas *novas sensibilidades* (GUATTARI, ROLNIK, 2010) podem tanto emergir de movimentos de grupos minoritários que se organizam de forma singular até de pessoas que desejam transformar sua relação com o corpo, com o tempo, com o meio ambiente, com a alimentação e com o espaço em que se inserem.

A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação dominantes. (idem, p. 155). (...) A questão é justamente colocar a micropolítica por toda parte – em nossas relações estereotipadas de vida pessoal, de vida conjugal, de vida amorosa e de vida profissional, nas quais tudo é guiado por códigos. Trata-se de fazer entrar em todos esses campos um novo tipo de pragmática: um novo tipo de análise que corresponda de fato a um novo tipo de política. (idem, p. 158)

Na verdade, essa resistência micropolítica não viria necessariamente de uma classe, de um partido, ou um grupo determinado – pois que “todas essas figuras simplificadas já não agregam qualquer constelação de acontecimentos, de ações, de projetos” (PELBART, 2009, p. 92) –, mas

de uma singularidade qualquer, do qualquer um, como aquele que desafia um tanque na Praça Tienanmen, que já não se define por sua pertinência a uma identidade específica (...). É o que o Estado não pode tolerar, a singularidade qualquer que o recusa sem constituir uma réplica espelhada do próprio Estado na figura de uma formação reconhecível. (idem, p. 38-39).

A questão que colocamos é o *como fazer* emergir singularidades, processos de subjetivação não dominantes, processos de autonomia, enfim, todos esses processos vivos que estamos abordando, de forma a trabalhá-los em um viés altamente positivo e prático. De acordo com Guattari devemos estar sempre dispostos a guardar nossas cartografias na gaveta para criar outras, dependendo da situação em que nos encontramos. (cf. GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 247).

Todas essas formas de desejo que se configuram como não dominantes, ou seja, como subjetividades não capitalísticas são denominadas por este mesmo sistema, de

estruturas caóticas, pois não se enquadram dentro de determinados tipos de modelização que se propõe disciplinar o desejo (cf. *idem*, p. 260). Pois o desejo se configura como algo secreto e vergonhoso que deve ser cortado do campo social. Propomos, ao contrário, denominar o desejo como “todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores.” (*idem*, p. 261).

Como nos referimos acima, a questão consiste em saber sobre “outra maneira de ver e praticar as coisas, se não há meios de fabricar outras realidades, outros referenciais, que não tenham essa posição castradora em relação ao desejo (...)” (*idem*). O que está em jogo não é mais unicamente o discurso político manifesto, mas um “plano muito mais molecular, na direção das mutações de desejo e das mutações técnico-científicas, artísticas, etc.”. (GUATTARI, 1987, p. 207).

Nesse aspecto, a micropolítica seria como múltiplos vírus espalhados por todos os campos perpassados pelo plano social: no lazer, no trabalho, no consumo, na cultura, nos meios de comunicação, nas relações, no ambiente, enfim, na vida cotidiana. São outros modos de existência possíveis a um nível micropolítico para, quem sabe, reinventar a realidade macropolítica da sociedade. E para isso, “cabe a cada um de nós apreciar em que medida – por menor que seja – podemos contribuir para a criação de máquinas revolucionárias políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização social menos absurdo do que o atual”. (*idem*, p. 225).

## **Breve histórico sobre o surgimento de uma nova profissão: a Gestão Cultural**

*Gestão cultural não é só gestão de recursos financeiros ou materiais. É gestão de recursos humanos, criativos, de conceituação.*<sup>14</sup>

Faremos um recorte a partir do período de redemocratização do Brasil, mencionando rapidamente a ditadura civil-militar, para explicitar as razões do surgimento da gestão cultural como profissão. Sabemos que no período da ditadura civil-militar, entre 1964 e 1985, houve um intenso processo de censura política no Brasil que limitou os direitos de liberdade de expressão de artistas e intelectuais que não concordavam com o regime.

Esse período de repressão ficou marcado na história do país como um momento de silenciamento dos movimentos artístico-culturais, pois tinham o intuito de denunciar a violência do regime. A importância histórica desse período é amplamente conhecida, e por isso não nos ateremos em narrar os fatos já documentados e bibliografados incansavelmente sob diferentes óticas. Cabe-nos aqui avaliar o período posterior, de redemocratização política, para encontrar as bases do surgimento da necessidade da gestão cultural como uma nova profissão.

### **1. A redemocratização e a década de 80**

Após vinte anos de ditadura civil-militar, a redemocratização política provoca significativas mudanças econômicas e sociais no país, em consonância com o estreitamento das relações globais.

No âmbito cultural, começam a se estruturar as primeiras instituições públicas de cultura do Brasil. Ainda na década de 1970 surgem as secretarias de cultura de São Paulo e do Paraná. (cf. CUNHA, 2007, p. 52). Na década de 1980, há a “multiplicação das secretarias estaduais de cultura, anteriormente, em sua maioria, departamentos vinculados às secretarias de educação”. (idem). Assim, a partir da década de 80 assistimos ao fortalecimento da área cultural em escala local e também em escala

---

<sup>14</sup> Gilberto Gil. apud. CUNHA, 2007, p. 81

federal, com a criação do Ministério da Cultura em 1985. O primeiro ministro da cultura José Aparecido de Oliveira logo foi substituído por Aloísio Pimenta.

A criação do novo ministério é explicada pela pesquisadora em Políticas Culturais Lia Calabre na seguinte citação:

Frente ao claro fortalecimento do setor cultural, surge dentro da Secretaria de Cultura uma grande discussão entre um grupo que apoiava a ideia da criação do Ministério da Cultura e outro que desejava a ampliação da estrutura da Secretaria dentro do MEC. O segundo grupo temia que a desvinculação do Ministério da Educação resultasse em um recuo do processo de crescimento que estava em curso. Para este grupo, era preferível estar em uma secretaria forte do que em um ministério fraco. Já os que apoiavam a separação partiam da hipótese de que esta seria a única forma de colocar a cultura em um lugar de destaque nas ações governamentais. (2010, p. 17)

Como alguns previam, depois do Ministério criado, as verbas ficaram majoritariamente com a educação. O estabelecimento do novo ministério veio acompanhado de muitos problemas, como enumera a própria autora: “perda de autonomia, superposição de poderes, ausência de linhas de atuação política, disputa de cargos, clientelismo, entre outros”. (idem, p. 18)

Ao longo da década de 80, ocorreu uma contínua retração dos investimentos públicos na área cultural. Junta-se a todos esses problemas o fato de que não havia no Ministério, um “quadro de funcionários especializados para ocupar todas as funções inerentes ao porte da instituição”. (CUNHA, 2007, p. 56) Dessa forma, a experiência brasileira se dá de maneira frágil e descontínua. Principalmente também, porque ainda não havia uma percepção da importância do papel da cultura em âmbito nacional, nem da atuação das esferas públicas de cultura como órgãos responsáveis por delinear políticas culturais municipais, estaduais e federais.

De meados da década de 80 até a década de 90, houve uma intensa discussão sobre o sistema de financiamento à cultura. Através da lógica de isenção fiscal, foram promulgadas leis de incentivo à cultura. Em 1986, o então presidente Sarney promulgou a lei número 7.505, que ficou conhecida como Lei Sarney. Ela foi alvo de inúmeras críticas e terminou sendo extinta em 1990, no início do governo Collor. O presidente Collor também extinguiu o Ministério da Cultura, criando uma Secretaria de Cultura. (cf. CALABRE, 2010, p. 18)



## 2. A década de 90 e as leis de incentivo

Já em 1991, o governo Collor promulgou a lei número 8.313 que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que ficou conhecida como Lei Rouanet, devido ao secretário de cultura da época, Sérgio Paulo Rouanet. (cf. CALABRE, 2010, p. 18)

A grande questão da implantação das leis de incentivo à cultura no Brasil é que elas já nascem como instrumentos praticamente únicos de investimento em atividades artístico-culturais. Ou seja, o dinheiro público utilizado como recurso vem da renúncia fiscal das empresas privadas, que por sua vez, ganham o direito de patrocinar, com este dinheiro, atividades que julguem interessantes. Dessa maneira, o problema está na transferência para o mercado de questões que deveriam ser assumidas pelo Estado, pois as empresas privadas visando unicamente o lucro passam a apoiar projetos que melhor divulguem sua marca, e não projetos pautados em interesses como, por exemplo, a divulgação da cultura local, da cultura marginalizada, da diversidade cultural.

Já na criação da Lei Sarney em 1986, Olivieri afirma “que um dos méritos da Lei Sarney foi ‘semear entre os empresários a idéia de vinculação de sua marca a um bem cultural como forma de comunicação da empresa, bem como de apresentar aos governantes a possibilidade de viabilizar as produções culturais através das leis de incentivo’”. (apud. CUNHA, 2007, p. 65) Porém, a problematização negativa que se faz nesse sentido é justamente deixar “nas mãos” dos empresários o que deve ser assistido pelo público. Essa questão nos coloca a priori três indagações: a primeira diz respeito ao fato de que os empresários provavelmente não estariam aptos a fazer juízo de valor de uma determinada manifestação artístico-cultural – levando em consideração sua formação voltada para o setor administrativo.

A segunda questão é que o marketing cultural – interesse norteador para que as empresas privadas patrocinem a cultura – geralmente se dá através do apelo comercial dos projetos selecionados. O que nos leva a terceira questão que ainda hoje, depois de anos da existência das leis de incentivo, se observa em âmbito nacional: os projetos patrocinados privilegiam determinados segmentos artísticos, <sup>15</sup> oriundos de companhias

---

<sup>15</sup> “A necessidade de democratização do uso das leis de incentivo à cultura foi objeto de análise da pesquisa realizada, em 2003, pela Fundação João Pinheiro (2003), que demonstrou a excessiva concentração de projetos em regiões privilegiadas e em determinadas áreas artísticas de maior visibilidade

e artistas já consagrados no mercado. O que aponta para a dificuldade de grupos de pequeno porte se estabelecerem.

Ao final desse processo, o que se dá é que a iniciativa privada fica responsável por uma grande parte da produção da cultura do país. O que obviamente dificulta a promoção e divulgação da diversidade cultural brasileira e não abarca a complexidade cultural. Numa visão mais extrema, poderíamos dizer que o público, assim, perde o direito de escolher o que mais lhe apetece, pois as opções que conseguem ser patrocinadas – um percentual pequeno se comparado com a quantidade de projetos aprovados pelo ministério da cultura – acabam por se enquadrar em um determinado perfil.

Dessa forma, “a decisão é privada, mas o dinheiro que financia os projetos é, na verdade, público”. (CALABRE, 2010, p. 19). As leis de incentivo não chegam realmente a incentivar as empresas a financiar a cultura, em parceria com o Estado, pois se tornaram apenas repasse de verbas públicas. Enfim, o próprio Estado se confunde

diante desse mecanismo fiscal ao referenciá-lo com tal importância como se fosse a própria política pública de cultura. Essa é, aliás, a grande questão crítica com relação à legislação cultural brasileira: desde a Lei Sarney, o Estado continua omissivo no financiamento da cultura, acomodado com um único instrumento de levantamento de recurso financeiro via isenção fiscal. (CUNHA, 2007, p. 68)

Porém ainda que entendamos que as leis de incentivo fiscal estão longe de constituir uma política pública ideal, temos de admitir que a criação dessas leis representaram avanço no sentido da democratização do acesso aos recursos públicos para a cultura, além de que antes da implantação das leis de incentivo, eram os interesses políticos e o gosto pessoal dos mesmos que determinavam a divisão orçamentária do setor cultural.

Por fim, não podemos esquecer de mencionar que em 1992, o presidente da República, Itamar Franco, recriou o Ministério da Cultura. (cf. CALABRE, 2010, p. 19)

---

pública e de mais fácil assimilação pelo departamento de marketing das empresas”. (CUNHA, 2007, p. 73)

### 3. Profissionalização dos Gestores Culturais

Juntamente com o surgimento das leis de incentivo à cultura, a década de 90 trouxe também a necessidade de profissionalização da área cultural. Essa necessidade é consequência da criação e multiplicação das instituições públicas de cultura e da ampliação das discussões sobre o setor cultural da década de 80.

Com o objetivo de contribuir com a proliferação das discussões acerca da cultura, o Ministério da Cultura organizou, em dezembro de 2005, a 1ª Conferência Nacional de Cultura, que foi uma das etapas do processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura. Pela primeira vez o governo fazia uma consulta pública a diversos setores culturais, recolhendo sugestões para a elaboração das diretrizes básicas de um plano nacional para a área. (cf. CALABRE, 2010, p. 79-80)

A partir daí, conferências regionais e municipais surgiram com o mesmo intuito, bem como outros canais participativos, como fóruns, associações, conselhos, etc., para a construção coletiva da cultura. Claro que a ampliação dessas discussões não garante que essas propostas se tornem efetivamente reais, mas é um passo importante para a construção de uma política cultural comprometida com o planejamento e com a continuidade de ações e programas nessa direção.

Como consequência de todos esses processos surge a demanda por profissionais especializados na área cultural, pois até a década de 90, produtores e gestores culturais adquiriam experiência apenas através da prática do trabalho. Ainda hoje, a bibliografia para o estudo dessas questões é limitada – apesar de se perceber um aumento contínuo desse tema, inclusive em livros e revistas disponíveis de graça na internet – já que a profissionalização do setor cultural é muito recente. Em 1995 é criado na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, o primeiro curso de graduação em Produção Cultural do país <sup>16</sup>. A partir daí outros cursos são criados em universidades públicas e privadas do Brasil. Em 2002 é criado o primeiro curso de pós-graduação lato sensu – MBA em Gestão Cultural do país na Universidade Cândido Mendes <sup>17</sup>. Surgem também os primeiros concursos públicos destinados à área, porém a oferta ainda é pequena se comparada à demanda cada vez maior. Além disso, esses profissionais ainda encontram

---

<sup>16</sup> Disponível em <http://www.uff.br/procult/historico.htm> (acesso em 09/02/11)

<sup>17</sup> Disponível em <http://www.gestaocultural.org.br/historico.asp> (acesso em 09/02/11)

problemas no que diz respeito à graduação exigida por esses concursos. Muitos exigem formação em Comunicação Social e não em Produção Cultural, por desconhecerem a existência de cursos nesta última área.

Como podemos observar o campo de trabalho para o profissional da cultura se intensifica cada vez mais, desde a década de 80 em especial. E com isso aumenta também a necessidade de profissionalização. O que antes se aprendia de forma mambembe, apenas com os erros e acertos advindos da prática, hoje pode ser aprendido de forma mais elaborada e planejada nos diversos cursos de graduação, especialização, extensão oferecidos. Apesar da prática de trabalho dos gestores culturais ser fundamental para seu aprendizado, “o autodidatismo não consegue responder a todas as demandas do processo formativo que a complexificação do mercado cultural tem exigido dos seus profissionais” (CUNHA, 2007, p. 170).

O estigma decorrente dessa “forma de fazer” sem respaldo acadêmico e, portanto, teórico, acarretava – e ainda acarreta – uma falta de credibilidade com quem trabalha com produção e gestão cultural. A ampliação dos cursos, que visa à formação dos profissionais nessas áreas, contribui para o entendimento acerca da importância da profissionalização do setor. Esse movimento – apesar de ainda não ser o ideal – é necessário para que a cultura seja finalmente destacada como prioridade na pauta destinada aos recursos orçamentários dos governos municipais e estaduais e do governo federal, pois

a importância econômica do setor cultural é hoje bem reconhecida. Estudos de impacto econômico têm sido usados há anos por defensores do investimento em artes. Esses estudos têm fornecido justificativa econômica e financeira e oportunidades de emprego e de renda, provando que são particularmente úteis na argumentação contrária aos cortes de gastos. (CUÉLLAR, 1997, p. 310).

Não pretendemos aqui discorrer sobre as semelhanças e diferenças entre a Produção e a Gestão Cultural, apenas mencionar uma característica de cada um dos profissionais para evitar maiores dúvidas. “O gestor é eminentemente um estrategista e o produtor atua numa linha mais executiva”. (CUNHA, 2007, p. 118). Assim, o gestor cria as estratégias para o desenvolvimento de determinada ação, coordenando e delegando funções. Já ao produtor cabe executar as tarefas de acordo com determinada ação. São profissões que se complementam e, por isso, ambas são fundamentais para a

realização de um projeto ou ação cultural, porém o nosso foco é a gestão cultural. Além disso, julgamos interessante mencionar que,

a noção predominante tem sido a de *produção cultural*. Tal dominância pode ser observada na nomeação dos primeiros cursos brasileiros na área de organização da cultura – as graduações em Produção Cultural da Universidade Federal da Bahia e da Universidade Federal Fluminense, surgidas em meados dos anos 1990, e do modo mais usual de (auto) nomeação dos profissionais que trabalham nesta área. A predominância da nomenclatura *produção cultural* decorre obviamente das peculiaridades históricas, em especial relativas às políticas culturais implementadas no país. Apesar daquelas de caráter mais sistemático emergirem desde a década de 30 do século XX, em especial com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e de outras instituições culturais no primeiro governo Vargas (1930-1945), o Brasil não desenvolveu, dentre estas políticas, uma preocupação mais abrangente com a formação de pessoal na área de organização da cultura. Não se constituiu no país uma tradição que fizesse emergir a gestão cultural, enquanto campo específico estimulado pela atuação e pela demanda do Estado nacional. (RUBIM, BARBALHO, COSTA, p. 9)

Os cursos de formação na área da gestão cultural também são fundamentais para que se tenha clareza da importância do acesso a outros conhecimentos que não só o administrativo na gestão de espaços culturais, por exemplo – como se vinha pensando até então –, pois que envolve “conflito de idéias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos”. (MCGUIGAN. apud. BARBALHO, 2005, p. 37). A sensibilidade para entender os processos das diversas manifestações artísticas e para ouvir as demandas do público – através de um mapeamento cultural –, bem como disponibilidade e atenção dispensadas a fruição de bens culturais são essenciais para esse profissional. Segundo José Luiz Herência, Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura:

Vocação para produção cultural tem que ser uma vocação de artista, tem que ser uma vocação também de modificação, de alteração da vida, de alteração da existência, não pode se reduzir a uma coisa mezinha como fazer uma planilha de produção (isso é importante, é importantíssimo; os artistas deveriam saber fazer isso tanto quanto os produtores). Agora os produtores também têm que saber dançar, acho que tem que ter apego a esta magia, tem que ter desejo desta fantasia. Se for fazer planilha, sinceramente eu preciso trabalhar num banco.<sup>18</sup>

Assim, é possível hoje traçar um perfil geral com indicação das principais habilidades sobre as quais se pauta a formação do gestor cultural, que segue abaixo.

---

<sup>18</sup> Íntegra da entrevista, gravada no dia 29 de junho de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo (veja a entrevista em vídeo clicando em <http://www.producaocultural.org.br/slider/jose-luiz-herencia/>)

- Sensibilidade em compreender o processo de criação artística;
- Sensibilidade para articular e mediar setores e agentes diversos;
- Fazer planejamento estratégico a curto, médio e longo prazo;
- Saber lidar com metas e prazos;
- Ter criatividade e dinamismo;
- Sensibilidade crítica e reflexiva;
- Adaptar-se as mudanças constantes;
- Sensibilidade para dirigir, coordenar e delegar funções;
- Administrar recursos materiais e humanos;
- Agregar valor a conceitos e projetos;
- Agregar pessoas, redes e parcerias;
- Ter acesso a tecnologia e informação;
- Ter conhecimentos multidisciplinares;
- Elaborar e formatar projetos;
- Saber trabalhar em grupo (ouvir o outro);
- Flexibilidade para mediar relações conflituosas;
- Saber buscar oportunidades (ser empreendedor);
- Domínio de instrumentos sistemáticos de pesquisa, controle e avaliação;
- Domínio das leis de incentivo à cultura, legislação tributária, marketing e captação de recursos;
- Garantir comunicação eficaz entre todos os integrantes da equipe;
- Integrar elaboração teórica e exercício prático da profissão.

É importante ressaltar que essas habilidades compõem um possível perfil desse profissional, não levando em consideração as especificidades de cada local de trabalho. Além disso, as habilidades mencionadas devem ser entendidas como complementares entre equipes de trabalho com formações diversas na área da gestão cultural. Acrescentamos aqui a ideia de gestão compartilhada, com a participação dos diversos profissionais da equipe, da comunidade do entorno e do público através, por exemplo, de uma rotina de encontros para se fazer sugestões, comentários e até críticas. A partir

da gestão descentralizada, surgem outros agentes que opinam nas decisões acerca do trabalho no interior do espaço cultural ou da ação que está sendo proposta.

Os gestores e produtores culturais podem trabalhar em departamentos de comunicação ou marketing cultural de empresas privadas, produtoras, instituições e secretarias públicas nos âmbitos municipal, estadual e federal, equipamentos e centros culturais, programações locais, ações culturais, ONGs, etc. Há ainda grande abrangência do campo de atuação desse profissional no que se refere aos “setores emergentes que têm relação com a cultura: turismo, meio ambiente, planejamento urbano, dentre outros”. (CUNHA, 2007, p. 112)

Porém, o fato de a gestão cultural ser uma profissão de formação muito recente também traz dificuldades, pois algumas regras ainda não foram totalmente definidas. E ainda,

a falta de um código de ética específico para essa profissão é um ponto crítico a ser discutido internamente no campo da cultura, ou seja, a necessidade de formulação de um regulamento que estabeleça minimamente uma conduta de relacionamento entre os profissionais da área e com as interfaces necessárias em seu campo de trabalho – artistas, público consumidor de cultura, Poder Público e iniciativa privada. (idem, p. 130)

Mas talvez o maior desafio ainda seja conquistar o reconhecimento dessa profissão pela sociedade e por alguns órgãos culturais que ainda não se preocuparam com a formação de seu profissional. Para que a partir daí seja possível construir políticas culturais diversificadas no que diz respeito a recursos financeiros e a multiplicidade cultural, que privilegiem a participação de redes colaborativas entre grupos, artistas, sociedade civil e poder público, e que façam parte de uma práxis contínua de planejamento e avaliação.

#### **4. A década seguinte e os novos desafios**<sup>19</sup>

A nova década trouxe um crescimento importante para a área da cultura no país e novos desafios. Foram criados programas e ações que representaram um marco na atenção dada pelo governo ao setor cultural. O novo ministro Gilberto Gil, nomeado

---

<sup>19</sup> Esse item é resultado da pesquisa feita entre 17 e 19/01/11 e 05/02/11 no site do Ministério da Cultura através dos links indicados em Fontes de Pesquisa (links MinC).

pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi juntamente com a nova gestão do Ministério da Cultura, responsável por essas mudanças, como observamos no fragmento abaixo:

O governo de Luiz Inácio Lula da Silva, iniciado em 2003, representa uma mudança fundamental no modelo de gestão cultural no Brasil, com um Estado mais presente e participativo, propondo novas diretrizes para o desenvolvimento de políticas culturais, sob o comando do Ministério da Cultura (MinC), responsável pela criação de uma nova “política pública de cultura” no Brasil, de acordo com um Plano Nacional de Cultura, de caráter plurianual, e um Sistema Nacional de Cultura, envolvendo a sociedade civil e os entes federados participantes do processo. (BOLAÑO, GOLIN, BRITTOS, MOTA, 2010, p. 11)

Em 2003, o Presidente Lula aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), por meio do Decreto 4.805, de 12 de agosto, que se comprometeu em fomentar, incentivar, financiar e induzir o processo de desenvolvimento cultural do país. As políticas, os programas e as ações do MinC hoje se dividem em: artes cênicas, visuais e música; audiovisual; cultura afro-brasileira; cultura digital; cultura viva; direitos autorais; economia da cultura; gestão cultural; gestão orçamentária; identidade e diversidade; livro e leitura; mais cultura; monumenta e patrimônio; museus; plano nacional de cultura; relações internacionais.

Abordaremos apenas algumas questões que julgamos mais importantes para a complementação do tema abordado neste capítulo, principalmente no que diz respeito à gestão cultural.

#### **4.1. O Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC)**

O PRONAC é responsável por canalizar recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área audiovisual, exposições, livros nas áreas de ciências humanas e artes, etc.); proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico; estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural, entre outras.

O programa funciona por meio dos seguintes mecanismos financeiros: Fundo Nacional de Cultura (FNC), leis de incentivos fiscais, Fundos de Investimento Cultural



e Artístico (Ficart) – mecanismo até o momento não implementado, que consiste na comunhão de recursos destinados à aplicação em propostas culturais de cunho comercial, com participação dos investidores nos eventuais lucros.

Já o PNC - Políticas públicas pela diversidade - é o primeiro planejamento de longo prazo do Estado para a área cultural da história do país. Tem por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do País. Foi aprovado por unanimidade em 9 de novembro de 2010, na Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal e sancionado pelo presidente Lula em 2 de dezembro, já em vigor na forma da lei nº 12.343/2010. O texto, publicado dia 3 de dezembro de 2010 no Diário Oficial da União, é uma construção coletiva dos parlamentares com o Ministério da Cultura, com o objetivo de definir as diretrizes da política cultural pelos próximos 10 anos. O projeto de lei do PNC tramitava na Câmara dos Deputados desde 2006.

O PNC está inserido no Sistema Nacional de Cultura (SNC) que tem como alguns de seus objetivos criar instrumentos de gestão para acompanhamento e avaliação das políticas públicas de cultura desenvolvidas e estabelecer parcerias entre os setores público e privado nas áreas de gestão e de promoção da cultura. Para isso, serão criados conselhos, que constituem espaços de pactuação de políticas públicas de cultura, com caráter deliberativo e consultivo, tendo na sua composição, no mínimo, 50% de representantes da sociedade civil, eleitos democraticamente, como comenta Albino Rubim:

Se o Brasil conseguir realmente implantar o Sistema Nacional de Cultura, o Sistema Nacional de Cultura dá outra musculatura para o campo da cultura porque o sistema implica em algumas coisas: ele implica em você ter conselhos nacionais de cultura, ter fundos nacionais de cultura, ter fundos estaduais, ter conselhos estaduais, ter órgãos específicos dos Estados e municípios ligados a cultura. Tudo isso vai demandar uma quantidade enorme de profissionais - e aí é bom que sejam profissionais mesmo, pessoas que tenham capacidade, que tenham algum tipo de estudo, que tenham envolvimento, sensibilidade para a cultura para não acontecer como aconteceu no Brasil muitas vezes, em que o dirigente do centro cultural era o filho do prefeito que um dia fez poesia na vida e que portanto ele, porque um dia fez poesia na vida (e poesia de qualidade muito duvidosa), virou o diretor do centro cultural.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Íntegra da entrevista, gravada no dia 26 de junho de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo (veja a entrevista em vídeo clicando em <http://www.producaocultural.org.br/2010/08/19/antonio-albino-rubim/>)

## 4.2. Cultura Viva

Programa criado em 2004 pelo Ministério da Cultura, para estimular e fortalecer no país uma rede de produção e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura selecionados por meio de editais públicos. Foi regulamentado pelas Portarias MinC nº 156 e nº 82, de 06 de julho de 2004 e de 18 de maio de 2005. É executado pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até 2008 se chamava Secretaria de Programas e Projetos Culturais.

Inicialmente o Programa era formado por cinco ações: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Agente Cultura Viva. Todas elas vinculadas aos Pontos de Cultura e articuladas por eles. Com o passar dos anos e a evolução do Programa, outros prêmios e ações foram concebidos, sempre atrelados às necessidades e desenvolvimento dos Pontos de Cultura.

Os Pontos de Cultura são iniciativas que envolvem comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária. Essas organizações, depois de selecionadas por edital público, recebem R\$ 185 mil reais do Governo Federal (dados de abril/2010), em cinco parcelas semestrais, para potencializar suas ações com a compra de material (principalmente equipamento multimídia) ou contratação de profissionais, entre outras necessidades. Atualmente, há quase quatro mil Pontos de Cultura em 1.122 municípios de todo o Brasil (dados de abril/2010).

Podem participar dos editais de seleção pública, pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural como associações, sindicatos, cooperativas, fundações privadas, escolas caracterizadas como comunitárias e suas associações de pais e mestres, ou organizações tituladas como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) e Organizações Sociais (OS), sediadas e com atuação comprovada na área cultural de, no mínimo, três anos em seu respectivo estado e/ou município.

Os projetos a serem selecionados deverão, partindo de iniciativas culturais, funcionar como instrumento de pulsão e articulação de ações já existentes nas comunidades, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das identidades culturais.

### **4.3. Pontões**

Foram criados para articular os Pontos de Cultura, difundir as ações de cada entidade e estabelecer a integração e o funcionamento da rede dos Pontos de Cultura. Recebem recursos de até R\$ 500 mil, por meio de edital público, para desenvolver programação integrada, adquirir equipamentos e adequar instalações físicas. Atuam tanto na dinamização dos contatos entre os Pontos quanto como parceiros na implantação de ações do Programa Cultura Viva. O financiamento se dá por meio de parcerias com empresas públicas e privadas e governos locais.

A principal missão dos Pontões é constituir-se em espaços de articulação entre os Pontos, conectando e mobilizando os Pontos a eles ligados, além de demais entidades da sociedade civil, ampliando o movimento integrador. Trabalham também sob a perspectiva de capacitar produtores, gestores, artistas e de difundir produtos. Existem desde 2004, quando foi publicado o primeiro edital. O segundo foi em 2007, quando passaram também a ser contemplados os Pontões Digitais, que possuem as mesmas funções dos Pontões de Cultura, porém com a peculiaridade de utilizar predominantemente os meios digitais na promoção de suas atividades.

Em 2009 foi lançado o terceiro edital. Atualmente são 106 Pontões (dados de junho/2010) espalhados pelo Brasil. Há Pontões nas áreas de audiovisual, de cultura de paz, da caatinga, do cerrado, de juventude, da Amazônia, dos bens imateriais, de cultura digital, entre diversos outros temas, que têm como princípio norteador fortalecer as ações da sociedade civil e fomentar o capital social da cultura brasileira.

### **4.4. Teia**

A Teia é o encontro nacional dos Pontos de Cultura, e também realiza encontros regionais das entidades que integram o Programa Cultura Viva. No âmbito nacional, já foram realizadas quatro edições:

Teia 2006: Venha Se Ver e Ser Visto, São Paulo (SP)

Teia 2007: Tudo de Todos, Belo Horizonte (MG)

Teia 2008: Iguais na Diferença, Brasília (DF)

Teia 2010: Tambores Digitais, Fortaleza (CE)

O encontro nacional tem como objetivo reunir representantes e integrantes dos Pontos de Cultura em uma grande comunhão. Entre as premissas do evento estão a ruptura de hierarquias culturais e a construção de novas legitimidades no processo de transformação de um Brasil a “desesconder” e se revelar.

O Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, organizado pela primeira vez na Teia 2007, é a instância política dos Pontos que reúne os representantes dos demais encontros e fóruns municipais, estaduais ou regionais, além das áreas temáticas e redes que compõem o Cultura Viva. O Fórum fortalece o Sistema Nacional de Cultura e fomenta a construção de marcos legais que reconhecem a autonomia e o protagonismo do povo brasileiro, transformando o debate em ação, graças à gestão compartilhada entre o governo e os representantes das entidades.

Fora o viés político, os encontros nacionais da Teia são uma importante manifestação cultural. Em todas as edições, uma programação cultural intensa permeia as discussões e serve de vitrine para os Pontos de Cultura se apresentarem e se conhecerem. Seminários, feira de economia solidária complementam a programação.

#### **4.5. Reunião para a formação de Gestores Culturais**

Foi realizada no dia 23 de junho de 2009, no SESC Belenzinho, em São Paulo (SP), reunião do grupo de trabalho do Sistema Nacional de Cultura para Formação de Gestores Culturais.

Estava na pauta dessa reunião a apresentação da proposta do curso piloto para Formação de Gestores Culturais, que foi oferecido no segundo semestre de 2009. “Estamos delineando a metodologia de construção do programa de formação de gestores públicos de cultura de tal forma que, sua construção realize uma experimentação destas possibilidades, considerando a descentralização, a participação, a universalização do acesso, o caráter dinâmico e retro-alimentador do processo”, explicou o coordenador-geral do Sistema Nacional de Cultura (SNC), João Roberto Peixe.

Também estavam presentes na reunião os coordenadores José Márcio Barros, a pesquisadora chefe do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa, Lia Calabre; Albino Rubim e os consultores Isaura Botelho, Maria Helena Cunha, Leonardo Costa e Alexandre Barbalho. Essa iniciativa demonstra a preocupação

do Ministério da Cultura em continuar a ampliação pública das discussões na área da cultura e a formação de profissionais deste setor. Também é pauta de discussão, tanto no MinC quanto em outros setores públicos e em setores privados, a questão da reformulação da lei rouanet <sup>21</sup>, visando atender algumas demandas do setor cultural e dinamizar as fontes de financiamento de programas e projetos culturais.

---

<sup>21</sup> Reformulação da lei rouanet disponível em <http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/>

# Gestão Cultural a partir de uma abordagem micropolítica

## 1. Centro de Cultura como instrumento de poder

*O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.*<sup>22</sup>

A partir do final da década de 1970, o Brasil importa dos países “desenvolvidos” a ideia de construir Centros de Cultura. A novidade veio, provavelmente, da França, com a inauguração do Centro Cultural Georges Pompidou em 1977. (cf. MILANESI, 1991, p. 35). O Beaubourg, como era chamado, era um complexo que abrigava biblioteca, museu, galerias, auditório, centro de documentação, cinemateca, restaurante, “tudo isso integrado e à disposição do público”. (idem, p. 38)

No Brasil, os primeiros centros culturais são criados na década de 1980, na cidade de São Paulo, financiados pelo Estado: Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo. (cf. RAMOS, 2008 p. 55). Porém, segundo Teixeira Coelho, nenhum dos dois centros culturais estabeleceu com a comunidade local qualquer tipo de diálogo, o que acarretou desentendimento e alienação do ponto de vista cultural das atividades por eles realizadas. (cf. 1986, p. 95). Não houve na época preocupação com o planejamento de uma política cultural, integrada com a ideia de participação da sociedade. É importante mencionar que antes de seu surgimento, já existiam museus, bibliotecas, teatros, porém a perspectiva de centros culturais como complexos que integravam vários desses espaços com suas múltiplas funcionalidades em um mesmo lugar, só aparece no final da década de 70.

Ainda hoje, o uso público dos centros culturais, como o que também acontece com as bibliotecas espalhadas por diversas cidades do país, não alcançou uma parte considerável da população. A biblioteca deveria atingir o público em geral, mas o que ocorre comumente é o uso enciclopédico, pelos estudantes, para pesquisas da escola. No mesmo contexto, o centro de cultura já surge alheio a grande parte da população, que o

---

<sup>22</sup> CALVINO, 2003, p. 150.

vê como monumento que não condiz com sua realidade. Ou seja, as pessoas não identificam ali um símbolo de pertencimento de sua cultura. Ele passa a ser então, um símbolo da cultura do outro. E o que normalmente percebemos é que a frequência acaba ficando a cargo de um determinado grupo seletivo, como observamos, por exemplo, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

A falta de frequência do público também pode ser explicada em parte, pelo modo que a cultura historicamente foi tratada pelos governantes e gestores públicos como algo supérfluo, desnecessário, como se não tivesse, além de valor simbólico, valor para a economia dos municípios e dos estados. Portanto, constantemente, é o primeiro item a ter cortes no orçamento de todas as esferas públicas no caso de redução de verbas.

Dessa forma, os centros de cultura surgem no país mais como uma maneira de mostrar ao povo da cidade a importância da cultura – copiando, é claro, o pensamento dos países ricos –, ou ainda como medidor do grau de cultura da cidade, do que como efetivo meio de criação simbólica e transformação pessoal e social. “É mais um atestado de bom gosto e de civilidade, portanto algo cosmético”. (MILANESI, 1991, p. 13). É “o desejo de não ser antigo, de criar algo mais compatível ao contemporâneo”. (idem, p. 30). Na verdade, são símbolos imponentes, úteis como cartões postais da cidade, mas sem preocupação com a programação e com o planejamento das atividades para que atendam a comunidade na qual estão inseridos. São marcos de identificação de poder do prefeito que executou o projeto, de poder cultural da cidade perante as cidades vizinhas, de poder do Estado perante a nação, fruto de uma “cultura exibicionista”. Outro exemplo é a figura do MAC – Museu de Arte Contemporânea, para a cidade de Niterói. O fundamental nesses casos é o que ele representa para a política e economia da cidade e do estado, e como ele é visto mundialmente, já que a arquitetura do museu mencionado “se transformou na principal referência formal da cidade, despontando como uma das sete maravilhas do mundo moderno”<sup>23</sup>. Os Teatros Municipais, que são belíssimos, funcionam também como cartão de visitas da cidade com apresentações que não atendem, muitas vezes, àquela população do entorno, somente um grupo seletivo de pessoas.

---

<sup>23</sup> Disponível em: [http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=visit\\_&sub\\_op=arq](http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=visit_&sub_op=arq)

Não queremos aqui negar a importância do centro cultural, mas o uso que foi dado a ele desde sua implantação no Brasil e que ainda encontramos por várias cidades do país. A intenção não é recusar a importância desses tipos imponentes de espaços culturais e de suas atividades, mas sim apontar para a inexistência do diálogo com alguns setores da comunidade, que faz com que estes não se sintam pertencentes à cultura de sua cidade.

É importante enfatizar que antes de criar qualquer centro ou espaço cultural seria fundamental fazer um mapeamento cultural da área para saber o porquê fazê-lo, analisando se ele faz sentido para a coletividade do seu entorno e/ou dando oportunidade de aproximação entre aquelas pessoas que ainda não tiveram essa possibilidade e o que será desenvolvido ali. Resultados muito interessantes podem ser obtidos através dos setores de arte educação, de modo geral, oferecidos em determinados centros de cultura, possibilitando essa aproximação e despertando em crianças o desejo de conhecer determinada obra, acervo, museu, etc. Nessa perspectiva, cito o trabalho de Maria Tornaghi <sup>24</sup>, arte educadora há mais de quarenta anos, que tem esse intuito de aproximar pessoas da arte, a partir de referências conhecidas por elas, ou seja, que façam parte de sua realidade <sup>25</sup>.

Através da participação conjunta entre poder público, profissionais de arte, cultura e educação, e sociedade civil em geral, é possível que essa aproximação da qual falávamos aconteça. Quando há a criação desse vínculo, é mais fácil que a comunidade se sinta parte importante do processo e que pertencendo àquele espaço, participe de suas atividades.

Na tentativa de explorar essa questão, citaremos o exemplo da ditadura do Estado Novo – golpe de estado que fechou o Congresso Nacional e cancelou as eleições presidenciais, perdurando de 1937 a 1945. (cf. SCHMIDT, 1997, p. 272). Nesse período, o governo tratou de forjar uma imagem de unidade nacional, criando

---

<sup>24</sup> “Trabalha, desde 1963, na área de arte e do ensino de arte. A partir de 1999, particularmente interessada nas questões de aprendizagem da arte que surgem na relação do público com obras expostas, coordenou o departamento educativo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (de 1999 a 2006) e as atividades educativas de exposições no próprio MAM e em outros espaços. Atualmente faz parte da Comissão de Ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage onde coordenou o Núcleo de Crianças e Jovens de 1992 a 2006. É membro do Conselho Municipal de Cultura de Teresópolis onde vive desde 2007.” Disponível em:

[http://www.canalcontemporaneo.art.br/\\_v3/site/perfil\\_individuo.php?idioma=br&perfil\\_usuario=2049](http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/perfil_individuo.php?idioma=br&perfil_usuario=2049).

<sup>25</sup> Disponível no item anexo deste trabalho dois textos escritos por Maria Tornaghi sobre algumas experiências dela e de sua equipe em arte educação, que me foram enviados por e-mail, na ocasião de um curso sobre o tema, realizado no Parque Lage em março de 2011.



estereótipos e tipos ideais para caracterizar as diferentes regiões do país. Através de representações das identidades regionais, criava-se a ideia nacional de cultura brasileira. Dessa maneira, trajes, comidas, danças e músicas típicas são ensinadas nas escolas e passam a fazer parte de um projeto político de controle social, já que a valorização das identidades culturais de cada região representava a integração, a segurança e o desenvolvimento nacional – tão necessária naquele momento histórico – e consequentemente o poder do Estado.

Os centros de cultura criados nessa perspectiva de forjar uma identidade cultural para a cidade tornam-se também mecanismos de poder do estado, pois produzem uma unidade entorno daquele símbolo que nem sempre é real. Ou seja, cria-se o imaginário social de identificação, porém com “o ocultamento da divisão social como luta de classes”. (CHAUI, 2009, p. 46). Eles também surgem como instrumento político assistencialista, que caracteriza emblematicamente o poder do Estado. Dessa maneira, a construção desses espaços valida a preocupação do governo com a comunidade em forma de paternalismo e previdencialismo cultural (cf. COELHO, 1986, p. 106-107). O que se observa, na verdade é o investimento do Estado para “levar cultura ao povo sem cultura”. Mas isso não condiz com a ideia de cultura como algo criado pelas pessoas, pela coletividade, “a cultura não é elaborada fora e doada à cidade. (...) A cultura é essencialmente da cidade. Ou não é”. (MILANESI, 1991, p. 159)

## 2. Biopotência

*Quando a vida aparece inteiramente submetida aos desígnios do capitalismo global, a resistência passa a ser expressa como luta para reapropriá-la: libertar corpos, subjetividades, desejos e afetos, criar outras formas de vida, outras sinergias coletivas.*<sup>26</sup>

No segundo capítulo desse trabalho, usamos o termo cultura para indicar uma visão reacionária. Se a cultura é forma simbólica que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global (cf. COELHO, 2004, p. 103), então diríamos que ela está imersa no Capitalismo Mundial Integrado – termo cunhado por Guattari e exposto também no segundo capítulo. E dessa forma, hábitos, comportamentos, maneiras de

---

<sup>26</sup> OLIVEIRA, 2007, p. 15.

vestir, consumir, etc., estariam ligados à produção capitalista. Por esse viés a idéia de cultura estaria atrelada ao conceito reacionário.

Porém, faremos no presente capítulo um contraponto a essa definição, entendendo que “as várias manifestações culturais não são determinadas de modo absoluto por uma ordem social global (...)” (COELHO, 2004, p. 103). Diante disso, a cultura é “desvendamento das aparências, interpretação crítica das práticas sociais e políticas, paixão transformadora e desejo de criação”. (CHAUI, 2009, p. 9). É a possibilidade de ação micropolítica, é a prática através das brechas, das linhas de fuga na contracorrente da hegemonia existente. É o agir de forma alternativa, em vias de passagem, que a própria biopolítica possibilita entre as fissuras do sistema.

Nesse contexto, surgem pelo mundo intervenções culturais que funcionam justamente como resistência ao poder em suas diversas formas, como nos mostra Lúcia de Oliveira em *Corpos Indisciplinados* (2007). A ideia é apostar no caráter fluido, móvel, mutante da cultura como alternativa para a criação de novas potências de vida. A autora diz ainda que a resistência atual não se configura mais como luta pelo poder que é guiada pela noção de finalidade, mas na ênfase do processo como elemento fundamental. (cf. 2007, p. 16).

Sobre esse aspecto de valorização do processo, temos os textos: A educação do não-artista, parte I e II <sup>27</sup>, de Allan Kaprow, conhecido como o criador do *happening*. Para Kaprow a *não arte* é algo fluido, efêmero, que tem como característica o enfoque no processo, não no produto final. Dessa maneira, os *não-artistas* seriam aqueles que “escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte”, ou seja, fora de um formato sagrado no qual a arte se inseria até então, através de, como ele cita, exposições, livros, gravações, concertos, arenas, templos, monumentos cívicos, palcos, telas de cinema, etc. O autor propõe que a arte seja associada à própria vida, ao mundo e assim, a humanidade de cada um seria experimentada como um trabalho de arte. Essa vastidão de possibilidades do *não-artista* é para ele mais interessante e menos lugar-comum do que uma sala de concertos, por exemplo. Dessa forma, a arte é vista como um processo vivo, dinâmico, cotidiano. É nesse contexto que surgem os chamados *happenings*. *Não-artistas* ou pessoas comuns – que não são legitimadas pelo mercado de arte – fazendo intervenções intermediáticas no cotidiano, sem a necessidade nem a

---

<sup>27</sup> KAPROW, 2003  
KAPROW, 2004.

pretensão de se tornarem “gênios” da arte, mas de obter, por que não, diversão, ou o que o autor chama de *jogo-brincadeira*.

Essas intervenções teriam não só um caráter de jogo-brincadeira, mas uma intenção política de resistência. Pois, segundo Foucault, nas palavras de Lúcia de Oliveira:

onde há poder, há resistência, não como elemento que lhe é exterior mas como sua parte intrínseca. A resistência é inerente ao poder. Assim como o poder não é uno, a resistência advém de uma multiplicidade de focos. Não há, portanto, um lugar da ‘Grande Recusa’ e sim manifestações que se definem como o outro termo nas relações de poder. (...) Assim como as relações de poder formam um tecido espesso que atravessa os aparelhos e instituições sociais sem se fixar exatamente em nenhum ponto específico, os pontos de resistência estão pulverizados pela sociedade. (2007, p. 24-25).

A autora Lúcia de Oliveira cita em seu livro, dentre outras ações possíveis, a do *Critical Art Ensemble*. O grupo se define como um

coletivo de cinco artistas de diferentes especialidades dedicados a exploração das interseções entre arte, tecnologia, política radical e teoria crítica. Defendem o uso da mídia táctica – segundo eles, efêmera e situacionista, um fim em si mesma – como forma de criar intervenções moleculares que contribuam para a oposição à crescente cultura autoritária. (...) O coletivo norte-americano trabalha, dentre outras formas, com performances participativas que criticam as representações, produtos e políticas relacionadas à emergente biotecnologia. Suas performances públicas têm o intuito de desmistificar os processos científicos ligados à biotecnologia, tornando-os acessíveis ao público de maneira geral. (2007, p. 25-26).

Mesmo sendo fugazes e pontuais essas ações são uma provocação ao poder do Estado. O que gera consequentes repressões aos grupos ou, pelo menos, atenção e vigilância a possíveis manifestações futuras. Mas também algumas medidas benéficas para a sociedade, conquistadas com as pressões geradas pelas ações desses grupos, “a exemplo dos engenheiros de informática que desenvolvem programas socializados gratuitamente, burlando as regras do *copyright*, ou de cientistas se rebelando contra o patenteamento de invenções por parte das multinacionais”. (PELBART, 2009, p. 84)

O coletivo de artistas citado também propõe a desobediência civil eletrônica, que acontece no ciberespaço. (cf. OLIVEIRA, 2007, p. 26). Daí a importância da internet como meio de facilitar, mobilizar e agilizar os fluxos de desobediência. As redes de comunicação oferecidas pela internet possibilitam a criação de rizomas capazes de

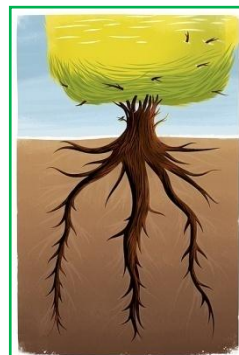
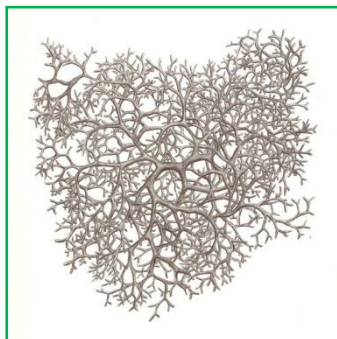
agregar pessoas, grupos e ações em uma mesma direção ou em várias direções confluentes, sem relações de hierarquia, sem lideranças. Tais intervenções agem por meio de brechas e fissuras, nos interstícios do poder global, criando zonas autônomas temporárias – TAZ (cf. Hakim Bey. apud. OLIVEIRA, 2007, p. 33). Lúcia de Oliveira explica a ação proposta pela TAZ:

dá-se a partir das fissuras do poder, momentos de suspensão que, ao serem deflagrados, devem desaparecer para reaparecer sob nova forma, em outra área. A TAZ busca uma oposição pela presença e pela diferença e se pretende uma experimentação não só de novas formas de ação política, mas de novas bases sociais comunitárias a fim de constituir governos da liberdade. (...) As novas formas de organização e ação baseadas na participação, na igualdade, no respeito às diferenças, na alegria e no desejo já anunciam o que se busca. (...) A idéia de criar uma zona autônoma em que se suspenda, mesmo que momentaneamente, o controle sobre a vida, que fuja à égide do biopoder é uma forma de resistência que tem sido largamente utilizada. A desordem não prevista, a indisciplina dos corpos, abala as estruturas da sociedade de controle. (2007, p. 33-34).

Dessa maneira, essas intervenções podem ser nomeadas como micropolíticas, se pensarmos em termos de ações descentralizadas e flexíveis. Assim também se caracterizam os rizomas, que são redes que acabam por formar outras redes com o intuito de atingir um objetivo comum dentro dessas singularidades múltiplas dos grupos que as formam. Porém, ter objetivos afins não faz das redes ou dos rizomas algo enraizado, fixo. A ideia é agregar ações entorno de temas convergentes, mas sem a obrigatoriedade de seguir determinadas lideranças e a rigidez de um partido político, por exemplo. Ou seja, sem a perda da autonomia individual, mas através da valorização das singularidades. Na verdade, não é a criação de uma estrutura pré-moldada, pronta, ao contrário, o que propomos é a formação de redes colaborativas, horizontais, como observamos no *Critical Art Ensemble* – que não deve ser encarado como modelo a ser seguido, já que essas redes surgem a partir de demandas, da necessidade de expressar determinada subjetividade ou de ir contra a produção de subjetividade hegemônica.

Assim, manifestações micropolíticas são formas de ação rizomática (DELEUZE, GUATTARI, 2009). Para melhor explicitar a ideia do rizoma, podemos fazer uso de uma comparação muito simples, porém eficaz. Ao rizoma, compararíamos a grama e a forma pela qual ela se estende e se conecta no meio em que está inserida. Essa imagem,

portanto, é oposta à forma estrutural arborescente, ou seja, à direção única em que se configuram as raízes das árvores, como mostram os quadros <sup>28</sup> abaixo:



Para evidenciar a ideia de rizoma como rede, citamos

Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (...) Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de devires. (idem, p. 32-33).

Os novos fluxos e devires que surgem com essas micropolíticas de manifestações e intervenções flexíveis, formadas por parcerias de grupos que atuam ao redor do globo ou formadas por singularidades quaisquer – abordando temas do cotidiano e articulando o espaço urbano, o que transforma artistas e pessoas comuns em ativistas políticos, “que cada vez mais quebram a distância entre arte e cotidiano” (CANTON, 2009, p. 26) – caracterizam como mencionamos, zonas autônomas temporárias, que após expressarem subjetividades diversas, desaparecem. E é exatamente isso que tem intrigado todo o sistema que configura a soberania biopolítica,

<sup>28</sup> Disponível respectivamente em:  
<http://saranelma3caelum.blogspot.com/2010/05/rizoma.html>  
<http://www.flickr.com/photos/gabrl/1656313009/in/photostream/>

pois essas ações – por serem inesperadas – dificultam sua inscrição dentro de uma identidade específica, que seria mais facilmente capturada e incluída nos moldes da ordem capitalista. Essas identidades flutuantes, móveis, possibilitam o entendimento da identidade também como um processo, que invariavelmente, se modifica, “algo em que se fica por algum tempo mas algo em que se está apenas de passagem”. (Teixeira Coelho. apud. OLIVEIRA, 2007, p. 60)

A essa multiplicidade de fluxos e resistências, a essa potência de vida do coletivo, que se contrapõe ao poder biopolítico sobre a vida é que se caracteriza a biopotência. Essa inversão semântica do termo biopolítico, “em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como o poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida” (PELBART, 2009, p. 25), foi realizada por um grupo de teóricos, majoritariamente italianos – Antônio Negri, Maurizio Lazzarato e Paolo Virno<sup>29</sup>, entre outros. Porém a inversão é também conceitual e política (cf. idem, p. 24), pois a biopolítica deixa de ser o poder exercido de forma passiva sobre os indivíduos e a população para se transformar em força coletiva de ação, cooperação, inteligência, participação, desejo e afeto.

É importante reconhecer na biopolítica esse duplo sentido do poder. A resistência a ele é a própria “potência ‘política’ da vida na medida em que ela faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação”. (idem, p. 83). Aí está o valor das brechas, das linhas de fuga, das vias de passagem, pois “rompem um *continuum* da dominação, (...) contra o fluxo nivelador da história oficial”. (idem, p. 219) Já que “do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação (...)”. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 86)

Retomamos assim a epígrafe deste trabalho que desconfia da existência de aliados “que não esperam por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas” (GUATTARI, ROLNIK, 2010, p. 18-19). Formas alternativas de viver, para além do que nos conta a “história oficial” são observadas

---

<sup>29</sup> Cf. NEGRI, HARDT, 2006.  
LAZZARATO, 2006.  
VIRNO, 2003.

cotidianamente em todas as partes do mundo. Pois como já mencionamos, a resistência como potência da vida é intrínseca ao poder – a todas as formas de poder, micro e macropolíticas, sutis ou emblemáticas – e por isso, estão pulverizadas por toda parte.

### **3. Gestão Cultural a partir de uma abordagem micropolítica**

*(...) é um espaço de liberdade, uma casa de contradições emocionantes, de desassossego, onde o prazer essencial é a resolução provisória de conflitos e a criação de outros*<sup>30</sup>.

Entendemos que o uso de diferentes termos para determinar a ideia de conceitos como espaços ou equipamentos culturais e centros de cultura pode causar alguma confusão. Mesmo assim, não iremos defini-los porque sabemos que estes conceitos podem ser modificados de acordo com o contexto em que estão inseridos e o engessamento em apenas uma definição reduz suas possibilidades de uso frente à sua diversidade. Além disso, entendemos que todo espaço pode ser espaço cultural, espaço de arte, de trocas simbólicas.

É sob a perspectiva da biopotência ou potência da vida que buscamos os exemplos de espaços, centros e equipamentos culturais mostrados neste item do trabalho. Porém, para além desses espaços físicos, mostraremos também algumas alternativas possíveis e já realizadas na gestão cultural, que se dão no espaço urbano, nas ações e políticas culturais. Assim como Teixeira Coelho, entendemos que “a ação cultural é algo que se faz com, ao lado de, por dentro, desde a raiz – um processo que só tem sujeitos, que forma sujeitos. (...) é a contínua descoberta, o reexame constante, a reelaboração: a vida.” (1986, p. 100). Mas estes exemplos não devem ser entendidos como verdades absolutas, apenas como um estímulo importante para que outras *maneiras de fazer* venham à tona, como um rizoma que, oposto a uma estrutura fixa, deve ser construído, reconstruído, modificável com múltiplas entradas e saídas, perpassando fluxos e devires diversos.

A micropolítica inserida no contexto da gestão cultural,

não sendo um espaço de reforço estabelecido, deverá ser uma área alternativa. Nada deverá ser recebido como quem assiste passivamente a um programa de televisão. Isso é próprio das atividades de manutenção e conservação culturais e do processo de mão

---

<sup>30</sup> MILANESI, 1991, p. 183

única (emissor/receptor) como se conhece. (...) não é, pois, um local onde os indivíduos se ajustam a determinadas formas e se apaziguam, se conformam, evadindo-se do mundo, acomodando a personalidade e as emoções. Independente do produto, é preciso fazer uma leitura dele, interpretá-lo e reinventá-lo. Não importa que seja bumba-meu-boi ou Mozart, o essencial é que se busque a invenção como objetivo. Tanto a “elite” como o “popular” inventam. A criação, talvez, seja a oportunidade mais propícia para o ajuste comum da forma de encontro humano. (idem, p. 137-138)

Desde o início da elaboração deste trabalho, mesmo quando ainda não sabia exatamente quais as relações que faria acerca dos três temas que me interessavam: gestão cultural, relações de poder e micropolítica; tinha como ideia clara não abordar um equipamento ou centro cultural específico como objeto de estudo. Isso porque meu objetivo era mostrar a multiplicidade de manifestações/intervenções micropolíticas já realizadas na gestão cultural.

Até cogitei a possibilidade de fazer o recorte do trabalho nesses equipamentos culturais, mas percebi, com a ajuda de alguns e-mails trocados com meu primeiro orientador, que a desconstrução do conceito desses espaços culturais como equipamentos físicos, indo para além dele, considerando gestão cultural o que acontece no espaço urbano, nos coletivos de artistas, em grupos da sociedade civil, nas políticas públicas de cultura, seria bem mais interessante. O que ampliou ainda mais minha visão sobre micropolítica dentro do contexto da gestão cultural.

Dito isso, preciso colocar as formas pelas quais cheguei aos casos que serão aqui descritos. Antes é importante colocar que as possibilidades micropolíticas são infinitas e que por isso, seria impossível abarcá-las por completo, até porque, como mencionamos, elas surgem pelas necessidades e demandas contextuais, de forma fluida e não pré-determinada. O que faremos é abordar algumas *ações micropolíticas* que julgamos interessantes a partir do contexto da gestão cultural. A intenção é mostrar que é possível fazer diferente e que isso já tem acontecido de várias formas, em todas as partes do mundo. Apesar disso, privilegiaremos as ações que acontecem no Brasil, destacando do exterior somente os casos das casas de cultura de Cuba e do México e uma ação de ocupação na Espanha.

Além da bibliografia consultada, procurei exemplos de micropolítica em *sites* de redes colaborativas e em revistas e livros digitalizados, disponíveis na internet. Não procurei esses exemplos em nenhuma área artística-cultural específica, o processo se deu de forma rizomática, intertextual sendo guiado basicamente por minha curiosidade e



interesse a partir do que eu já havia lido e pesquisado. Por fim, acho importante frisar que vou abarcar apenas questões, dentro desses exemplos que, a meu ver, são interessantes como brechas, linhas de fuga, alternativas ao sistema hegemônico, sob a ótica micropolítica, sem abordar questões mais amplas, pois isso configuraria um outro trabalho.

### **3.1. Coletivo de Artistas**

- **Circuito Fora do Eixo**

Pablo Capilé é um dos coordenadores nacionais do Circuito Fora do Eixo que nasceu da necessidade de ampliar os festivais de bandas independentes com atividades durante todo o ano. Também é vice-presidente da Abrafin - Associação Brasileira dos Festivais Independentes e integrante do coletivo Espaço Cubo, de Cuiabá. Esse coletivo começa a se organizar estrategicamente, fazendo a articulação entre os integrantes do coletivo, entre os integrantes das bandas, entre o Espaço Cubo e o poder público e conselhos de cultura – este é um dos pontos de construção mais fortes do Circuito Fora do Eixo, segundo o próprio Pablo.

A ampliação das atividades se dá a partir do trabalho de convocar as bandas pra ensaiar, fazer com que essas bandas gravem, sejam divulgadas, se estruturam localmente, através, por exemplo, da negociação entre o coletivo Espaço Cubo e a secretaria municipal e estadual. Desde seu surgimento, já se tinha uma perspectiva de trabalhar com a economia solidária, com uma moeda complementar, pois não existia parceria com a iniciativa privada, nem mercado. Dessa maneira, o grupo reconhece que o trabalho seria cooperativo e que em um primeiro momento, não se sobreviveria disso. Mas eles sabiam que o empreendedorismo era necessário para o começo da estruturação de um processo mais longo.

Ainda sobre essas questões Pablo explica:

O fornecedor de som não entende a importância dessa perspectiva comportamental da cultura para o jovem que está envolvido, ele não vai entender a importância de se aceitar uma moeda complementar, ele não entende esse intangível que envolve o nosso processo, então a gente tem que pagar ele com espécie. Mas a pessoa que está envolvida diretamente entende esse capital simbólico, esse capital intangível. Então, quando você tem uma moeda para esses que entendem esse intangível, você consegue ter um fluxo para investimento no nosso banco de estímulo que mantém as pessoas dispostas a continuar trabalhando mesmo ganhando pouco. Moedas complementares existem no mundo inteiro, talvez a gente tenha demorado demais para entender que

existiam no mundo inteiro. (...) Então você tem uma moeda complementar, você tem bancos de trocas, então as pessoas chegam com os seus serviços, depositam horas de serviço em troca, então você tem outras comunidades em que o cara vai lá e deposita duas horas de serviço de pedreiro e recebe duas horas de dentista porque tem um depósito de dentista feito ali e eles estabelecem estas trocas.<sup>31</sup>

Por fim, completa:

Você pode até começar na louca de querer fazer e vamos fazer acontecer, mas pouco a pouco você vai ter clareza que é fundamental você conseguir visualizar o que vai ser o próximo passo, mas minimamente criar um ambiente favorável para se chegar neste próximo passo.<sup>32</sup>

Além dessa visão estratégica de criar condições para se chegar ao próximo passo, é fundamental saber olhar em volta para visualizar possíveis parcerias. A gestão cultural se faz, entre outras coisas, através da visão estratégica para agregar pessoas, redes e parcerias.

### **3.2. Ação de Ocupação do Espaço Urbano pela Sociedade Civil**

- **Can Viés**

Em 1997, jovens moradores de Sants, em Barcelona (Espanha) ocuparam um prédio abandonado para a realização de atividades e manifestações artístico-culturais e políticas, já que o bairro era carente de espaços culturais. O então centro social autogerido ficou conhecido como Can Viés.

Porém, o projeto de reurbanização da Prefeitura de Barcelona exigia a desocupação do espaço. Devido às manifestações solidárias de grupos, coletivos e associações, o espaço foi mantido. A partir daí, o centro promoveu um jornal “La Burxa”, oficinas de teatro, dança, música, cinema e vídeo, festas e diversas linguagens artísticas, “além de sediar assembléias de responsabilidade coletiva, ou seja, instância em que são resolvidas as mais diferentes questões, de maneira horizontal, consensual e não hierárquica. O centro é gerido pela coletividade”. (OLIVEIRA, SILVA, 2008, p. 79)

---

<sup>31</sup> Íntegra da entrevista, gravada no dia 16 de maio de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo (veja a entrevista em vídeo clicando em <http://www.producaocultural.org.br/slider/pablo-capile>)

<sup>32</sup> Idem

No Brasil, é criada em Arcoverde, no interior de Pernambuco, a Associação Estação da Cultura, iniciativa dos artistas locais em 2001 a partir da ocupação de um prédio tombado há mais de vinte anos pelo Patrimônio Histórico Nacional do Estado. Tendo o apoio da comunidade da região, os artistas promoveram atividades e espetáculos. Com o centro cultural, artistas e comunidade buscavam autonomia e liberdade para a prática das manifestações artístico-culturais.

A região abrigava ainda grupos indígenas e quilombolas que participavam do espaço.

A ocupação durou nove meses; posteriormente, o grupo constituiu-se juridicamente e recebeu apoio da Brazil Foundation. Em 2004, foi selecionado pelo Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura (...), mantendo-se como centro independente. Inúmeras experiências ao redor do mundo demonstram como indivíduos têm tecido redes coletivas de ação e intervenção nas cidades. (...) Desejo de alargar o âmbito poético das ações urbanas, nas palavras do artista Gavin Adams. Os sujeitos não mais querem ocupar a posição de espectadores ou coadjuvantes. Reivindicam seu papel protagonista na ação coletiva que resulta na cidade como experimentação”. (OLIVEIRA, SILVA, 2008, p. 82)

Outro caso no Brasil, bem mais conhecido, foi a ocupação do Edifício Prestes Maia <sup>33</sup> em São Paulo, por 486 famílias em 2002. Essa ocupação “deu origem a um grande laboratório de experiências coletivas, com a criação de uma biblioteca livre, de oficinas, seminários e debates, atividades educativas e culturais abertas à participação pública. (...) com base na idéia das trocas colaborativas entre diferentes agentes”. (idem, p. 81) Depois de quatro anos e meio e várias tentativas, o edifício foi desocupado pela polícia em 2007, permanecendo abandonado.

A partir desse exemplo, percebemos que o Estado não tem interesse em legitimar as ações desses moradores, mesmo que o acesso à moradia e a realização de manifestações artísticas e culturais como forma de participação na vida social do bairro e da cidade como parte integrante da cultura, sejam direitos do cidadão.

---

<sup>33</sup> Em anexo, texto publicado pela revista Rolling Stone Brasil (CAMPOS, 2007) referente ao Edifício Prestes Maia.

- **Cena Manguê**

A cena manguê foi criada no início da década de 1990 pelos moradores jovens dos subúrbios de Recife, que promoviam festas no bairro de Recife Antigo, para animar a cidade. O bairro foi escolhido pelos então chamados “manguê-boys” por sua fama de local abandonado, marginal e perigoso. Daí a necessidade de promover o movimento cultural do lugar.

Posteriormente ao início do movimento, a Prefeitura de Recife escolhe esse mesmo bairro para empreender uma revitalização, promovendo enobrecimento do mesmo para atrair investimentos públicos e privados. Porém, a parte do bairro em que o movimento da cena manguê acontecia não foi incorporada à revitalização, realizada pela prefeitura. Não houve incentivo por parte desta em relação às práticas culturais que já aconteciam ali.

Mesmo assim, o pólo Moeda, como era chamado, conquistou visibilidade, sendo conhecido como pólo alternativo de animação dentro de Recife Antigo, configurando um espaço de resistência. Ainda que excluído do processo de revitalização implantado pelo poder público, a cena manguê se constituiu como espaço de uso micropolítico, no sentido de criação das possibilidades de ação e autonomia da população, interessada em dar uma nova configuração àquele espaço público.

Por fim,

o impulso de mudança esteve, desde seu início, ancorado no desejo de fazer parte do mundo, o que inspirou a imagem-símbolo de uma parabólica fincada na lama. Nunca elegeram uma ‘sede’; havia, sim, um desejo de mudança de mentalidade e que isso desencadeasse a mudança do espaço. Dessa forma, é preciso salientar que a cena manguê também configura fluxos manifestos na vinculação de seus artistas pelo país e pelo exterior. (CALAZANS, FERRAN, 2010, p. 53)

- **Rio Cena Contemporânea**

O que antes era a Mostra Cena Contemporânea, se transforma em 1996 em Rio Cena Contemporânea. Um novo projeto de festival que deixava a “redoma protegida do espaço experimental cativo do Sérgio Porto” (FERREIRA, 2009, p. 134) para ganhar a cidade, intervir na cidade e no cotidiano do cidadão que virava também espectador. A diversidade de linguagens cênicas articulada entre 130 apresentações, distribuídas em

10 dias de evento, possibilitou uma rica programação entre shows, espetáculos, debates, encontros.

A questão do festival passa a ser encarar a cidade como suporte, “renovando o olhar que o próprio carioca tinha da cidade e do espaço cotidiano. A cidade passa a ser um espaço para o imaginário do artista e do carioca” (idem, p. 136), entendendo “ o evento cênico para além do teatro burguês de palco italiano, com todas as suas limitações e os seus condicionamentos” (idem, p. 137). O que se busca, além do espaço aberto e alternativo, é a interface com outras expressões artísticas. A partir daí, surgem questionamentos como:

Qual seria o limite da expressão cênica? O que é teatro contemporâneo? Até onde o artista vai à busca da tradução da vida contemporânea? Quanto os meios e tecnologias podem ajudar a recriar a cena? Devemos entender ou vivenciar o teatro? (idem, p. 137- 138)

Era necessário que se criasse uma forma de gerenciamento/gestão que permitisse que a equipe trabalhasse os doze meses do ano para a constituição desse festival. Por isso, é criado em 2002 a “Associação riocenacontemporanea, uma associação sem fins lucrativos, dado o caráter público, não comercial do evento. Em 2003, o festival já acontecia sob a administração da associação, com cinco sócios e inúmeros colaboradores”. (idem, p. 138)

Mesmo com o sucesso do evento, sua continuidade era incerta, devido à instabilidade das fontes de financiamento, por isso, se buscou parceria com outros festivais, empresas privadas, poder público e entidades internacionais:

o Núcleo iniciou um trabalho conjunto de cooperação nos planos de organização técnica, financeira, administrativa e artística, no diálogo com outros festivais, empresas privadas, estatais, governos e entidades nacionais e internacionais. Tal organização nos possibilitou mudar formas de operação do Ministério da Cultura e de estatais como a Petrobras, que passaram a dispor de políticas para festivais de artes cênicas, antes inexistentes no Brasil. A iniciativa é ainda embrionária, apesar de inúmeros feitos, pois seu potencial é imenso. Os dados de realização de cada festival foram normatizados e colhidos sistematicamente após cada edição, criando parâmetros de resultado e possibilidades de aperfeiçoamento. (FERREIRA, 2009, p. 139-140)

### **3.3. Políticas Públicas**

- **Orçamento Participativo**

O orçamento participativo (OP) tem o intuito de promover a participação popular na gestão dos investimentos públicos. Dessa forma, é a possibilidade de algum controle e de fiscalização, por parte da população, sobre as ações governamentais. “(...) O orçamento participativo reafirma o papel político, coletivo, social, conflitivo da participação democrática”. (BARBALHO, 2009, p. 96)

A primeira experiência de orçamento participativo, realizada pela Prefeitura de Fortaleza, ocorreu em 2005. Em relação às questões culturais, as negociações se deram entre o Conselho de Orçamento Participativo e o órgão da gestão municipal responsável pela política cultural: Funcet – Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza.

Assim, a gestão dos recursos financeiros municipais, no caso de orçamento participativo, é feita em parceria da prefeitura com a sociedade civil organizada em forma de Conselho. É uma iniciativa importante para que se crie cada vez mais essa relação entre poder público e sociedade civil, pois é também a partir dela que as pessoas participam e contribuem para as ações que serão implementadas na cidade da qual fazem parte.

- **Cultura para Todos**

O projeto Cultura para Todos foi implantado pela Prefeitura Municipal de Niterói em 2003. Em 2002, o então prefeito Jorge Roberto Silveira deixa o cargo para concorrer às eleições para governador do Rio de Janeiro. Quem assume é o seu vice, Godofredo Pinto.

O Cultura para Todos acontecia nos espaços públicos da cidade, se apropriando deles através de atividades artísticas que eram realizadas semanalmente ou quinzenalmente, como o Cultura na Praça (Barreto, Fonseca, Engenho do Mato, Ilha da Conceição, Santa Bárbara, Engenhoca, Ingá, Vital Brasil e Ponta da Areia), Choro na Rua (praças de Icaraí), Música no Campo (Campo de São Bento – Icaraí), Terças Culturais (Casa de Oliveira Vianna – Fonseca), Rock na Pista (Cafubá, São Francisco e Santa Bárbara), entre outros.

A intenção do projeto era promover o acesso democrático da cultura, já que as atividades eram gratuitas, e a descentralização cultural, pois os locais dessas manifestações eram distribuídos pelos bairros de Niterói. Como grande parte dos eventos acontecia na rua, as pessoas se sentiam incluídas na vida cultural da cidade, despertando assim um sentimento de pertencimento.

Dessa forma,

por mais que o cidadão não vá até os tradicionais espaços culturais, independente do motivo que o impeça de fazê-lo, o contato facilitado por conta desses novos locais tende a proporcionar uma experiência diferenciada que permite o desenvolvimento de seu senso crítico a partir do conhecimento do que até então poderia ser desconhecido para ele, possibilitando o desabrochar do processo de pertencimento cultural na população. (PRADO, 2009, p. 49)

- **Cultura em Movimento: Secult Itinerante**

O projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante foi um esforço da Secretaria de Estado da Cultura do Ceará, principalmente entre 2005 e 2006, sob a gestão da secretária Cláudia Leitão, em criar as condições necessárias para promover a interiorização das ações e programas da secretaria. Isso foi possível através da consolidação de uma política cultural voltada fundamentalmente para as seguintes questões: respeito à diversidade cultural, participação e compartilhamento da gestão, autonomia para criação de suas próprias metas.

O “carro-chefe” do projeto era a valorização das culturas regionais, que significava conhecer e reconhecer a existência de outros campos culturais no Estado, que não só o da capital. Dessa forma, “para sedimentarmos nossa capilaridade e nossa política de descentralização, era necessário que a própria Secretaria ‘itinerasse’ por todas as regiões cearenses, instalando-se em cidades pólos, oferecendo projetos e ações em todos os 184 municípios cearenses (...)”. (LEITÃO, 2007, p. 64)

Assim, foram criados canais de interlocução com os municípios, foram feitos mapeamentos e registro de patrimônio material e imaterial, definição de projetos de fomento de acordo com as diversas manifestações regionais, capacitação de artistas, produtores e gestores culturais, visitas técnicas aos equipamentos culturais, palestras

com representantes da Secretaria e da comunidade, criação de fóruns regionais de turismo e cultura, etc.

- **Programas e Projetos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo**

Citaremos alguns programas e projetos que foram realizados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre 1989 e 1992 representativos de uma gestão cultural com uma abordagem micropolítica.

As Casas de Cultura eram espaços públicos ociosos que foram adaptados para oferecerem oficinas de produção cultural, além de cursos e debates sobre as questões da cidade. Eram espaços que contavam com a participação coletiva entre agentes culturais e sociedade civil, que possibilitava a formação de grupos e fóruns independentes do poder público. Esses fóruns regionais de cultura podiam intervir na política pública do município através dos colegiados de co-gestão.

Os ônibus-biblioteca se inseriam no programa Biblioteca do Cidadão, e contavam com onze ônibus contendo em suas bibliotecas itinerantes, acervos renováveis. Esses ônibus ficavam um dia por semana em cada região da cidade, disponibilizando para a população acesso facilitado para empréstimos de livros. Também foram disponibilizados ao público, acervos móveis, mais uma vez com o intuito de facilitar e estimular o acesso. O acervo ficava disponível em espaços públicos, igrejas e centros comunitários em forma de caixas-estante.

O projeto Arte na Escola Pública, realizado pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, tinha o propósito, entre outras coisas, de colocar esses estudantes em contato com a arte, possibilitando um amplo debate acerca da produção artística contemporânea, garantindo a preparação e formação de público para manifestações artísticas, através da instância pedagógica. Entre as atividades oferecidas nas escolas, se destacavam oficinas, ateliês, workshops, cursos teóricos e introdutórios.

Por fim, os Projetos Especiais eram realizados por agentes culturais, artistas, com participação da sociedade civil, e ofereciam atividades de longa duração (três meses a um ano) ligadas às diversas linguagens artísticas. Cursos, seminários, ciclos de cinema, exposições de artes plásticas e de fotografia, espetáculos eram realizados nos espaços da própria Secretaria. Esta também disponibilizava condições financeiras e



administrativas para a realização desse programa. A multidisciplinaridade era interligada pelo tema escolhido para ser trabalhado em cada programa. Além disso, “a linha mestra dos Projetos Especiais foi garantir que o Estado não se apresentasse como produtor de cultura e não estabelecesse uma cultura oficial.” (CHAUI, 2009, p. 95)

### **3.4. Equipamentos/Centros/Espaços Culturais**

- **Sobrado Cultural**

O Sobrado Cultural foi criado a partir da iniciativa de onze amigos que atuavam juntos em movimentos sociais diversos no Rio de Janeiro. Em 1998, o espaço cultural é inaugurado. Os participantes das atividades oferecidas são, em sua grande maioria, jovens da região norte do RJ, pois o Sobrado se localiza na Tijuca. Dentre as atividades, o curso de fotografia demonstrou uma interessante relação de diálogo com a comunidade, já que os alunos criaram um banco de dados da Grande Tijuca, coletando e expondo as imagens da região.

O funcionamento de cada núcleo se dá de acordo com as decisões estabelecidas pelo próprio grupo. Inclusive o destino dos 50% arrecadado com os eventos que acontecem no Sobrado é decidido de forma autônoma pelo grupo. Os outros 50% da renda ficam para a manutenção do espaço cultural.

A parceria com o Sesc Tijuca em 2004 possibilitou mais visibilidade às atividades realizadas no Sobrado, principalmente a partir dos projetos e do trabalho voltados para a juventude. Outras parcerias foram feitas, entre elas, com escolas públicas dos arredores. Assim, através da intenção de fortalecer de alguma maneira o ensino público, em 1999 e 2000, foi realizado um projeto em que oficinairos ensinavam aos alunos como produzir páginas na internet, além de promover o debate.

O Sobrado Cultural desenvolve em suas atividades o papel de articulação e parcerias com outros espaços e grupos para fortalecer seus projetos e vários outros. Dessa maneira,

é interessante analisar como o Sobrado se remonta e renova suas idéias. Estar isolado não é um objetivo do grupo, e para tanto a autonomia dada aos jovens para responderem pelo espaço em reuniões, pesquisas e fóruns é fundamental para o crescimento do jovem enquanto indivíduo, e do espaço enquanto entidade política.

Nesse momento, há uma quebra de hierarquias e o jovem aprende a responsabilidade de seu posicionamento e de sua fala, toma o projeto como seu e trabalha para sua continuidade. (PIRES, 2004, p. 58)

Portanto, existe ali uma gestão compartilhada com os participantes e os idealizadores do espaço, além das redes e parcerias que vão surgindo de acordo com as demandas e necessidades do grupo.

- **Casas de Cultura do México e de Cuba**

A primeira Casa de Cultura da cidade do México foi instalada em 1954 em Guadalajara, pelo Estado, que interfere diretamente na vida cultural do país. Catorze anos depois foi inaugurada a Casa de Cultura de Aguascalientes, que é referência nesse modelo de casas de cultura que surgiram posteriormente. Entre as atividades oferecidas nesses espaços estão os espetáculos de teatro, dança, música, conferências, debates e exposições de arte, etc. e as Oficinas Livres, que são o ponto central desses centros culturais.

O interessante das Casas de Cultura é que elas só serão instaladas se a população da cidade se dirigir ao Estado solicitando-as conforme suas necessidades. Para isso, o esboço do projeto da instituição já deve ter sido realizado. A partir dessa fase inicial a gestão já se mostra colaborativa na medida em que as responsabilidades são divididas entre o Estado e a população que solicitou sua assessoria.

Assim, o Estado fornece apoio financeiro através da reforma de prédios e salários, assessoria para a implantação da instituição e também inclui a Casa de Cultura em um roteiro itinerante de exposições e espetáculos que percorrem o país.

Outro fator desse tipo de gestão que merece destaque é a possibilidade de participação da comunidade nas atividades da Casa. Como aconteceu, por exemplo, numa exposição sobre a cultura dos pescadores. Aliás, da mesma forma que a instituição é solicitada pela população, esta exposição também o foi através de uma cooperativa de pescadores que pretendia montar em sua região, um museu.

O funcionamento da montagem da referida exposição se deu da seguinte maneira: primeiro, a equipe de pesquisa do centro de cultura levantou os dados sobre o assunto e se encarregou de conseguir os materiais necessários. Posteriormente, a montagem da exposição foi realizada com a colaboração dos próprios pescadores,

através da construção dos cenários, da disposição dos objetos usados na atividade pesqueira e nos depoimentos sobre sua vida e seu trabalho dentro dessa atividade. O que possibilitou a esse segmento popular, participação na produção da exposição e contato com o público, dando aos pescadores “uma imagem digna de seu trabalho e de si” (Guillermo Bonfil. apud. COELHO, 1986, p. 31).

Em Havana (Cuba) a política cultural sempre esteve atrelada à questão educacional, ou seja, tanto a cultura quanto a educação são consideradas aspectos de uma mesma entidade. O modo como o Estado fomentou essa política foi através das Casas de Cultura. O primeiro passo nessa direção se deu em 1961,

o Conselho Nacional de Cultura, sob a inspiração de Fidel (...), cria um curso para formação de instrutores de arte, com três anos de duração. Mais tarde, esse curso daria origem à Escola Nacional de Instrutores de Arte. Em 1976, esse Conselho é substituído por um Ministério da Cultura e dois anos depois criou-se o Sistema Nacional de Casas de Cultura, fornecedor do ferramental básico para a atuação dos instrutores de arte. (COELHO, 1986, p 78)

Esse sistema realmente cobre todo o país, na medida em que cada município tem sua Casa de Cultura.

Esses centros culturais funcionam normalmente através de profissionais como, o instrutor de arte, o monitor e ocasionalmente, outro instrutor de arte voluntário, que é um artista ou professor de arte que dedica seu tempo livre para essa atividade. Além do diretor do espaço que é frequentemente um dos instrutores de arte. Cabe a esses instrutores questões ligadas às atividades desenvolvida na Casa de Cultura, como a metodologia utilizada, seleção das atividades que se adequem à comunidade, seleção de futuros instrutores e orientação dos monitores.

O interesse fundamental aqui, assim como no caso das Casas de Cultura do México é a participação popular em determinadas atividades. Nas Casas de Cuba, o monitor não vem de fora, ou de cima como o instrutor, mas é escolhido por ser participante de algumas das atividades oferecidas, tendo tido destaque como organizador. Portanto, o monitor se encarrega e faz parte do Movimento de Amadores. Este movimento é a base da política cultural de Cuba e das Casas de Cultura, pois tem os objetivos de ampliar as práticas das artes da população, formando público, através de atividades como conferências, debates, apresentações artísticas, entre outros.

Dessa forma, também percebemos a participação popular através dos monitores como agentes/mediadores culturais dentro das Casas de Cultura, o que indica a preocupação com uma gestão que se faça de forma colaborativa.

- **Galpão Cine Horto**

O Galpão Cine Horto foi inaugurado em 1997 e é um espaço cultural idealizado pelo Grupo Galpão – grupo de teatro com sede em Belo Horizonte, MG. É uma instituição privada, sem fins lucrativos, que se mantém devido aos patrocínios concedidos através das leis de incentivo à cultura.

Além das atividades oferecidas no espaço – gratuitas em sua maioria – são idealizados projetos de maior abrangência, como o Redemoinho – Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, realizado em 2004, com o intuito de ser um encontro nacional entre grupos e espaços teatrais, “voltado para a experimentação e a pesquisa artística. (...) em busca do fortalecimento mútuo e da criação de projetos de interesses comuns.” (RAMOS, 2008, p. 111)

Posteriormente ao encontro foi formada a rede Redemoinho, a partir da qual se discutiam e se desenvolviam ações de formação, criação e divulgação teatrais através do site criado na internet e do fórum virtual. Era a configuração de formas colaborativas através do intercâmbio de informação entre esses grupos. Uma vez por ano, eles se reuniam para promover um ciclo de seminários presenciais, contando ainda com a participação de agentes culturais, representantes de órgãos públicos de cultura e pessoas ligadas a área. Em 2005, o encontro da rede também teve como sede o Galpão Cine Horto e a partir de 2006 outros locais foram escolhidos, pois a proposta era de que o evento tivesse sede itinerante.

Dessa maneira, quando o projeto é transformado em rede colaborativa entre os grupos participantes, a gestão é compartilhada, ou seja, depois desse primeiro momento, a rede ganha autonomia em relação ao Galpão Cine Horto. A partir do terceiro encontro, a rede se configura como movimento político, na medida em que estabelece propostas de políticas culturais para o setor teatral.

Outro projeto do Galpão Cine Horto, o Conexão Galpão, acontece em parceria com as escolas da região metropolitana de Belo Horizonte. Além de promover ações de

formação de público, tem o intuito de oferecer às crianças informações sobre teatro e cinema de forma lúdica e prazerosa, estimulando o interesse nessas áreas. O espaço busca parceria com a Secretaria Estadual de Educação para levar o projeto a outras escolas, no interior do estado.

Infelizmente, muitas outras ações interessantes foram deixadas de lado, por não haver tempo, nem possibilidade de abarcá-las por completo. Mas gostaria ainda de destacar dois projetos, cujas ideias principais, retiradas de seus sites na internet se encontram no item anexo desse trabalho – Projeto Geringonça, que é realizado no Sesc Tijuca, RJ e Movimento Arte Jovem Brasileira, que é realizado no espaço Convés, em Niterói, RJ – por considerá-los modelos interessantes de gestão cultural a partir de uma abordagem micropolítica, afetados e atravessados por grande parte das questões abordadas nesse capítulo, através dos exemplos acima descritos.

## Considerações Finais

Estamos discutindo as relações de poder e seus desdobramentos desde o início do presente trabalho, com o objetivo de alcançar o modo como o poder se dá desde a criação de centros culturais no Brasil. Como pudemos perceber ao longo do trabalho, toda decisão é uma decisão política, pois que somos seres que invariavelmente dependem do contato social – portanto, seres políticos. Dessa maneira, as decisões em torno da construção desses espaços, da escolha de sua localização e da programação que será oferecida, tudo isso se torna nesse contexto, instrumento político.

Analisar os motivos que giram em torno dessas decisões é importante para desvendar as relações de poder que, muitas vezes, se escondem atrás de uma determinada ação. É através disso que ganhamos consciência do jogo político construído para atender a certa demanda. Ganhar essa consciência nos faz escolher com uma visão mais crítica nossos caminhos, sem a desculpa de não saber como esses mecanismos de poder que engendram a sociedade – da qual fazemos parte – funcionam. Ser apático, indiferente já indica em si, nossa posição perante o mundo.

Assim, entender que a biopolítica não é algo externo a nós, mas que age em nós através do modo como escolhemos nos relacionar com as pessoas, com o meio ambiente, com o nosso corpo, etc. permite a abertura para uma sensibilidade sobre nossas diversas funções no campo social e suas consequências. Abrir-se para essa percepção não nos torna melhores nem piores do que ninguém – no sentido mais amplo que esses conceitos podem nos oferecer – mas nos faz conscientes de nosso poder de fazer o que julgamos mais apropriado no que diz respeito a nós mesmos e ao conjunto da sociedade. E isso, no que tange à educação que damos aos nossos filhos, ao destino que damos ao lixo, à relação que temos com o consumo. Tudo acaba indicando nossa preocupação com o poder que temos de afetar. Afetar também em sentido amplo, entendendo afetos como potência de agir de um corpo, de forma aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida (cf. Espinosa. Apud. DELEUZE, 2002, p. 56). “É desse modo que as diversas séries de afecções e de afetos preenchem constantemente, ainda que sob condições variáveis, o poder de ser afetado”. (DELEUZE, 2002, p. 57)

Por isso, a insistência de “colocar a micropolítica em toda a parte”, pois são modos de existência diferentes daqueles que estamos tão acostumados – que nos foram

ensinados e impostos por toda a vida, e que é possível que reproduzamos também. Mas o diferente aqui, não é necessariamente o rebelde ou o revolucionário, é o possível – outro possível. É a reinvenção de algumas regras para que, minimamente, elas façam mais sentido pra nós. É a possibilidade de agir com uma margem de autonomia – frente ao Estado, à globalização, à ditadura da moda, ao mercado econômico (a consciência traz a noção mesmo de que a autonomia é mínima).

Não é possível fugir completamente ao modelo capitalista ao qual vivemos, nem tampouco é acabando com os aparelhos de Estado que será possível gerir a sociedade de forma mais igualitária, como se pensava e ainda pensam alguns. Principalmente porque os microfascismos estão por toda a parte e, se pararmos para observar, em nós mesmos. Isso significa que não encontramos autoritarismo, ideias reacionárias apenas em forma de governo, mas em nosso cotidiano, em nossas práticas diárias – no modo como reproduzimos pré-conceitos, por exemplo.

Por isso que a mudança deve acontecer, primeiramente, através dessas práticas, nas brechas que elas nos abrem todos os dias. Essas vias de passagem, linhas de fuga ao sistema, são a própria micropolítica. Partindo da ideia que o macro começa no micro, entendemos que talvez o caminho seja esse. Fazer da cultura, dos espaços culturais, da gestão e das políticas culturais, ação transformadora que se constrói numa dinâmica constante, é uma alternativa possível – apesar de termos visto que a cultura também pode ser reacionária, instrumento de Estado para impor, controlar, dentro do contexto biopolítico.

O enfoque em ações micropolíticas na área da gestão cultural permite ver o quanto já está se fazendo e o quanto ainda há para se fazer nesse campo privilegiado de trocas simbólicas que é a cultura. Mais do que isso, permite que a gente enxergue não só o campo da cultura, mas outros campos possíveis de ação micropolítica.

A intenção, ao terminar o último capítulo do presente trabalho, com algumas ações micropolíticas que acontecem no campo da gestão cultural, longe de ter a pretensão de abordá-las por completo, foi de mostrar dentro dessas práticas, ações colaborativas entre sociedade civil e poder público, como no caso do Orçamento Participativo, bem como ações que demonstrem uma gestão compartilhada entre idealizadores de um espaço cultural e seus participantes, como é o caso do Sobrado

Cultural, por exemplo. Que também apresentou uma quebra da divisão tradicional de hierarquias, propondo a flexibilização das mesmas.

A partir da visão de equipamentos culturais, o Galpão Cine Horto se configurou como agregador de importantes redes e parcerias nacionais, que permitiram desdobramentos imensuráveis como a criação de um movimento político em torno das questões teatrais através da rede Redemoinho. Além da proposta de parceria com as escolas da região metropolitana de Belo Horizonte, fazendo um pouco o papel que seria do Estado.

O projeto Cultura para Todos da Prefeitura Municipal de Niterói e alguns programas da Secretária de Cultura de São Paulo possibilitaram acesso facilitado da população às diversas manifestações ligadas principalmente a área musical e a área da literatura e da leitura respectivamente, contando com ações realizadas em vários bairros das cidades citadas. Esses programas e projetos ampliaram a mobilização da população e a democratização do acesso a esses bens culturais. Além de promover na população o sentimento de pertencimento, pois as ações aconteciam no espaço urbano, diminuindo o desconforto que pudesse existir em relação à participação em centros de cultura oficiais.

Aliás, a ocupação de espaços urbanos por parte da sociedade também pode ser observada em Recife, no caso da Cena Mangue e do centro social autogerido Can Viés, na Espanha, à revelia do poder público. Demonstrando a força política que emana desses movimentos, numa ação micropolítica de resistências múltiplas: resistência a especulação imobiliária, resistência como forma de valorização de manifestações artístico-culturais regionais, etc.

Dessa forma, todos os casos retratados são importantes na medida em que nos possibilitam outra visão da gestão cultural, visão essa que permita espaço e visibilidade para as parcerias, redes colaborativas, flexibilizações hierárquicas, participação da sociedade civil, ou seja, que se abram para as possibilidades de ações micropolíticas de resistência, autonomia e modos de fazer diferentes do estabelecido.



## Fontes de Pesquisa

### Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. O orçamento participativo e os dados da Munic Cultura 2006: o caso de Fortaleza. In CALABRE, Lia (organizadora). *Políticas Culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 91-104. Disponível em: <http://www.gestaocultural.org.br/livros-online-politica-cultural.asp>. Acesso em: 07/03/11.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In RUBIM, Linda (organizadora). *Organização e Produção da Cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.

BOLAÑO, César, GOLIN, Cida, BRITTOS, Valério, MOTA, Joanne. Introdução: desafios às políticas culturais e ao campo artístico e intelectual no Brasil no final da primeira década do século XXI. In BOLAÑO, César, GOLIN, Cida, BRITTOS, Valério (organizadores). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itáu Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010, p. 10-32. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001719.pdf>. Acesso em: 07/03/11.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

CALAZANS, Rejane, FERRAN, Márcia. As Lonas e a Lama: Coletivismo e Ação no Rio de Janeiro e no Recife. In *Percepções: Cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itáu Cultural, 2010, p. 45-56. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2698&pag=9&ordem=](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2698&pag=9&ordem=). Acesso em: 07/03/11.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Cleiton. A vida na (Des) Ocupação. *Revista Rolling Stone Brasil*. São Paulo: Editora Spring, n. 9, jun/2007.

CANTON, Katia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

COELHO, Teixeira. *Usos da Cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). *Nossa Diversidade Criadora: relatório da comissão mundial de cultura e desenvolvimento – UNESCO*. Brasília: Editora Papyrus, 1997.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo editorial, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – volume 3*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERREIRA, Fábio. Festival Rio Cena Contemporânea: Breve Narrativa de uma Idéia Transformadora. In REIS, Ana Carla Fonseca, MARCO, Kátia de (organizadoras). *Economia da cultura: ideias e vivências*. Rio de Janeiro: Publit, 2009, p. 131-142. Disponível em: <http://www.gestaocultural.org.br/livros-online-economia-da-cultura.asp>. Acesso em: 07/03/11.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2005a.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005b.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

GAIARSA, José Ângelo. *A família de que se fala e a família de que se sofre: o livro negro da família, do amor e do sexo*. São Paulo: Editora Ágora, 1986.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: São Paulo: Editora Papyrus, 2007.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HARDT, Michael, NEGRI Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

KAPROW, Allan. A educação do não-artista, parte I. *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 4, n. 5, dez/2003. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos4/kaprow.pdf>. Acesso em: 20/02/11.

KAPROW, Allan. A educação do não-artista, parte II. *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 5, n. 6, jul/2004. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/kaprow.pdf>. Acesso em: 20/02/11.

LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITÃO, Cláudia. Projeto cultura em movimento - Secult Itinerante (2003-2006): o desafio de uma política pública voltada à inclusão e descentralização. *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, OIC – n. 3, 2007. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2745&ordem](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2745&ordem). Acesso em: 07/03/11.

MILANESI, Luís. *A Casa da Invenção*. São Paulo: Edições Siciliano, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. In: Nietzsche, vol. 1, Os pensadores. Nova Cultural: São Paulo, 1987, p. 29-38.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos Indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Editora Beca, 2007.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de, SILVA, Liliana Sousa e (colaboradora). A cidade como experimentação. *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, OIC – n. 5, 2008. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2798](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2798). Acesso em: 07/03/11

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do Agora*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PIRES, Renata da Silva Montechiare. *Sobrado Cultural: uma abordagem sobre políticas públicas de juventude orientadas pela cultura*. Niterói: Rio de Janeiro, 2004. Monografia de conclusão de curso de graduação em Produção Cultural – Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF. Disponível em: <http://tagcultural.com.br/?p=187>. Acesso em: 07/03/11.

PRADO, Joanna Peixoto. *Cultura em Niterói: uma análise da política cultural no município entre 2006-2008*. Niterói: Rio de Janeiro, 2009. Monografia de conclusão de curso de graduação em Produção Cultural – Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF. Disponível em: <http://tagcultural.com.br/?p=183>. Acesso em: 07/03/11.

RAMOS, Luciene Borges. *Centros de cultura, espaços de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte: Argumentum editora, 2008.

RUBIM, Albino, BARBALHO, Alexandre, COSTA, Leonardo. *Formação em Organização da Cultura no Brasil: Apontamentos Iniciais*. s/d. Disponível em: <http://www.organizacaocultural.ufba.br/index.php?/documentos>. Acesso em: 07/03/11.

SCHMIDT, Mario Furley. *Nova história crítica do Brasil: 500 anos de história malcontada*. São Paulo: Editora Nova Geração, 1997.

SILVA, Vanessa Rocha da. *Cultura – uma ecologia humana: uma abordagem da cultura a partir do pensamento ecológico*. Niterói: Rio de Janeiro, 2004. Monografia de conclusão de curso de graduação em Produção Cultural – Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF. Disponível em: <http://tagcultural.com.br/?p=181>. Acesso em: 08/10/10.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud – para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Buenos Aires: Colihue Ediciones, 2003.

## **Links MinC**

<http://www.cultura.gov.br/site/o-ministerio/historico-do-ministerio-da-cultura/>

<http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/25/mecanismos-de-apoio/>

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/pontoe/>

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/category/teia/>

<http://www.cultura.gov.br/site/2009/06/22/proposta-do-curso-piloto-para-formacao-de-gestores-culturais-sera-apresentada/>

<http://mais.cultura.gov.br/2009/02/09/410/>

<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/plano-nacional-de-cultura/>

<http://blogs.cultura.gov.br/snc/2010/11/10/um-plano-para-a-cultura/>

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/>

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/como-criar-red/>

<http://blogs.cultura.gov.br/pnc>

<http://blogs.cultura.gov.br/snc>

## **Outros links**

<http://www.uff.br/procult/historico.htm> (acesso em 09/02/11)

<http://www.gestaocultural.org.br/historico.asp> (acesso em 09/02/11)

<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/> (acesso em 22/04/11)

[http://www.canalcontemporaneo.art.br/\\_v3/site/perfil\\_individuo.php?idioma=br&perfil\\_usuario=2049](http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/perfil_individuo.php?idioma=br&perfil_usuario=2049) (acesso em 23/04/11).

<http://www.flickr.com/photos/gabrl/1656313009/in/photostream/> (acesso em 07/03/11)

<http://saranelma3caelum.blogspot.com/2010/05/rizoma.html> (acesso em 07/03/11)

[http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=visit\\_&sub\\_op=arq](http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=visit_&sub_op=arq) (acesso em 07/03/11)

<http://projetogeringonca.blogspot.com/2008/01/geringona.html> (acesso em 09/05/11)

<http://artejovem.org/oque.php> (acesso em 09/05/11)

<http://artejovem.org/nasceu.php> (acesso em 09/05/11)

<http://artejovem.org/arteeprod.php> (acesso em 09/05/11)

<http://www.producaocultural.org.br/slider/jose-luiz-herencia/> (acesso em 07/03/11)

<http://www.producaocultural.org.br/slider/pablo-capile/> (acesso em 07/03/11)

<http://www.producaocultural.org.br/2010/08/19/antonio-albino-rubim/> (acesso em 07/03/11)

## **Anexos**