



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

LUISA RIBAS DE ARAÚJO

**TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL:
O FORTALECIMENTO DE
REALIZADORES CULTURAIS NA MARGEM DA PRODUÇÃO**

NITERÓI - RJ
2019

LUISA RIBAS DE ARAÚJO

**TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL:
O FORTALECIMENTO DE
REALIZADORES CULTURAIS NA MARGEM DA PRODUÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Produção Cultural
da Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Caravana Guelman

NITERÓI - RJ
2019

LUISA RIBAS DE ARAÚJO

**TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL:
O FORTALECIMENTO DE
REALIZADORES CULTURAIS NA MARGEM DA PRODUÇÃO**

Trabalho Monográfico apresentado ao curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito obrigatório para obtenção do grau de bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Caravana Guelman
UFF

Prof. Dra. Ana Lucia Silva Enne
UFF

Prof. Mestre Luiz Carlos Mendonça
UFF

NITERÓI - RJ
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que me fortaleceu em todos os momentos que achei que não iria conseguir. Também a todos, que de alguma forma participaram da minha caminhada acadêmica até aqui. Principalmente aos meus pais, Márcia e Sérgio, minha irmã, Lara, minhas queridas avós, Zulmira e Darclê, a minha madrinha Adriana, minha prima Morena e ao meu companheiro Felype que sempre acreditaram no meu potencial e estiveram ao meu lado me apoiando para a conclusão desse ciclo.

Quero agradecer também ao meu professor orientador Leonardo Caravana Guelman, pelo empenho dedicado ao meu trabalho de conclusão de curso. Cada ensinamento foi de suma importância para a minha formação tanto acadêmica, quanto profissional.

Minha trajetória pela Universidade Federal Fluminense tornou-se, sem dúvida, uma das mais importantes da minha vida. Nessa Instituição, tive a oportunidade de conhecer pessoas maravilhosas que somaram no meu crescimento profissional e pessoal. Agradeço a todos os meus amigos que aqui encontrei e também a equipe do Centro de Artes UFF que me abraçou como bolsista acadêmica durante três maravilhosos anos.

Deixo aqui exposta a minha imensa gratidão ao Curso de Produção Cultural, ao Instituto de Artes e Comunicação Social e a todos os professores que forneceram todo o conhecimento necessário para que nós, Produtores Culturais, sigamos na luta constante da resistência do campo da cultura no país.

Vida longa ao ensino público de qualidade!

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo analisar as novas táticas e estratégias de gestão de coletivos artísticos inseridos na cultura popular. O trabalho expõe e estuda o processo de ascensão e decadência das políticas culturais inovadoras que foram criadas nas últimas duas décadas. Os conceitos utilizados neste estudo, abordam as astúcias utilizadas por realizadores culturais de produções independentes para se manterem na ativa no mercado cultural atual. A partir de entrevistas realizadas com os coletivos artísticos Teatro da Lage e Enraizados, o trabalho portanto, propõe verificar quais são as novas formas de gestão e reinvenções desses coletivos, visto o atual contexto sócio político no país.

Palavras - chaves: táticas, estratégias, crise, cultura, resistência.

SUMÁRIO

1 - Introdução	07
1.1- A Crise no Sistema da Cultura	09
1.2 - A Crise do Modelo	12
1.3 A Crise da Estrutura	15
1.4 - A Crise Representativa	18
2 – Sobrevivência e Resistência	20
2.1 – Territórios da Arte: retomando as noções de Estratégias e Táticas	26
3 – Entrevistas com os Coletivos	33
3.1 – O Grupo Teatro da Laje	34
3.2 - Entrevista com Antônio Veríssimo Júnior	35
3.3 – Coletivo Enraizados	39
3.4 – Entrevista com Dudu do Morro Agudo	40
3.5 – Análise das entrevistas: formas de resistência e resiliência	45
4 – Conclusão	50
5 - Referências	53

1 - INTRODUÇÃO

O campo da cultura passou por diversas mudanças de paradigmas nos últimos vinte anos. Novas políticas culturais inovadoras foram instauradas, a fim de tornar a Cultura uma das principais potências econômica, social e cidadã. Porém, a partir das últimas eleições, drásticas mudanças políticas sociais influenciaram diretamente o setor da Cultura no país.

Visto isso, neste trabalho serão analisados os modos de gestão cultural e fomento de realizadores culturais, focado nos coletivos artísticos que estão reinventando iniciativas em seus territórios para a execução de seus projetos com o objetivo de obterem espaços de autonomia no cenário cultural atual. Do mesma forma, reconhecer e estudar, sobretudo, quais são as alternativas encontradas e exploradas por estes a grupos/coletivos culturais, além de verificar de que maneira se comportam diante do atual contexto.

Este trabalho justifica-se pela importância de se estudar e pesquisar essas novas formas de gestão e fomento à cultura popular, produzidas por seus realizadores, o que ratifica a ausência e falta de interesse do estado no setor das políticas culturais. A cultura e suas políticas se moldam a cada cenário político estabelecido, assumindo assim uma postura de resistência, principalmente a cultura popular periférica e das minorias. Portanto, o contexto sócio político cultural atual traz um novo desafio para o campo da cultura, em que se torna oportuno analisar esses novos arranjos da produção cultural brasileira.

A atual situação será estudada a partir de uma visão da “Crise no Sistema da Cultura”, subdivida em três tópicos: crise do modelo, que foca na análise de cultura política; a crise da estrutura, em que se verificam as dificuldades e o desmantelamento das principais políticas culturais, como o Sistema Nacional de Cultura e Plano de Cultura; e a crise representativa, que expõe a relação entre a cultura popular e a formação de identidade. Dessa forma, será possível estudar todo o caminho percorrido para que o setor da Cultura alcançasse seu ápice e também, as razões para o seu rápido declínio.

Para uma análise dos novos arranjos da produção cultural, os conceitos de táticas, estratégias e a compreensão da cultura popular em sua dinâmica serão de suma importância para a compreensão dessas novas reinvenções,

uma vez que a cultura popular se apropria e se utiliza de artifícios que atendam a emergência de suas demandas. Além da pesquisa teórica, foram realizadas entrevistas com os Coletivos “Grupo Teatro da Laje” e o Coletivo “Enraizados”, como parte da metodologia de pesquisa, para a prospecção e compreensão dessas alternativas que esses atores sociais estão produzindo para se manterem ativos.

Portanto, esse trabalho será utilizado como meio para a identificação destes espaços de disputa no âmbito cultural. Além disso, principalmente para analisar quais são as perspectivas desses coletivos para os próximos anos, visto a difícil conjuntura política, social e ideológica.

1.1 - A CRISE NO SISTEMA DA CULTURA

A produção cultural em território brasileiro passou por diversas mudanças nas últimas duas décadas. Novas políticas culturais e estratégias de apoio à cultura, em especial a partir do ano de 2002, foram criadas para que a cultura se estabelecesse como um importante ativo socioeconômico no país. Anteriormente, Leis de incentivo à cultura implantadas nos anos 80 e 90 (Lei Sarney, Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual), de alguma forma dependiam das prescrições e vontades dos departamentos de marketing das grandes empresas que determinavam o direcionamento dos recursos disponíveis.

Tais mudanças começam a ser instituídas no primeiro mandato do governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2002 - 2010), quando Gilberto Gil, no ano de 2003, assumiu o Ministério da Cultura. Um importante documento que trata desse novo olhar para campo da cultura, chamado “A Imaginação a Serviço do Brasil” (2002), expõe o programa de políticas públicas de cultura que traz à tona o caráter simbólico e social do desenvolvimento no âmbito cultural. Como incremento das funções da esfera pública, essa nova proposta para a cultura tem como uma de suas principais tarefas induzir e regular a produção e a difusão cultural em um país que articula uma diversidade de culturas e identidades.

Entre os anos de 2003 e 2008, um novo significado para o campo da cultura se estabelece, orientando o conceito para além dos recortes das expressões artísticas (teatro, cinema e artes visuais), incorporando um sentido mais ampliado de cidadania. Há uma consolidação significativa do Fundo Nacional de Cultura e a criação do Plano Nacional de Cultura, fortalecendo a relação da cultura com o território através dos Pontos de Cultura, do projeto Cultura Viva e do Sistema Nacional de Cultura. Ao mesmo tempo, ocorre um encaminhamento mais programático em relação ao papel das empresas privadas sobre a distribuição de recursos concedidos à área. Desta forma, verifica-se a condução de um novo estilo de política que pretendia irrigar e fomentar a produção cultural no país como um todo, no entanto, ainda de forma incipiente.

Para entendermos um pouco da atmosfera desse momento, recorreremos à proposição de uma centralidade da Cultura como expressava, à época, o

gestor cultural Danilo Santos Miranda, diretor do Serviço Social do Comércio (SESC) São Paulo desde 1984. Para Danilo, a cultura não deve ser tratada como uma área superficial ou ilustrativa, mas sim como central e transversal, ou seja, um pilar orientador na política e em vários aspectos sociais do país, principalmente no educativo. A “educação e cultura” devem ser tratadas como “duas faces de uma mesma moeda”, ambas no centro de desenvolvimento do país em que a educação age como a grande matriz orientadora da ação cultural.

Posteriormente, no governo Dilma Rousseff (2010 - 2016), as políticas culturais voltadas para as questões identitárias, sociais e seus atores granulares começam a perder espaço devido à escassez de recursos, mas principalmente pela ênfase dada aos aspectos econômicos da cultura. A Economia da Cultura e a Economia Criativa focaram em negócios baseados no capital intelectual, cultural e na criatividade que geram valor econômico e distribuição de bens e serviços. A indústria criativa é dividida em quatro grandes setores: consumo (arquitetura, design, moda e publicidade), cultura (expressões culturais, patrimônio e artes, música e artes cênicas), mídias (editorial e audiovisual) e tecnologia (pesquisa, desenvolvimento e biotecnologia), reafirmaram o discurso economicista que avançava sobre o setor cultural.

Tal contexto gerou, de certa forma, um distanciamento entre o estado e a cultura popular, impossibilitando o avanço de políticas públicas culturais inovadoras que haviam sido implementadas. Esse quadro irá se acentuar ainda mais a partir da destituição do governo em 2015, quando Vice Presidente Michel Temer, assume a presidência da República após o “Impeachment” da Presidenta eleita legitimamente Dilma Rousseff. Após tal manobra política, nota-se uma alteração de paradigma no cenário político que implica em um posicionamento altamente liberal.

Como uma de suas estratégias governamentais, as pastas ministeriais passam por uma reestruturação, o que implica na drástica redução no número de Ministérios. No dia 12 de maio do ano de, 2016 há a retirada do Ministério da Cultura do governo, o que gerou uma forte reação do campo da cultura ao “Golpe” (governo ilegítimo que havia se estabelecido), afirmando sua posição de espaço de resistência e luta social. Como consequência dessa oposição ao

governo e ao fim do Ministério da Cultura, o movimento “Ocupa MINC” tomou grandes proporções, em que artistas, produtores e agentes culturais ocuparam prédios do Ministério da Cultura em mais de 20 capitais do país. A ocupação do Palácio Gustavo Capanema, sede do MinC localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi de grande importância para que a decisão de transformar o Ministério da Cultura em uma Secretaria ligada ao Ministério da Educação fosse rescindida em apenas uma semana.

O MinC se manteve ativo no governo Temer e Marcelo Calero, advogado e diplomata assumiu a pasta, ocupando o cargo por apenas seis meses. Sua saída abrupta do governo Temer se deu devido à divergência de interesses para a cultura do país, uma vez que Calero diz ter sofrido pressões políticas para realizar as aprovações de projetos que atendiam interesses pessoais do então ministro-chefe da Secretaria de Governo do Brasil, Gedel Vieira Lima.

Após a saída de Calero, Sérgio Sá Leitão, que já possuía experiência política no âmbito cultural, é nomeado o novo Ministro da Cultura. Sérgio já havia sido Chefe de Gabinete durante a gestão do Ministro Gilberto Gil, Secretário de Políticas Culturais e assessor da presidência do BNDES, atuando na criação do Departamento de Economia da Cultura e do Programa de Apoio à Cadeia Produtiva do Audiovisual. Deste modo, há a consolidação da linha liberalista durante o governo Temer (2015 - 2018), gerando impactos negativos sobre as políticas culturais, principalmente quanto àquelas que eram direcionadas aos movimentos da cultura popular e das comunidades periféricas, ligadas à questão da representatividade. Há, portanto, a subvalorização dessas produções, através da liberação editais de cultura direcionados para essa área de valores ínfimos, que reafirmam o desinteresse do mercado cultural, culminando em um distanciamento entre o estado, cultura e seus agentes.

Esse breve panorama que procuramos descrever, estabelece um cenário de crise no sistema da cultura. Crise essa formada principalmente pela ausência e dismantelamento das políticas e mecanismos culturais que se aprofundaram com o modelo político que estava sendo estabelecido. Como resultado, há o desmonte de sua estrutura e a geração de uma crise

representativa das culturas populares e periféricas que estão no foco de estudo desse trabalho.

Em contraponto a esse quadro, pretende-se reconhecer e estudar os modos de gestão cultural e fomento de realizadores culturais, principalmente coletivos artísticos, verificando quais são as ações e as alternativas encontradas e exploradas por estes. Vale frisar que a CULTURA não está em crise, uma vez que é produzida pela sociedade e é utilizada inclusive como campo de resistência político e social. Porém, o SISTEMA da cultura se encontra em crise, sendo inviabilizado com sua perda de recorte e diretrizes, o que torna inviável a instauração de políticas públicas de cultura. É importante também notar as assimetrias desse sistema, em que por um lado há um governo que age como inviabilizador e, de outro, a sociedade que luta pelas políticas afirmativas que se mantêm em processo de constante construção, a partir das reinvenções, astúcias e táticas.

1.2 - A CRISE DO MODELO:

A grande ascensão e também a rápida decadência das políticas culturais expõem a mudança de paradigma que conformam uma crise sistêmica (em sua dinâmica), resultando no rompimento dos espaços de conexão entre o fomento e a cultura, em especial em sua dimensão mais popular, desvalorizada por não gerar lucro no mercado como os artistas massivos.

A crise do modelo é também a “crise da cultura política”, em que se observa a inviabilidade de instrumentalização das políticas a partir do momento que o governo atual assumiu uma posição altamente neoliberal. Teixeira Coelho, em sua obra *“Dicionário Crítico de Políticas Culturais”* (1997), afirma a fundamental importância das políticas culturais para o fortalecimento do campo cultural: “A política cultural assume sua expressão máxima na figura da ação cultural, entendida como a criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins.” (1997,p.14).

Visto o grave cenário político social que instaurado no Brasil a partir da eleição de 2018, o campo da cultura se deparou com um panorama de anulação de sua importância para o desenvolvimento do país. Nota-se que,

para que haja a existência de políticas culturais efetivas, há a necessidade de que essas ações estejam entranhadas na “cultura política”, classificada por Teixeira Coelho como:

A cultura política aparece, em alguns autores, sob a designação de cultura cívica, compreendendo os modos pelos quais os diferentes grupos tomam decisões, suas normas e atitudes, suas relações com o governo e os com os cidadãos. (COELHO T.1997, p.14)

Na atual conjuntura, a cultura política é formada por uma moral dita conservadora e liberal, que nega o campo da cultura em sua acepção mais ampla, como forte campo potencializador de contribuição para o melhor desenvolvimento da sociedade. Portanto, na reestruturação do governo e com a nova diminuição e redistribuição dos ministérios, houve a imediata extinção do Ministério da Cultura, o que se tornou mais um fator de contribuição para a ausência de condições de produção e desenvolvimento de uma política cultural. Não há o reconhecimento da legitimidade das expressões culturais populares, uma vez que o Governo assume uma postura de confronto com esses grupos, no âmbito político, religioso e moral, suprimindo e excluindo espaços de diálogo que se tornam cada vez mais inviáveis.

A atual Secretaria Especial de Cultura, criada em 2019, vinculada ao Ministério da Cidadania, não visa estabelecer novas condições e instrumentações em torno da cultura. Como se verifica no site oficial, a Secretaria trabalha com a tríade conceitual herdada do Plano Nacional de Cultura, um dos principais programas culturais criados anteriormente, com as dimensões econômica, simbólica e cidadã da cultura. Porém, com a postura liberal governo, há um grande desequilíbrio e assimetria desses pontos, em que, conseqüentemente, o lado econômico irá obter maior relevância devido ao mais rápido retorno financeiro, afunilando os projetos culturais fomentados que irão atender as grandes elites da sociedade.

Portanto, há a suspensão da função do estado como regulador, modulador e fomentador dos movimentos que se dão dentro do espaço social, uma vez que a dimensão da cultura que trabalha com a autonomia, diversidade e diferença, não interessa para um governo no qual se pauta pela desconstrução completa de conceitos estabelecidos ao longo das últimas duas

décadas. A cultura passa, então, a ser vista como um campo que deve estar “sob controle”, um espaço igualmente coagido e domado.

Identifica-se nesse contexto, um momento oportuno para analisarmos a noção de “forças reativas”, um importante conceito cunhado pela filosofia de Nietzsche, e retomado pelo autor Gilles Deleuze na obra “*Nietzsche*” (1994), em que é realizada uma releitura do pensamento do filósofo alemão. As “forças reativas” estão relacionadas a todas as formas de obstrução, contenção e limitação do desenvolvimento das práticas identitárias e suas subjetividades no amplo espectro da diferença. Tais forças convergem para o restabelecimento de um significado estreito de “brasilidade”, cívico e moralmente atrelado a um bloco de princípios cristãos e conservadores, retórica esta que conseguiu se estabelecer dentro do quadro das eleições de 2018. A Arte, por estar ligada a áreas emancipatórias e abstratas, se volta para a afirmação de padrões medianos, morais, dicotômicos e bipolares. Sendo formados assim, lugares comuns de controle da subjetividade, a partir de ideais defendidos e dissipados pelas lideranças caricaturais no governo que se estabeleceu no ano de 2019.

Isto posto, o conceito de “reativo” irá suprimir e impedir as linhas da emancipação e a liberdade das expressões. As “forças reativas” negam também sua oposição fundamental, que são as “forças ativas”. Estas representam a possibilidade de autonomia, alargamento de horizontes, força e desejo que permitem a experimentação de novos fluxos identitários, para além dos que já são pré- estabelecidos. Permitem também o deslizamento das identidades, movimento que é fortemente negado e contido por uma moral canônica e taxonômica, afirmada pela construção teórica reativa. Portanto, nota-se que as “forças reativas” são de exclusivo interesse de modelos políticos totalitários e essencialmente fascistas.

Para compreendermos essa contraposição de forças, recorreremos ao trecho de Deleuze:

“Porque a vontade de poder faz com que as “forças activas” *afirmem*, e afirmem a sua própria diferença: nelas, a afirmação está primeiro, a reação não passa de uma consequência, como um acréscimo do prazer. Mas a característica das forças reactivas, pelo contrário, está em opor-se primeiro ao que elas não são, em limitar o outro: nelas, a negação está primeiro, é pela negação que atingem uma aparência de afirmação.” (DELEUZE, 1994, p. 22)

Tal postura, assumida pelo atual governo, contribui para que as barreiras de preconceito no campo das identidades cresçam e se estabeleçam como parte de uma “cultura política” que se pensa nacional.

1.3 - CRISE DA ESTRUTURA

Para analisar o processo de sucateamento do âmbito cultural pelo ângulo estrutural, é preciso retratar algumas das principais políticas culturais que foram implementadas ao longo dos últimos vinte anos. Como já foi verificado, há o fim do Ministério da Cultura, e também o esvaziamento de políticas, diretrizes e mecanismos fundamentais, como o PLANO NACIONAL DE CULTURA e o SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, que serão aqui examinados com foco principalmente em suas operacionalidades e funcionalidades.

O Sistema Nacional de Cultura (SNC), como consta no Art. 216 - A da Constituição Federal, incluído através da Emenda Constitucional nº 71 do ano de 2012, é organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, em que se institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas, permanentes e pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade. O SNC tem por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais em que a União, estados e municípios atuam no planejamento e gestão compartilhadas das políticas culturais em total sincronia com o Plano Nacional de Cultura (PNC).

Para uma análise mais focada no Plano Nacional de Cultura (PNC), verifica-se como seu fundamento um “conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que tem como dever orientar o poder público na formulação de políticas culturais”. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado pela Lei nº 12.343/2010, e seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil, e possui uma duração de 10 (dez) anos. Como o último foi aprovado no dia 2 de dezembro de 2010, sua validade se dará até o

dia 2 de dezembro de 2020. O documento *Plano de Cultura: Diretrizes Gerais* (2008) destaca a capacidade de fortalecer e realizar ações de longo prazo que evidenciam a diversidade cultural brasileira. Sua proposição garante ainda, de forma eficaz e duradoura, a responsabilidade do Estado na formulação e implementação de políticas de universalização do acesso à produção e fruição cultural, colaborando para a superação das desigualdades do país. Em trecho deste documento, a relação de estreitamento entre o SNC e PNC está evidenciada:

Mas o PNC não será simplesmente um meio para se aperfeiçoar aquilo que já está em funcionamento. Ele abrirá caminhos para a concretização do Sistema Nacional de Cultura, com a efetiva integração de fóruns, conselhos e outras instâncias de participação federais, estaduais e municipais. Promoverá ainda a constante atualização dos instrumentos de regulação das atividades e serviços culturais, uma ideia-força que proporcionará critérios e perspectivas aos sistemas de financiamento e de execução das políticas públicas de apoio à cultura. (FERREIRA Juca, 2008, p.8)

O PNC foi elaborado após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas com a sociedade civil e, a partir do ano de 2005, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). O CNPC, órgão colegiado que compõe o Sistema Nacional de Cultura, tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional.

Para melhor suprir o amplo leque de demandas da cultura, foram criados no ano de 2012 os Planos Setoriais, tendo como objetivo garantir que as peculiaridades de cada setor fossem atendidas pelas políticas públicas. O Plano Nacional de Cultura está comprometido com o fortalecimento de políticas específicas para os seus setores. Portanto, houve a necessidade de reforço no processo de elaboração e de tomada de decisão dos Planos Setoriais para que sejam estruturados em um amplo sistema de discussão e reflexão coletiva sobre a situação de cada setor.

Segundo o site oficial da Secretaria Especial de Cultura, atualmente, são dezoito setores culturais com representação no Conselho Nacional de Políticas Culturais – CNPC: arquitetura e urbanismo; arquivos; arte digital; artes visuais; artesanato; circo; cultura indígenas; dança; design; expressões artísticas

culturais afro-brasileiras; livro, leitura e literatura; moda; museu; música; patrimônio imaterial; patrimônio material; teatro e culturas populares. Observou-se que todos os planos setoriais estão disponíveis em arquivos online para consulta, porém, apenas as áreas de artes visuais, circo, dança, música e teatro possuem também os relatórios de atividades para consulta pública. As outras áreas não possuem nenhum tipo de relatório disponível, o que evidencia que a mudança de paradigma político sofrida pelo país desde a implementação do PNC, já influencia negativamente nas políticas culturais que vinham em constante ascensão. As culturas indígenas, expressões artísticas culturais afro-brasileiras e culturas populares, por se tratarem de áreas mais vulneráveis, são as mais atingidas.

O Plano Setorial de Culturas Populares tinha como objetivo valorizar a diversidade cultural do país, principalmente no que diz respeito à dimensão cidadã da cultura, além das dimensões simbólica e econômica. Esse tipo de política que possui forte cunho social entra em grave decadência no atual governo. O extinto Ministério da Cultura tinha esse plano setorial como uma das principais ações para contribuir com o protagonismo das culturas populares referente à discussão, elaboração e acompanhamento das políticas públicas de cultura, permitindo a organização e amadurecimento deste segmento. Além de dar voz aos seus praticantes, tanto no âmbito interno dos grupos e comunidades, bem como junto à sociedade brasileira, a fim de que seja reconhecida a sua contribuição para a formação das identidades dos cidadãos.

Planejado para ser executado em dez (10) anos, sendo submetido a avaliações bianuais, o plano visava atender às demandas e necessidades dos grupos e comunidades praticantes das culturas populares. Neste sentido, busca-se criar condições favoráveis para que as políticas específicas direcionadas a essa área estivessem aptas a extrapolar suas particularidades. Porém, ao contrário do previsto no plano, por consequência da drástica reversão do quadro político no país, algumas de suas metas que se fundamentavam no estudo e reconhecimento das culturas populares periféricas não foram alcançadas. Como exemplo, a “cartografia da diversidade das expressões culturais em todo o território brasileiro”, não foi concluída e/ou aprofundada devido ao grande retrocesso nas políticas representativas e identitárias.

1.4 - CRISE REPRESENTATIVA

As diretrizes e os princípios do Plano Setorial de Culturas Populares, para além dos já considerados pelo Plano Nacional de Cultura, dão destaque aos mestres e praticantes de culturas populares, em que são reconhecidas as práticas e dinâmicas próprias da transmissão de saberes e fazeres dos grupos e comunidades das culturas populares. Destacam-se como componentes importantes, a preservação dos direitos autorais coletivos e a propriedade intelectual, muitas vezes confundidos com o domínio público, que possuem a função social de garantir a titularidade de obras intelectuais produzidas e mantidas por um grupo cultural.

Havia, portanto, se estabelecido um diálogo intercultural, um compartilhamento que pode conduzir à compreensão mútua e uma fusão de diferentes horizontes culturais. A transversalidade da cultura era colocada como fator central que possuía relevância em diversas esferas na vida humana em sociedade, tais como educação, direitos humanos, meio ambiente, comunicação e saúde.

Retomando o enfoque das culturas populares, verifica-se esse refreamento das determinações que estão previstas em lei, como consta na Constituição Federal. Destacam-se dois dos objetivos básicos que estão previstos no Plano Setorial para as Culturas Populares que servem como pilares de sustentação dessas políticas, porém, que estão bem longe de serem atingidos: “Fortalecer e promover as manifestações, saberes e práticas das Culturas Populares brasileiras, considerando sua dinâmica, transformação e especificidades locais e regionais” e “combater todas as formas de discriminação, preconceito e intolerância praticadas contra os símbolos e praticantes das culturas populares” (Plano Setorial para as Culturas Populares/ MinC/ SCC - Brasília, 2012,p.40).

Já o Sistema Nacional de Cultura, apesar de se constituir como uma base ativa das políticas públicas culturais que foram desenvolvidas, apresenta uma complexidade em sua execução. Não se trata apenas de elaborar, propor e executar políticas públicas por um único órgão gestor, mas sim de

compartilhar obrigações com os órgãos das demais esferas estaduais e municipais com a participação e controle da sociedade civil. Ao verificar os elementos que compõem o Sistema – conselhos, conferências, planos etc. – percebe-se que eles já representavam um grande desafio para serem implantados e, com o atual cenário, os elementos implementados se enfraquecem, o que também colabora com a anulação de qualquer possibilidade de manutenção e criação de novas ações originárias do SNC.

O Sistema estabelece que, para um município se integrar ao SNC e receber recursos federais para a fomentação da cultura local, o governo municipal já deve possuir três estruturas básicas que integrem suas políticas culturais em ação, que são o Conselho, o Plano de Cultura e o Fundo de Cultura. O chamado popularmente “CPF”, é composto por organizações complexas e difíceis de serem estabelecidas, pois a grande maioria dos municípios do país não possuem uma Secretaria de Cultura independente, área que pode estar vinculada a outras secretarias, como lazer, educação e esporte. Tais condições, evidenciam a falta de efetividade do Sistema para atender de forma uniforme todos os estados e seus municípios.

Portanto, nota-se que mesmo com os avanços nas estruturas da política cultural, o Plano de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura, desde que foram criados, enfrentaram vários desafios que se prosseguiram, mesmo que o contexto sócio político fosse favorável a sua implementação. Atualmente, com uma total inversão e perversão da “cultura política” que já foi aqui citada, as políticas culturais que, segundo os sites oficiais do governo federal, continuam em “plena atividade”, são colocadas como um campo inimigo ao governo, como ameaça, um campo que deve ser mantido sob controle para atender apenas os interesses neoliberalistas.

2 - SOBREVIVÊNCIA E RESISTÊNCIA

Após análise do contexto atual que envolve a cultura, neste capítulo iremos estudar e estaremos estudando as possíveis formas de resistência e sobrevivência dos atores e agentes culturais, verificando assim, de que maneira suas novas experiências e astúcias criadas de acordo com suas emergências conseguem, ou não, superar os obstáculos impostos pelo olhar altamente neoliberal direcionado ao campo cultural.

Os principais conceitos examinados aqui são os de táticas e estratégias a partir da obra *Invenção do Cotidiano*, de Michel de Certeau, em que se busca compreender os novos arranjos da produção cultural de artistas inseridos na cultura popular, como afirma:

Já se acha claramente esboçada 'sua empreitada teórica': é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado dos bens, mas pelas operações de seus usuários. (CERTEAU, 1994, p.13).

A cultura popular, via de regra classificada por Certeau (1994, p.16) como uma cultura que está inerente às operações e aos usos individuais na sociedade, se verifica como a “Cultura comum e cotidiana enquanto apropriação (ou reapropriação), o consumo ou recepção considerada como ‘maneira de praticar’”. Logo, percebe-se que artistas ligados à cultura popular estão sujeitos a passar por diversas mudanças e adequações de suas formas de sustentação no contexto já apresentado. A partir desse cenário de resistência, as táticas e estratégias serão estudadas e verificadas em suas funcionalidades, como assinala Certeau:

Esboçar uma teoria das práticas cotidianas para extrair do seu ruído maneiras de fazer que, majoritárias na vida social, não aparecem muitas vezes senão a título de “resistências” ou de inércias em relação ao desenvolvimento da produção “sócio cultural”. (CERTEAU, 1994, p.16)

Para melhor compreensão do conceito “popular”, Stuart Hall, em sua obra *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, nos capítulos “A Questão Multicultural” e “Notas sobre a Desconstrução do Popular”, coloca seu estudo como base para seu estudo as lutas em torno da cultura dos trabalhadores,

que trouxeram mudanças tanto nas relações das forças sociais como nas formas de vida das classes populares em seus diversos agenciamentos e configurações, conforme trecho:

Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares. (HALL, 2003, p. 248)

Essas transformações constantes situam-se no centro do estudo da cultura popular que, para Hall (2003, p.248), são tomadas pelo “duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir”, uma vez que o capital exigia um processo constante de reeducação cultural. Portanto, a tradição e a cultura popular eram reconhecidas como principais locais de resistência e se tornavam alvos das “transformações culturais” em um terreno de “luta e resistência - mas também de apropriação e expropriação”. Terreno este tomado pela questão multicultural, que segundo Hall (2003. p.51), é composta por características sociais e problemas nos quais diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade "original" que, portanto, é por definição plural.

Outro conceito que vale ser destacado é o de “multiculturalismo”, conceito que se expandiu de forma heterogênea e que possui problemáticas em seu uso. Para Hall (2003, p.52), o termo "multiculturalismo", ao contrário do adjetivo “multicultural”, é um substantivo que “refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais”. Geralmente utilizado no singular, é a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. A partir da Segunda Guerra Mundial, o multiculturalismo não tem só sofrido alterações, mas também se intensificado, pois se tornou mais evidente, exercendo uma posição central no campo da contestação política. Segundo Hall (2003, p.55), “isso é o resultado de uma série de mudanças decisivas — uma reconfiguração estratégica das formas e relações sociais em todo o globo”.

Com o avanço do processo de globalização, principalmente nos séculos XX e XXI, ocorreu um crescimento exponencial de novas indústrias culturais, classificadas por Hall (2003, p. 58) como “indústrias do conhecimento”. Esse processo atinge também as sociedades de periferia que não podem negar seus efeitos, porém, é importante notar as características de desigualdade, conforme trecho:

O sistema, entretanto, não é global, se por isso se entende que o processo é de caráter uniforme, afeta igualmente todos os lugares, opera sem efeitos contraditórios ou produz resultados iguais no mundo inteiro. Ele continua sendo um sistema de desigualdades e instabilidades cada vez mais profundas, sobre o qual nenhuma potência — nem mesmo os Estados Unidos, que é a nação mais poderosa em termos econômicos e militares da terra — possui o controle absoluto. (HALL, 2003, p.59)

Para aprofundar o estudo sobre como funcionam essas operações na cultura popular, é de suma importância reconhecer que há uma forte relação de dominação e subordinação, verificando-se que, de acordo com Hall, (2003, p. 254) não existe uma cultura popular autônoma, estabelecida fora do campo de força das relações de poder culturais.

As indústrias culturais detêm e articulam o poder cultural, concentrando os “meios de se fazer cultura” nas mãos de muito poucos. A obra *Micropolíticas: Cartografia dos desejos* (1986), escrita pelos autores Felix Guattari e Suely Rownik, analisa a cultura não apenas como transmissão de informação cultural, mas como uma forma da elite capitalista expor o mercado geral do poder (Guattari, 1986, p.20). Para a discussão da suposta autonomia da cultura, Guattari pondera que “a cultura enquanto esfera autônoma só existe em nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos, e não no nível da produção, da criação e do consumo real.” (1986, p.15). Essa afirmação corrobora para que campo das subjetividades da “cultura de massa” seja verificado da seguinte forma:

A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal. Esta é uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho, e na confecção daquilo que eu chamo de força coletiva de controle social. (GUATTARI, 1986, p.19)

Contudo, Felix Guattari (1986, p.19) reconhece que tal força coletiva estabelecida está disposta a “tolerar territórios subjetivos, que escapam relativamente a essa cultura geral”. Para isso, é preciso admitir margens, “setores de cultura minoritária - subjetividades em que possamos reconhecer, nos recuperar entre nós numa orientação alheia à do Capitalismo Mundial Integrado (CMI)”. No entanto, essa conduta não é apenas de tolerância, pois, segundo Guattari (1986, p.19), “a produção capitalística se empenhou, ela própria, em produzir suas margens, e de algum modo equipou novos territórios subjetivos”, como os indivíduos, as famílias, os grupos sociais, as minorias, etc.

Nesse momento, pode-se dizer que estão surgindo os Ministérios da Cultura, a fim de fortalecer e ampliar de maneira aparentemente democrática “uma produção de cultura que lhes permita estar nas sociedades industriais desenvolvidas”, e também encorajar formas de cultura particularizadas” (1996, p.19), em que se busca suprir uma necessidade de pertencimento a uma espécie de território que, partir daí, se torna legitimado. Porém, na prática, não é bem assim que funciona. Por trás dessa falsa democracia da cultura, continuam a se estabelecer - de modo completamente implícito - os mesmos velhos sistemas de segregação a partir de uma categoria geral da cultura.

Portanto, verifica-se também, que a semiotização da cultura é o equivalente geral para as produções de poder, em que as classes dominantes sempre buscam uma dupla mais-valia: a mais-valia econômica através do dinheiro, e a mais-valia de poder, através da cultura-valor.

Stuart Hall também analisa as relações de força estabelecidas no campo cultural, pois, segundo ele:

Afirmar que essas formas impostas não influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (HALL, 2003 p.255)

Nesse diálogo que estabelecemos entre os autores Michel de Certeau (1994) e Stuart Hall (2003), o âmbito cultural é reconhecido como um constante campo de batalha entre estruturas de poder, no qual posições estratégicas

podem ser conquistadas ou perdidas. Essa relação de tensão garante a existência da cultura popular através de sua postura de resistência.

O conceito de resistência e seu uso é analisado no contexto ocidental por Boaventura de Souza Santos em seu artigo “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” (2002). Seu foco está em estudar as alternativas que podem ser implementadas pelos movimentos sociais frente à globalização neoliberal e ao capitalismo global (2002, p.239). Para que, desta maneira, possam se tornar visíveis as iniciativas, seus processos alternativos e ainda lhes dar credibilidade com vistas a alcançar um modelo diferente de racionalidade. Esse modelo é chamado de razão cosmopolita, que consiste em expandir o presente e contrair o futuro. Desta forma é possível criar o “espaço - tempo” para conhecer e valorizar a experiência social que está em curso hoje. Esse tipo de racionalidade funciona como “processo de tradução, capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis.” (BOAVENTURA 2002, p. 239)

As estratégias e, principalmente as táticas, são utilizadas e reapropriadas nas práticas e trocas sociais que estabelecem um estilo de resistência moral na atualidade que, segundo Certeau (1980), se ordena em três níveis: as modalidades de ação, as formalidades das práticas e os tipos de ações e operações especificadas pela maneira de fazer. Procura-se, nesse caso, verificar a existência de esquemas operacionais com categorias comuns para uma possível explicação do conjunto de práticas. O consumo está diretamente ligado ao estudo desses esquemas operacionais, uma vez que possui forte influência nos modos de proceder da criatividade cotidiana com a absorção massiva de conteúdo televisivo, urbanístico e comercial. Abaixo, verifica-se o trecho que o autor questiona o modo de driblar os mecanismos de disciplina impostos pelas informações massivas:

Se é verdade que por toda parte se estende e se precisa a rede de vigilância, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos de disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los: enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio política. (CERTEAU, 1994, p.41)

Felix Guattari (1986), ao averiguar a relação das comunicações em massa, trata-se de analisar os agenciamentos dos processos de consumo estudados a partir de uma noção micropolítica [e não apenas macropolítica], através do olhar político e social (1996, p.23). Retomando Certeau, as formalidades das práticas, são expressas por “artes de fazer”, um resultado de consumos combinatórios e utilitários que são:

“essas práticas que colocam em jogo um *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (1994, p. 42)

Tal afirmação corrobora em forças e práticas afirmativas na reconfiguração de seu território. Dessa forma, a cultura popular acaba por ser tornar marginalizada e silenciosa, classificada como a atividade cultural dos não produtores de cultura, ou seja, aqueles que não são legitimados pelas economias produtivistas. A partir dessa observação, o autor afirma:

Daí a necessidade de diferenciar as “ações” (no sentido militar do termo) que se efetuam no interior da rede dos consumidores pelo sistema dos produtos, e estabelecer distinções entre as margens de manobra permitidas aos usuários pelas conjunturas nas quais exercem sua “arte”. (CERTEAU, 1994 p.44)

Conforme o título deste trabalho, a expressão “na margem” pode carregar tanto um significado físico, referente ao limite territorial, quanto ao limite de atuação simbólica. Tais “áreas de manobra”, são aqui verificadas como espaços de operação desses agentes culturais que buscam a ressignificação de suas ações nos territórios por eles ocupados. Essa relação com o território influencia diretamente nas formas de atuação dessas práticas e suas articulações que, conforme Certeau (1980, p.35), são introduzidas no território a partir das experiências particulares, suas frequentações, solidariedades e as lutas que estruturam o espaço onde essas narrações vão se estabelecendo. Logo, significam a delimitação do campo de dinâmicas expressivas dos processos culturais estudados.

Para Felix Guattari (1986, p.22), tais processos estão relacionados com a subjetivação no âmbito das relações com o território, em que se coloca em prática a produção de uma subjetividade. Além da produção de valores universais, tal subjetividade também é capaz de gerir os processos de

singularização que abrangem as diferentes categorias sociais, como as minorias de gênero, raciais e culturais. Dessa forma, passam por uma “reterritorialização”, em que se estabelece um processo de subjetivação diferente do capitalista.

Suely Rownik (1996) também pondera a importância do território para a sobrevivência dessas ações. Devido à marginalização que a cultura popular está submetida, que pode claramente comprometer a sua possibilidade de sobrevivência, ocorre a reivindicação de um território que supere o “edifício das identidades reconhecidas”, o que para a autora é colocar-se em uma posição de dissonância, uma vez que os próprios grupos tornam-se ativadores de suas linhas de desejo.

2.1 - Territórios da Arte: retomando as noções de Estratégias e Táticas

Partindo para uma melhor compreensão dessas ações realizadas pelos agentes culturais, as estratégias são estudadas pelo ângulo de legitimação, visto que são verificadas no âmbito das instituições, como por exemplo, na criação da nacionalidade política, econômica e científica. De acordo com Certeau:

Chamo de “estratégia” o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico. (CERTEAU, 1994, p.46)

Já as táticas são estudadas pelo ângulo das emergências, vistas como soluções imediatas de acordo com a necessidade, atentando para as brechas no sistema. Há a combinação de momentos oportunos com elementos heterogêneos, que transformam acontecimentos em ocasiões. Para Certeau,

Denomino, ao contrário, “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se

insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. (CERTEAU, 1994, p. 46)

As táticas são uma forma de se burlar as estratégias, uma vez que não dependem e não pertencem às instituições e sua legitimação. Logo, sua atuação está concentrada no campo dos “mais fracos” que, conforme já analisamos, são os atores e agentes da cultura popular. Uma tática consegue se infiltrar a partir de suas dinâmicas expressivas, simbólicas e econômicas, porém, não se coaduna com enfrentamentos ou confrontações diretas, mas astutamente se utiliza das brechas, da ginga, de articulações que desestabilizam a própria noção de “fraco”.

Articulando esses conceitos, Michel de Certeau (1994, p. 47) apura que as manifestações táticas estão diretamente relacionadas aos combates e prazeres cotidianos que as mobilizam, pensando os recursos que os realizadores culturais utilizam, enquanto as estratégias são sustentadas pelas relações de poder mantidas pelas instituições. Logo, torna-se necessário verificar a utilização dessas estratégias quanto à possível aproximação com essas novas práticas. Nota-se que estes atores culturais estão passando por um constante processo empírico, vivenciando novas experimentações que se substanciam, se encaminham e se fortalecem como um agenciamento, que colabora para a concepção de um potencial agregador, em um conjugado de ações que, de uma forma mais ampliada, apontam para novas sinergias e o fortalecimento de redes colaborativas em constante construção.

Em relação ao fortalecimento dessas redes e sinergias, o livro *Territórios da Arte* publicado em março do ano de 2018, organizado por Leonardo Guelman, Marianna Kutassy e Pedro Gradella, é o resultado de um projeto realizado entre os meses de abril e outubro do ano de 2017. O projeto passou por quatro capitais brasileiras, sendo elas Cuiabá (MT), Florianópolis (SC), Belém do Pará (PA) e Recife (PE), além do município de Niterói (RJ), que sediou o encerramento do projeto. Foram reunidos artistas e coletivos artísticos representantes de cada região do território brasileiro, a fim de verificar a existência e funcionalidade de suas ações com seu grande potencial expressivo e aglutinador, estabelecendo a busca de novas práticas e seus

usos. Tratou-se também de destacar cada cidade através de sua arte e cultura na conformação de cada região, verificando as dinâmicas da produção cultural contemporânea, atrelando sempre a tradição e a inovação como fatores incentivadores desses processos.

Pensado e produzido pelo do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em parceria com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o projeto baseou-se na análise de uma conformação sistêmica das políticas culturais, divididas em quatro módulos: “A Arte de Viver da Arte”, “Processos Colaborativos em Arte e Cultura”, “Direitos Culturais” e “Guardiões da Memória”. Tais eixos são fundamentais para o estudo destes novos arranjos da produção cultural no país, principalmente através da metodologia cartográfica narrativa e afetiva utilizada, em que se buscou demarcar seus atores culturais e traçar linhas expressivas entre o território e suas práticas. Contribuiu-se para uma ampliação das sinergias e o fortalecimento em redes, na perspectiva de uma solidariedade social, que reforça a capacidade e dependência de mobilização agregadora dos grupos e atores culturais:

A proposição de Territórios da Arte emerge dessa vontade e desejo de produzir práticas aproximativas em arte e cultura, de legitimar os múltiplos atores expressivos que avivam os sentidos e as representações dos lugares; de reconhecer nas práticas de criação, difusão e recepção dos processos artísticos e culturais, vetores fundamentais para o fortalecimento dos territórios, considerando as formas de subjetividade e as matrizes simbólicas que a sustentam. (GUELMAN, 2018, p.7)

Segundo os autores, o reconhecimento dos fluxos de criação, distribuição e recepção, que envolvem a arte e a produção cultural, significa atribuir protagonismo a essas “artes de fazer”. Quanto a sua operacionalidade, promoveu-se uma cartografia de territórios realizada através de rodas de conversas com agentes culturais, produtores, representantes institucionais e realizadores culturais, com destaque para a ação de coletivos artísticos, ressaltando-se os segmentos periféricos, comunitários, negros e indígenas.

A relação com o território é altamente explorada nessa obra, uma vez que esta é reconhecida como um duplo movimento, pois “tanto as territorialidades se imprimem e se manifestam nas expressões de arte e cultura, quanto estas, em seu próprio fazer e constituir, se territorializam”. (GUELMAN et al, 2018, p.11). É preciso também reconhecer as dinâmicas

expressivas dos processos culturais que os distinguem, verificando seus fluxos de criação e distribuição que envolvem a arte e a produção cultural.

A metodologia utilizada no projeto Territórios da Arte (2018) foi classificada como uma cartografia experimental, um procedimento presencial e colaborativo que se orientou e conduziu-se em busca principalmente de reconhecer e estabelecer convergências de práticas de agentes e atores culturais para a consolidação de suas ações em seus territórios, visando estimular a troca de memórias, narrativas e experiências de suas vivências.

A metodologia aproximativa estabelecida procurou fazer reverberar entre os participantes - a roda dos diferentes atores sociais - as narrativas e as visualidades que permeiam os territórios constroem suas representações, apontando para seus impasses, hesitações, desafios e, ao mesmo tempo, seu campo de potencialidades e virtualidades. (GUELMAN et al, 2018, p.11)

A cartografia afetiva foi, principalmente, um processo orgânico de reconhecimento de conflitos e potências de um processo inteiramente colaborativo de conjunturas capazes de gerar projeções mas, além disso, de refletir sobre as possibilidades de reconfigurações com novos agenciamentos e relações estabelecidas. Tal metodologia pode ser associada com utilização e conceituação das “táticas”, analisadas por Michel de Certeau (1994), reforçando os meios de sobrevivência e resistência que são reinventados pelos artistas e ativistas da cultura popular marginalizada no território brasileiro.

A cartografia se apresenta, então, como experimento colaborativo que reúne os agentes e participantes dos encontros nos territórios, construindo coletivamente reflexões e apontamentos que são grafados e performados nas vivências em grupo; grafar com a presença dos corpos-ação, corpos-potência e corpos-devir, que processualmente se inscrevem e se representam no mapa; experimento de regrafar o território vivido em sua potência, um território devir. (GUELMAN et al, 2018, p.14)

Para além da metodologia, esse projeto contou, como já foi citado, com quatro eixos temáticos: “Arte de viver e o Viver arte”, “Processos Colaborativos em arte e cultura”, “Direitos da Cultura” e “Guardiões da memória”.

Todas as temáticas abordadas serviram para a compreensão dos novos arranjos da produção cultural nacional. O primeiro eixo foca em analisar os atores que vivem, ou gostariam de viver, exclusivamente de sua arte, verificando suas sustentabilidades e práticas. Seria possível viver da arte? Essa ação seria uma arte de viver? Não se pode deixar de associar com o fator financeiro, com o ganhar dinheiro, pois isso está diretamente ligado ao reconhecimento e profissionalismo que envolve o contexto artístico. No entanto, reconhece-se que a Arte de viver (e o Viver da arte) ultrapassa essa questão, uma vez que “a arte de viver” é “o sumo e o tónus da arte, sem o qual, o viver da arte perderia sua justificativa ou finalidade”. (GUELMAN et al, 2018, p.15.).

Já o segundo eixo examina as novas formas de criação e produção coletiva autogerida, exaltando os pontos de cooperação nos coletivos e entre esses coletivos artísticos. Para isso, deve-se compreender o contexto social e a relação com o território.

Nesse ponto, faz-se estudar e problematizar as formas de criação conjunta no contexto de uma multiplicidade conferida pelo arranjo dos “Coletivos”, que disseminaram experiências nos mais diversos meios expressivos, articulados a contextos de caráter afirmativos, em suma, de produções estéticas e narrativas que falam, expõem e se somam às lutas e disputas nos territórios. (GUELMAN et al, 2018, p.15)

Para melhor compreensão dessas “redes” de colaboração social, é necessário estudar como que os movimentos coletivos artísticos começaram no Brasil. As ações coletivas em território latino-americano tornaram-se mais fortes no final do século XX, devido à grande instabilidade do cenário econômico e da desvalorização das funções político e social da cultura. No Brasil, com o avanço neoliberal e a ausência do Estado para o fomento na área da cultura, emergiu-se um cenário favorável para ações coletivas em arte e cultura. A Semana de Arte Moderna (1922), conhecida como “Semana de 22”, por exemplo, é um movimento que pode ser visto como um provável embrião de procedimentos coletivos que, na época, eram conhecidos como associações artísticas, iniciando-se o uso de “estratégias e táticas” intervencionistas no âmbito cultural.

Já nos dias atuais, percebe-se a possibilidade de criação de uma nova rede de contatos através da internet e encontros com outros realizadores e coletivos que sabem lidar com as diferenças e obtêm relações de alteridade, em uma tentativa de se elaborar táticas e não depender de recursos do estado ou de empresa privadas.

No que tange a operacionalidade das práticas dos coletivos artísticos e a própria sustentabilidade de suas ações - marcadas por relações de horizontalidade, flexibilidade e autogestão - destaca-se como traço político, a busca de uma desejada autonomia, de uma não dependência de recursos do poder público ou da iniciativa privada que viessem a configurar possíveis formas de recorte ou controle das narrativas e expressões artísticas veiculadas. (GUELMAN et al, 2018, p.15)

As práticas artísticas brasileiras conjugam componentes em sua ação social, como projetos, mostras, proposições nos espaços das cidades, formação de circuitos independentes de produção, circulação e distribuição nos movimentos sociais. Os novos coletivos artísticos brasileiros imaginam um novo espaço social. Espaço esse pensado conceitualmente por Pierre Bourdieu, em sua obra *Razões Práticas: sobre a teoria da ação* (1994) que é determinado por estruturas sociais objetivas, isto é, por uma multiplicidade de campos sociais, independente da consciência e da vontade dos indivíduos, mas que são capazes de orientar suas práticas e representações. Nessa lógica, há uma concepção social dos modos de perceber, pensar e agir, tendo como objeto de estudo as redes de interações e os sistemas de relações entre os indivíduos e classes sociais.

O espaço social é construído de forma que os agentes ou os grupos sejam distribuídos segundo dois princípios de diferenciação simbólica, que são o capital econômico e o capital cultural. Portanto, novamente, não se pode deixar de notar a hierarquização na desigual distribuição de capitais. De acordo com Bourdieu (1994), são as condições materiais de existência que definem a posição de cada indivíduo, grupo ou classe no espaço social. Desse modo, o poder e o prestígio surgem e se constituem a partir da posição que o indivíduo ocupa na estrutura social.

A partir do cenário de disputa exposto, verifica-se que a luta por acesso igualitário dos direitos como um todo, (neste trabalho, com foco nos direitos

culturais), são constantemente reivindicados. O terceiro eixo temático a ser abordado na obra *Territórios da Arte* (2018) trabalha tais direitos no princípio de alcance das políticas culturais, que se expressam como práticas que promovem fortalecimentos identitários e formas de autorreconhecimento social. Nessa perspectiva, identifica-se uma relação direta com eixo anterior - Processos colaborativos - com ênfase nas questões de gênero, étnico-raciais, políticas do feminino e proteção dos direitos indígenas e quilombolas.

Já o quarto e último eixo, “Guardiões da Memória”, traz para reflexão a memória como um motor alimentador dos processos de resistência e sobrevivência dos artistas, servindo como um fator incentivador para salvaguardar expressões de bens materiais e imateriais. Tendo isso em vista, foca-se na gestão dos patrimônios vivos que podem ser integrados a acervos formais, como museus e instituições, além de acervos informais como espaços comunitários.

A combinação desses quatro eixos resulta em uma análise completa da compreensão das territorialidades quanto ao fortalecimento de identidades, sociabilidades e as expressões de arte e cultura. Para os coletivos artísticos, verificou-se o avanço nos modos de gestão, principalmente através dos avanços tecnológicos que favorecem o protagonismo, autonomia, a integração com outros coletivos e a comunidade artística em geral, colaborando com a formação de redes de cooperação e solidariedade que o poder público tem como dever reconhecer e agenciar:

Trata-se do fortalecimento de uma política que emana muito mais da expressão viva das comunidades do que propriamente da força de um agente externo, cabendo ao poder público o comprometimento de reconhecer e estimular a nervadura das ações e a dinâmica dos arranjos sociais, econômicos e culturais que tecem as territorialidades. (GUELMAN et al, 2018, p.19)

Visto a análise teórica até aqui realizada, para que possamos evidenciar essas novas formas de sobrevivência e resistência, no próximo capítulo iremos nos debruçar sobre esses coletivos. Para este trabalho, foi utilizada como parte de sua metodologia de pesquisa, a realização de entrevistas com integrantes/fundadores de Coletivos Artísticos da cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana, a fim de verificar seus novos agenciamentos e astúcias para se manterem na cena cultural.

3 – Entrevistas com os Coletivos

A fim de verificar as ações, reinvenções e práticas que estão sendo experimentadas pelos artistas da cultura popular, foram feitas pesquisas e entrevistas com dois coletivos artísticos culturais, o grupo TEATRO DA LAJE, oriundo da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, e o coletivo, ENRAIZADOS, da cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Tais coletivos foram escolhidos para serem estudados neste trabalho por conta de suas lutas de resistência em seus territórios, ambos como produções independentes que conseguem se manter ativas, apesar de todas as dificuldades no mercado cultural atual.

As perguntas realizadas se pautaram nos questionamentos que foram levantados durante a pesquisa teórica que foi feita neste trabalho. Nas entrevistas, busca-se compreender quais são as táticas utilizadas por esses coletivos para se manterem ativos no cenário atual, além de identificar quais são as perspectivas desses realizadores culturais para os próximos anos.

Os dois coletivos trabalham com a arte e cultura periféricas que, conforme já foi citado, São as mais atingidas visto o desmonte das políticas culturais, tanto no âmbito federal, estadual e municipal. O grupo Teatro da Laje se utiliza das artes cênicas e o Coletivo Enraizados trabalha com a linguagem do Rap e Hip Hop. São duas expressões artísticas diferentes porém, a partir das entrevistas que se seguem após o resumo de cada coletivo, iremos verificar se enfrentam ou não dificuldades semelhantes.

3.1 - GRUPO TEATRO DA LAJE:

O grupo Teatro da Laje, coletivo artístico fundado no ano de 2003, na Vila Cruzeiro, comunidade da Zona Norte do Rio de Janeiro que integra o Conjunto de Favelas da Penha, tem como foco de trabalho a realização de um teatro territorializado, compreendido como o pensar e fazer teatro a partir de um lugar. Foca-se em colocar em cena a dimensão mítica, épica, lírica, poética, trágica e cômica que está no âmago desse território, atentando para a disputa de representações e narrativas, como expõe Veríssimo Júnior, professor de Artes Cênicas e fundador do coletivo.

O Coletivo surgiu como uma extensão das atividades que aconteciam em sala de aula, um lugar estabelecido por relações hierarquizadas. Porém, ali, Veríssimo, na época professor de teatro da Escola Municipal Leonor Coelho Pereira, encontrou parceiros e potenciais ideias para fazer teatro coletivo na comunidade. Formado por moradores da comunidade, o grupo promove um diálogo entre as práticas cotidianas das favelas cariocas e elementos da dramaturgia universal, mostrando a contribuição desses enlaces para o teatro contemporâneo.

O uso da linguagem artística serve como meio para dar respostas cênicas aos problemas desse território em diálogo com a dramaturgia e os modos de fazer teatro existentes no mundo. A Vila Cruzeiro é tratada como sua grande sede a céu aberto, assumida de forma deliberada e consciente. Assim, pode-se dizer que todos os procedimentos da sala de ensaio (pesquisa de trilhas sonoras, de materiais cênicos, de figurinos, de partituras gestuais dos atores, da luz apropriada, etc.) que são realizados, repercutem e desdobram nesse projeto artístico em que todas as ações são feitas em coletivo. Não há relações hierárquicas, uma vez que todos colaboram nas diversas áreas, destacando suas multifuncionalidades, em que todos planejam a iluminação, produção, direção, dramaturgia e roteiro, ou seja, uma construção coletiva que busca soluções para o bem do coletivo. Todo esse trabalho ecoa pela comunidade e alimenta a rede de sinergias que está em constante crescimento.

O pernambucano Antônio Veríssimo Júnior, produtor, ator e educador, em uma entrevista dada ao site Globo.com no ano de 2016, faz a seguinte afirmação:

Não tem teatro só na Zona Sul. A gente quer acender a luz da Vila Cruzeiro no mapa cultural da cidade. A Vila Cruzeiro também pode ser a “pequena Grécia” ou a “pequena Inglaterra elizabetana” no Rio de Janeiro, porque não é um grupo de favela, é um grupo que tem uma relação artística umbilical com o seu território. (Site Globo.com 2016)

O Coletivo Teatro da Laje busca em seus trabalhos falar do mundo a partir da Vila Cruzeiro, e não só para dentro da comunidade. Atualmente, o Coletivo realiza suas atividades na Arena Dicró, também localizada na Penha, buscando expressar e questionar a arte, falar sobre a cidade do Rio de Janeiro para a cidade, a partir da visão de um determinado território. Logo, nota-se que esse coletivo não é formado só por seus integrantes, mas sim pela população da Vila Cruzeiro e todos seus moradores, uma vez que as ações do coletivo servem como práticas de representações identitárias da comunidade.

3.2 - Entrevista com Antônio Veríssimo Júnior

Qual é a visão do Coletivo Teatro da Laje na atual conjuntura do âmbito cultural?

“A situação atual é muito ruim, tanto no ponto de vista do financiamento, quanto no ponto de vista da cultura como um modo de vida, como parte dos valores. O atual governo se elegeu com um discurso de criminalização da Lei Rouanet, com uma promessa demagógica de que haveria o fim dos privilégios. Ora, quando se fala em acabar com os privilégios, subentende-se que os recursos serão distribuídos para os que não o têm só que isso não aconteceu. E não existe ainda nenhum projeto ou cronograma que indique que isso vá acontecer, porque acredito que seja uma postura de vingança contra os fazedores de cultura que não apoiam o governo. Não há perspectiva de nada, nenhum financiamento. Estamos trabalhando na base da reinvenção e resistência.”

A Cultura deixou de ser uma área de destaque durante os governos anteriores, em que houve severos cortes em seu orçamento. O que o Coletivo Teatro da Laje perdeu e/ou o que já vinha perdendo com essa mudança de paradigma?

“Para ser honesto, já no Governo Dilma foi muito ruim para a cultura. Tudo que o coletivo conseguiu, absolutamente tudo que chegou pra gente, foi durante o Governo Lula, na gestão de Gil e Juca no Ministério da Cultura. Para não dizer que não aconteceu nada durante o Governo Dilma, foi a execução de um Programa que foi idealizado e feito no governo Lula, que foi o Programa Mais Cultura para os Territórios da Paz, que foi executado no começo do governo dela. Dilma tinha uma visão de desenvolvimento que não enxergava o papel de importância da cultura para o país, uma visão desenvolvimentista da década de 50, sem contar que os recursos do Minc foram garfados de uma maneira absurda. No governo Temer então, nem se fala.”

Como artista, gestor e produtor, quais são os caminhos que o Coletivo está vislumbrando?

“Vivemos um dia de cada vez. O segredo está na reinvenção, mas principalmente em fazer coisas. Acho que não tem outro jeito a não ser fazer frente a essa situação, pois, se pararmos, eles vencem, e é exatamente o que querem. Não há outro caminho que não seja o constante “fazer” do jeito que dá.”

Nesse momento de crise, você acredita que a Cultura assume um papel mais forte de resistência e resiliência?

“Não gosto muito da palavra resistência. Acho que quem resiste se deixa pautar. Prefiro o papel da invenção e reinvenção, até porque a cultura tem um papel central, não só do ponto de vista econômico, mas também como um fator transversal, com a capacidade de atravessar diversas áreas. Vivemos em meio a uma disputa no campo da cultura, como forma de desviar o debate do terreno das desigualdades e das injustiças sociais. É a maneira que o governo encontra de desviar as atenções, fazendo essa guerra cultural contra os gays, LGBTs comunistas e artistas, criando inimigos imaginários. Acho que por um lado não podemos cair nessa armadilha, de se deixar pautar por eles, de ficar apenas na posição reativa. Mas também não podemos desprezar que o campo da disputa do simbólico, das narrativas e representações é importante.”

O Coletivo Teatro da Laje tem uma forte relação com a Vila Cruzeiro, principalmente com os jovens da comunidade. Qual a importância dessa relação?

“Acho que vivemos um momento em que as pessoas tanto de esquerda quanto de direita se refugiam em armaduras. A direita se refugia na armadura de lutar contra esse inimigo imaginário e a esquerda se refugia em bolhas, em ideias apenas de identidade, esquecendo que os jovens de origem popular

possuem subjetividades além das identidades. O Grupo Teatro da Laje como grupo de periferia, nascido e criado na favela tem um papel decisivo de colocar em cena a subjetividade dessas pessoas. [...] Vivenciei uma experiência muito interessante em sala de aula com meus alunos, em que disse: se todos falam de vocês, porque vocês mesmos não podem contar suas histórias?’ O que mais vemos na Maré são pessoas de fora chegando para fazer pesquisas, filmes e peças sobre vocês. Por que não vocês contarem essa história, não é mesmo?’ [...] O que essa galera quer mostrar é que a história deles possui contorno, pois toda história é autobiográfica, e é possível esses jovens contarem suas histórias partindo de suas próprias perspectivas, dizendo que existe muito mais além do rótulo identitário imposto de ‘jovem, negro, favelado e gay’ ”.

Como que a relação com público do Coletivo se estabelece?

“Olha, eu costumo dizer que a plateia compreende o teatro, quando o teatro compreende a plateia. Não gosto muito do conceito ‘formação de plateia’ acho autoritária, elitista, colonizadora e civilizatória. O público da Vila Cruzeiro é um público que não é afeito ao teatro da Zona Sul. A relação do Coletivo Teatro da Laje com a Vila Cruzeiro é uma relação que não existe apenas no momento do ato artístico, mas é ancorada em relações prévias. Costumo dizer nesse aspecto que a gente se parece com o teatro grego [...]. O coletivo recupera essa maneira territorializada de se fazer teatro em que os atores e a plateia tem relações anteriores ao ato artístico, são pessoas que compartilham os mesmo espaços e naquele momento se encontram em outra esfera que é o ato artístico. Há uma intensa interação com a plateia e isso nunca foi um problema para nós, muito pelo contrário. A partir daí descobrimos uma nova forma de fazer teatro em que não só o coletivo formou a plateia, mas a plateia também nos formou.”

Quais são principais dificuldades para se manterem na ativa, visto o atual cenário? O Coletivo já criou alguma tática de sobrevivência junto à comunidade?

“A principal dificuldade é a falta de dinheiro para permitir que todos nós do grupo possamos nos dedicar exclusivamente a nossa arte. Isso é o grande gargalo. Felizmente, por sermos de periferia, outros problemas não temos, como por exemplo, lugar para ensaiar, sempre tivemos. [...] Montamos um espetáculo com uma dramaturgia despretensiosa para colocar o coletivo em movimento, para acumular força, para poder sair da inércia. Fizemos a remontagem de um espetáculo que criamos em 2016 chamado a ‘Última Resenha’, que foi a maneira que encontramos de nos mexer, pois sempre digo que quem está em uma posição desvantajosa não pode fazer guerra de posição, e sim de movimento.”

O Coletivo Teatro da Laje já foi contemplado com algum tipo de política pública de Cultura?

“Sim. Em 2006 nós ganhamos o prêmio ‘Cultura Viva’ do, Ministério da Cultura, na gestão Gil e Juca no governo Lula. Na transição de 2010 para 2011, ganhamos o edital ‘Mais Cultura para os Territórios da Paz’ um programa em conjunto do Minc com o Ministério da Justiça. Em 2014, 2015 e 2016, fomos financiados pelo programa de fomento à cultura carioca pela Secretaria Municipal de Cultura para fazermos residência artística na Arena Dicró. Atualmente, estamos sendo acompanhados em uma espécie de incubadora do projeto ‘Impulso’ do Instituto Ecos e parceria com o Oi Futuro”.

Como que o Coletivo analisa a relação da Produção Cultural com a economia local da Vila Cruzeiro?

“A Vila Cruzeiro tem uma situação muito mais específica e difícil nesse ponto de vista do que outras favelas, onde têm muitos outros projetos acontecendo, como na Maré, Rocinha, Mangueira e Complexo do Alemão. A Vila Cruzeiro tem projetos descontínuos e de curto alcance. O grupo Teatro da Laje se diferencia por ser a iniciativa cultural mais arrojada, estruturada e de longo prazo, mas também sofre muito por não ter esse ‘caldo’ de cultura no território. Conseguimos durante três anos, enquanto estávamos sendo financiados pelo programa de fomento à cultura, gerar renda para os jovens que receberam uma bolsa para se dedicarem ao coletivo, mas depois acabou tudo.”

O Coletivo já realizou Crowdfunding?

“Sim, realizamos ano passado. Fomos super exitosos e as pessoas responderam super bem, pois atingimos as três metas estabelecidas. Isso garantiu um fundo para atender algumas demandas cotidianas. Com certeza, tornou-se uma tática importante para a nossa sobrevivência. Atualmente nos inscrevemos em um edital que não é de Cultura para realizarmos oficinas de teatro dentro das escolas, o que não é muito o foco do Coletivo, mas temos nos inscrever no que aparece para que possamos sobreviver.”

O Coletivo possui CNPJ? O Coletivo sentiu essa necessidade de se formalizar para se manterem em atividade?

“Sim, criamos o nosso CNPJ em 2006. Possuímos uma Associação sem fins lucrativos [...]. Criamos o CNPJ justamente para recebermos, na época, o prêmio Cultura Viva. Acho que houve um grande crescimento nessa formalização de artistas e coletivos, principalmente com os Pontos de Cultura e também na cidade do Rio, durante o governo Eduardo Paes. Deixando as

questões ideológicas de lado, não se pode negar que, durante seu governo, houve uma grande distribuição de recursos para a arte de periferia, o que colaborou para a maior formalização do setor.”

Como gestor, produtor artista e integrante do coletivo, o que você acredita que pode levar a uma mudança nesse atual cenário?

“Eu acho que é o campo da cultura que está chamado a exercer um papel importantíssimo. Acho que tem determinadas conquistas podem ser derrotadas momentaneamente, mas não andam pra trás. Se eu não acreditasse nisso, não estava fazendo arte. Temos e vivemos em um país que tem a Produção Cultural como um dos maiores ativos, como seu ‘soft power’. E não vai ser um governo frágil, que pode não parecer, mas é frágil, que só se sustenta em cima de ideologias absurdas que em algum momento irão se esgarçar. Não vai ser isso que vai nos destruir, pode até impor algumas derrotas, mas não vão conseguir nos destruir.”

3.3 - COLETIVO ENRAIZADOS

O Coletivo Enraizados surgiu no final dos anos 90 com o objetivo de utilizar as artes integradas do hip hop como ferramenta de transformação social de pessoas e grupos, bem como o meio em que estão inseridos. Criado no bairro Morro do Agudo, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, o coletivo formado em sua maioria por jovens, busca reduzir as desigualdades sociais, criar oportunidades de trabalho, cultura e lazer para jovens das periferias brasileiras e também combater o preconceito em suas diversas formas.

Através da formação artística e cidadã, o coletivo luta de forma transparente e democrática pela construção e fortalecimento de uma sociedade mais justa e solidária, defendendo causas a fim de proteger os direitos, bem-estar e qualidade de vida do cidadão periférico. O hip hop e a juventude são tratados como grandes impulsionadores, que fazem parte de soluções inovadoras e criativas para diversos problemas da sociedade. O coletivo foca no fortalecimento de sua autonomia para a efetivação da cidadania, procurando potencializar, por diversas óticas, as periferias nas quais estão inseridos.

Flávio Eduardo, mais conhecido como Dudu do Morro Agudo é Rapper e o idealizador do Coletivo Enraizados, que possui projetos de referência, como o Sarau Poetas Compulsivos, que integra gerações de jovens e adultos,

mesclando atividades como Sarau de Poesias, apresentações de rap, a troca de obras literárias, música e exposição artística. Já o projeto #RapLab é uma espécie de laboratório de experimentação, onde o objetivo é mostrar que o rap pode ser muito mais do que entretenimento, e sim uma potente ferramenta educacional. Outro projeto do coletivo de grande alcance é o Festival Caleidoscópio, que mescla arte com ativismo e surgiu como resposta ao aumento da violência na Baixada Fluminense. São shows de rap, sarau de poesias, workshop de produção musical, biblioteca coletiva, painel de grafite, feira criativa, curso de produção cultural, além de outras atividades.

Em entrevista ao site Reverb, Dudu do Morro Agudo cita a importância do Coletivo e os resultados das ações sobre o território, conforme trecho:

Tudo o que a gente faz no Enraizados a gente também ensina a fazer. Somos do hip-hop, mas a gente dialoga com todo o tipo de instituição e com todo o tipo de pessoa. A gente traz pessoas para dentro do projeto e também leva para fora. E fora do Enraizados pode ser ali na praça, fora do estado ou até fora do país. O nosso trabalho de frente não é nem o hip-hop, porque os moleques já chegam aqui sabendo cantar, sabendo grafitar, então a gente trabalha com formação cidadã. (Site REVERB.COM , 2017)

Nota-se, portanto, que o Coletivo Enraizados carrega em sua identidade uma importante função social. A utilização da cultura e arte populares como principais instrumentos de formação e educação de jovens que vivem na periferia auxilia na construção de suas identidades e subjetividades a partir das expressões artísticas, causando impactos positivos na vida dos mesmos.

3.4 - Entrevista com Dudu do Morro Agudo

Qual é a visão do Coletivo Enraizados da atual conjuntura no âmbito cultural?

“Então, o Coletivo Enraizados é formado em sua maioria por jovens de periferia, meninas e meninos com idades entre 15 e 29 anos de idade. Já a galera da antiga, da minha geração com trinta e poucos anos, somos em menor número. A gente já vem percebendo essa decadência nas políticas culturais desde o Governo Dilma em que a cultura já começou a perder espaço, mas não imaginávamos que poderia chegar ao ponto que chegou. Já sofríamos por sermos uma organização de periferia, por sermos do Hip Hop. Mais ou menos no ano de 2015, já não tínhamos sede e nem recursos, o que nos fez criar novas táticas de sobrevivência para continuarmos atuando na cena. Quando o atual governo começou a ganhar espaço nas pesquisas, já estávamos meio que preparados para o que estava vindo [...] Deveríamos

assumir uma postura estratégica, de não ir para o embate com a população, porque depois da eleição a gente percebeu que a grande maioria da comunidade do Morro Agudo votou nesse governo fascista. [...] O enfrentamento mais do que nunca é no campo intelectual, com rodas de rimas, batalhas de rap e, entre uma conversa e outra, falamos sobre política de uma forma mais didática, com menos enfrentamento do dia a dia na rua. Ainda temos alguns jovens que vão para os vagões do metrô e estão sofrendo muita retaliação de alguns passageiros que tem ideias contrárias. Eu sou Rapper, e nas minhas músicas sempre faço muitas críticas sociais e também sou agredido virtualmente por conta das letras e videoclipes. [...] Continuamos produzindo nossa arte, se manter atuante é um ato de resistência. Não podemos nos descuidar e praticar nossa arte como gostaríamos em qualquer lugar, porque existem pessoas loucas circulando que estão partindo para agressão e alertamos nossos jovens para manterem esses cuidados.”

A Cultura deixou de ser uma área de destaque durante os governos anteriores, em que houve severos cortes em seu orçamento. O que O Coletivo Enraizados perdeu e/ou que já vinha perdendo com essa mudança de paradigma?

“Na verdade, no governo Dilma, o orçamento do Ministério da Cultura foi minguando e quando isso acontece os editais para a cultura de periferia, cultura tradicional, vão sumindo. Esses editais em que tínhamos mais acesso e condições de competir e ganhar foram desaparecendo, também por conta da troca que ministros, que eram menos sensíveis a nossa causa e a cultura praticada nas periferias. Algumas perdas são mais simbólicas e acabam refletindo no recurso que chega na nossa base, e outras são mais objetivas como o fim do Minc. Chegou-se ao um ponto que o Fundo Nacional de Cultura ficou quase que zerado e também houve a não continuidade do Cultura Viva, que nos permitia o acesso à esses recursos”.

Quais são os caminhos que o Coletivo está vislumbrando?

“Quando eu digo que assumimos uma postura estratégica, é devido justamente ao momento que vivemos, que é inédito no Brasil. Ninguém sabe muito bem o que está acontecendo, então todo mundo dá uma passo atrás para entender o cenário. Eu gravei um disco inteiro de Rap fazendo duras críticas à política e eu ignorei o atual governo [...] Quando tomamos essa atitude de não ir para o embate com a população do nosso bairro, por exemplo, é justamente para não sermos vistos como alvo, pois naquele local somos minoria. [...] Estamos avançando nas brechas que surgem. Desde que o atual governo assumiu o poder, eu tinha certeza que muitas coisas erradas seriam feitas e muito de seus eleitores cairiam na real, mas infelizmente isso não vem acontecendo. Não sabemos muito como lidar com isso, por isso estamos tomando muita cautela com cada passo que tomamos, justamente para continuarmos fazendo nossa arte e não regredimos. Estamos avançando de forma mais lenta, estamos trabalhando muito mais internamente, conversamos mais sobre o que está acontecendo com a população brasileira. Tenho

aprendido com esse atual governo que sempre há condições para piorar o que já está ruim. [...] Não temos nenhuma possibilidade de diálogo com esse governo, então, quando vamos para o embate, percebemos que era um gasto de energia em vão, uma vez que o nosso 'desgaste' servia de combustível para eles. [...]

Nesse momento de crise, você acredita que a Cultura assume um papel mais forte de resistência e resiliência?

“Acredito que a Cultura está sendo subjugada, desacreditada e tratada como algo de pouca importância desde sempre. Mas também acredito que é no campo da cultura que as pessoas e os movimentos buscam um refúgio na hora do enfrentamento. Creio que a Cultura tenha um papel muito importante na reversão desse cenário, mas os agentes culturais devem assumir o papel de protagonistas nessa mudança e não uma posição de massa de manobra. Então, acho que os movimentos culturais não podem agir por impulso. [...] Temos um papel importante e fundamental, principalmente a cultura de periferia, que têm essa função de resiliência no seu fundamento. Tenho a sensação que nós, agentes culturais, estamos sempre prontos para o enfrentamento, parece que a arte tem formas variadas de tocar o outro. [...] Acredito nisso, que a galera que tá no ‘front’ não pode ser utilizada como massa de manobra [...] Esse é o momento de nós, agentes, nos entendermos, conhecermos e pensarmos formas de atuar dentro desse cenário.”

Já foi comentado durante a entrevista a relação do Coletivo com jovens. Qual é a importância dessa relação, visto esse atual cenário?

“Bem, o Coletivo Enraizados é basicamente um coletivo jovem. Os fundadores que já estão quarentando. Lembro de uma entrevista do Mano Brown que ele fala que quando ele era jovem, ele era mais incendiário, e agora mais maduro, ele está mais para bombeiro. E é mais ou menos isso que acontece, porque nós da geração mais antiga acabamos ficando mais na teoria, pensativos. Por isso, precisamos ter contato com a galera jovem, com espírito transgressor, que tem pressa e mais energia. Então, nós vamos equalizando isso para não perdermos o ritmo e fundamento da coisa. Acho que estar mais próximo dos jovens, ouvir e entender como eles estão percebendo esse atual momento e também contribuir para o crescimento deles é de suma importância. [...] Chega a ser clichê, mas a juventude é realmente o futuro do país, então tendo como orientar essa molecada cheia de energia, focada na situação política no país é sempre bom, eles estão sempre dispostos para ação. Vamos equalizando a ação com um pouquinho do pensamento da minha geração.”

Quais são principais dificuldades para se manterem na ativa visto o atual cenário? Visto essas dificuldades, o Coletivo já criou alguma tática de sobrevivência junto à comunidade?

“Acho que se você perguntar para qualquer instituição ou coletivo de cultura qual é a sua principal dificuldade, desde sempre é a falta de recurso financeiro para se manter atuante, isso independente do governo, pois o recurso é escasso. Mas nesse atual governo, as coisas pioram muito, pois houve uma desvalorização desse tipo de atividade. Não há o reconhecimento da cultura de uma forma geral, cultura para eles é coisa de vagabundo, o que reflete na diminuição de recursos, pois uma das primeiras coisas que esse governo fez foi extinguir o Ministério da Cultura e colocá-lo em uma categoria de secretaria. Então, todo tipo de fomento que havia para nossa área foi sendo extinto junto com Minc. As pessoas que fazem parte desse governo e que são ligadas a essa secretaria especial de cultura não são pessoas da área, ou seja, eles não têm sensibilidade alguma. Não há diálogo com esse governo. Tivemos uma baque muito grande do Rio de Janeiro agora recentemente, que foi a lei que proíbe as apresentações artísticas dentro dos transportes públicos, sendo que as apresentações para algumas pessoas são o único contato com a arte e cultura, além de complementar a renda desses artistas. Quando há a proibição dessa atividade se mostra a não valorização da cultura [...] Na comunidade não temos muito a quem recorrer quando a questão é financeira, pois estamos atuando em comunidades que são pobres, nas quais pessoas não podem estar ajudando financeiramente. Tentamos ter uma relação com uma parte da classe da média que é mais sensível, como algumas empresas e algumas universidades, negociando de alguma forma produtos e serviços para vendermos apresentações, shows e outras atividades para poder manter as atividades dentro da comunidade. Tudo está sendo uma grande descoberta agora, na base da tentativa e do erro.”

O coletivo já foi contemplado com alguma política pública de cultura, federal, estadual ou municipal? Se sim, quando?

“Sim, no ano de 2009 ou 2010 a gente realizou um projeto junto ao Fundo Nacional da Cultura patrocinado pela Petrobrás que era uma Escola de Hip Hop chamada ‘Enraizados na Arte’. Executamos um projeto também, nesse caso não era ligado ao Minc, e sim ao Ministério do Desenvolvimento Social, em que trabalhamos com a arte aqui no bairro, a formação de novos artistas. Em 2005 fomos também um dos oito Pontos de Cultura da rede que fazíamos parte que se chamava MOB (Movimento Hip Hop Organizado Brasileiro) também fomos Pontão de Cultura em 2010. Ganhamos vários prêmios junto ao governo federal, ganhamos o prêmio Cultura Viva que ficamos em primeiro lugar na primeira edição, e também fomos contemplados com o prêmio Cultura Hip Hop, que inclusive depois participei do processo como avaliador, premiando outras ações que não me recordo em qual ano foi. [...]. Já na esfera

estadual em 2015 concorremos no edital Favela Criativa tanto quanto instituição quanto pessoa física e conseguimos um pouco de recurso. Agora, do município não. Não há nenhum tipo de política pública de cultura no município de Nova Iguaçu, aqui sempre foi bem complicado.”

O coletivo Enraizados e sua produção cultural estabelece algum tipo de relação com a economia local?

“Sim, apesar de não estarmos conseguindo atuar com a nossa força total. No ano passado conseguimos movimentar e trazer pro nosso bairro cerca de trezentos mil reais mais ou menos. Gastamos cem mil reais com obras emergenciais na nossa sede, em que contratamos mão de obra local. Fizemos parcerias com várias instituições para fazer atividades dentro do espaço Enraizados e em alguns outros locais do bairro; contratamos artistas locais e também serviços técnicos locais [...] Só em nossa parceria com o OI FUTURO foram mais de setenta mil reais. Fizemos trabalhos com a Nextel e também uma série de empresas que fizeram circular dinheiro aqui no bairro na mão da população local. Isso são os impactos diretos na população, mas indiretamente temos, por exemplo, um evento quinzenal que fazemos aqui no bairro que reúne cerca de trezentas a quatrocentas pessoas que consomem comida e bebida dos ambulantes. Isso durante o ano inteiro acontecendo duas vezes por mês faz diferença para esses vendedores; com certeza temos uma relação muito forte com a economia local. Para o futuro, estamos com o plano de colocar o espaço Enraizados para funcionar como escola, galeria de arte e também um espaço para a gastronomia, então só de obra para essa estrutura são gastos quatrocentos mil reais em que mais mão de obra local será contratada. Temos total consciência que o coletivo Enraizados influencia diretamente na economia local.”

O coletivo já realizou crowdfunding?

“Essas verbas que falei na resposta da última pergunta são todas de origem privada, maioria de trampo nosso, como shows e oficinas que fomos fazendo um caixa aqui na instituição. Trabalhamos também com as empresas Oi, Nextel, Globosat, uma série de empresas que a gente consegue dar uma subvertida no sistema. Já fizemos crowdfunding em 2013 com o objetivo de comprarmos uma sede, mas foi um fiasco. Nesse momento aprendi a fazer crowdfunding e vi que não era só pedir dinheiro, e sim uma coisa muito mais complexa. No ano passado, eu, como Rapper, realizei um para fazer o meu disco e consegui arrecadar doze mil reais, mas foi bem cansativo. Então pro coletivo acaba sendo uma realidade fora das nossas formas de captação, pois é depositar muita energia e não vemos um resultado efetivo. Tentamos várias formas de captação, atualmente temos inclusive um projeto aprovado na Lei Rouanet no valor de quatrocentos mil reais, mas não conseguimos ter esse dinheiro ainda devido a essa loucura que está esse atual governo, por isso tentamos nos reinventar para continuar com essa movimentação do Enraizados aqui no bairro.”

Já foi citado durante a entrevista que o Coletivo possui uma Instituição sem fins lucrativos. O coletivo sentiu a necessidade de se formalizar para se manter na ativa? Quando isso aconteceu?

“Essa é uma longa história. O Enraizados é um movimento que começou em 1999 sem formalização nenhuma. Em 2004 nos juntamos com uma instituição aqui também da comunidade, fizemos uma fusão e utilizamos o CNPJ deles até 2013. O Instituto Enraizados, nossa empresa, só surgiu no ano de 2015 com o nosso próprio CNPJ, somos uma associação sem fins lucrativos. Em paralelo a isso, também temos outra empresa como parte de um projeto de empreendedorismo do coletivo. Nessa empresa vendemos nossos produtos, temos o casting dos nossos artistas e também vendemos nossos serviços. Então, a gente, a partir de 2013, percebeu a necessidade de irmos para o empreendedorismo, para um lado mais comercial.”

Como gestor, artista, produtor e integrante do coletivo Enraizados, o que você acredita que pode levar a uma mudança nesse atual cenário?

“Acredito primeiramente que a gente só chegou nesse ponto que estamos hoje, porque a política ficou desacreditada. A esquerda tem uma grande responsabilidade em cima disso. A esquerda deve se reencontrar, voltar pra base. Esse atual governo tem que sair do poder, mas não adianta sair de qualquer jeito ou como herói. Devem, e eu acredito que vão fazer uma besteira muito grande e vão ser desmoralizados, evidenciando a falta de capacidade de gerir um país como o Brasil. A partir daí, deve haver uma retomada do poder mais de esquerda, mais progressista, para que as coisas comecem a se realinhar. Acredito que isso irá demorar pelo menos uma década, tudo dando certo. É uma reação de médio a longo prazo. Enquanto não há essa mudança, nós do coletivo vamos resistindo e nos fortalecendo naquilo que acreditamos, no poder da arte, educação e cultura como potências para construirmos uma sociedade melhor.”

3.5 - Análise das entrevistas: formas de resistência e resiliência:

A partir das respostas que foram dadas durante as entrevistas com o Veríssimo Júnior, fundador do coletivo Teatro da Laje, e também com o Dudu de Morro Agudo, um dos fundadores do coletivo Enraizados, foi possível verificar várias semelhanças e diferenças tanto nas formas de gestão dos

coletivos quanto na visão no panorama político atual e seus impactos na área da cultura.

Para uma análise mais focada para o Coletivo Enraizados, se percebe uma visão mais empreendedora. O Coletivo está na ativa desde o final dos anos 90 e passou pelo contexto analisado no primeiro capítulo deste trabalho. Mesmo com o cenário cada vez mais se tornando contra eles, o coletivo teve a capacidade de reconhecer a necessidade de se inserir de alguma maneira no mercado privado para conseguirem manter em atividade. Como exemplo disso, durante a entrevista, Dudu do Morro Agudo cita as parcerias que foram feitas com empresas, como a Nextel e a Globosat, que são empresas que continuam, de certa maneira, potencializando a cultura de periferia. Outra tática que o coletivo construiu como maneira de sustentabilidade foi a comercialização de seus shows, em que o valor dos ingressos eram revertidos para um espécie de caixa do coletivo, uma reserva financeira para atender suas demandas.

Outro ponto de destaque durante a entrevista voltada para essa questão econômica foi o grande impacto que os projetos e eventos do coletivo causam na economia local. A partir das verbas que chegam para o projeto, tanto artistas quanto trabalhadores do bairro nas mais diversas áreas, como construção civil, área de montagem técnica como iluminação e som, vendedores ambulantes e artistas locais são beneficiados diretamente pelo coletivo a partir da contratação de sua mão de obra. Fica evidente que mesmo em uma situação de precariedade, nota-se a possibilidade de se pensar em uma inovação de processos de gestão e agenciamento, principalmente na relação que o coletivo estabelece com o seu território.

A formalização do coletivo como uma associação sem fins lucrativos, de acordo com a fala do Dudu do Morro Agudo, pode também ser verificada como uma tática de gestão. A criação da Instituição Enraizados no ano de 2015 foi uma forma de estruturar o coletivo para a péssima previsão para o setor da cultura que estaria por vir nos próximos anos. Vale ressaltar também a articulação da liderança dentro desse movimento, pois nota-se que está inserida em um processo de horizontalidade. O Coletivo Enraizados é formado por uma maioria jovem, porém a liderança acaba sendo dividida com a geração mais antiga do coletivo, na qual Dudu do Morro Agudo faz parte. Essa relação estabelecida entre gerações, segundo Dudu, é o motor do coletivo. Há,

portanto, a constante inserção de novas visões e pensamentos dos jovens integrantes, havendo a combinação da energia desses jovens com o conhecimento dos fundadores, o que corrobora para a reinvenção no Enraizados.

Partindo para uma análise do Coletivo Teatro da Laje, nota-se que o coletivo também passou pela fase abundante de fomento à cultura e agora sofre as consequências da falta de incentivo público nessa área. Veríssimo Júnior, assim como Dudu do Morro Agudo, apresenta uma visão muito crítica do atual governo, uma vez que enquanto essa moral conservadora estiver no poder, não haverá avanços para o campo da cultura. Para Veríssimo, não há caminhos de autonomia do Coletivo sem um nível mínimo de amparo do poder público, principalmente o federal.

Porém, por estarem inseridos no meio popular e na cultura periférica, de certa forma, o Coletivo Teatro da Laje já está habituado a enfrentar diversas dificuldades, além das financeiras. No entanto, a relação com o território, que segundo Veríssimo é “umbilical”, colabora para a superação de algumas adversidades, pois como antes citado na entrevista, nunca faltou espaço para o coletivo realizar seus ensaios, uma vez que a comunidade acolhe as ações do coletivo teatral.

Visto a dependência que o coletivo estabeleceu com as políticas públicas de cultura que agora estão completamente minguadas, uma das táticas de sobrevivência do coletivo, conforme evidenciado na entrevista, é a inscrição em editais que não são da área de cultura, mas sim da área de educação. Para Veríssimo, se manter atuante é o mais importante para continuar na luta a favor da cultura. A proposta do projeto que foi inscrito neste edital de educação é a realização de aulas coletivas de teatro dentro de escolas, que não é principal foco do coletivo Teatro da Laje, mas que no momento está sendo utilizado como tática para se manterem produzindo sua arte.

Em relação à geração de renda ou à potencialização da economia local, o Coletivo Teatro da Laje, segundo a fala de Veríssimo durante a entrevista, teve seu ponto forte quando o grupo era incentivado por políticas públicas de cultura, pois os jovens integrantes encontravam condições para se dedicarem exclusivamente a sua arte a partir do pagamento de bolsas. O crowdfunding,

para esse coletivo, serviu como importante tática para sua sustentabilidade financeira, visto a decadência das políticas públicas culturais. O grupo conseguiu reunir uma quantia significativa para utilizarem como uma reserva monetária, para atender as necessidades básicas de estrutura do coletivo.

Os processos de inovação do Coletivo Teatro de Laje estão principalmente na vivência e relação com a Vila Cruzeiro, pois é dentro da comunidade que o grupo encontra fatores impulsionadores para se manterem atuantes. Como foi apontado por Veríssimo no decorrer da entrevista, a relação do coletivo com a comunidade pode ser comparada ao “teatro grego”, em que os moradores da comunidade estabelecem uma relação com os atores antes do ato artístico, o que potencializa o discurso de pertencimento do coletivo à comunidade e da comunidade ao coletivo.

A participação do Coletivo na iniciativa privada ainda está se iniciando, pois estão em uma espécie de “incubadora” de um novo projeto do OI Futuro, ainda sem previsão de executado. Porém, atualmente o grupo está sem nenhum tipo de fomento oriundo do poder público.

Ao estabelecermos uma comparação entre as experiências desses dois coletivos artísticos, verificamos algumas semelhanças e diferenças. Uma semelhança notável é a interpretação do atual cenário político social do país, com significativas críticas à moralidade altamente conservadora que traz uma interpretação limitada da importância da função da cultura na construção da sociedade. Nota-se que esses grupos não aceitam que na partilha dos recursos direcionados ao campo da cultura sejam dadas apenas as menores fatias, quando há fatias, o que demonstra como que eles escapam desse lugar da subalternidade, ou seja, não é possível um discurso de resistência que se estabeleça em cima da aceitação de contexto exclusivo. Não é a inclusão pelo o exótico e nem pela subalternidade, pois deve-se pela potência. Por isso, de acordo com o tema deste trabalho, estar “na margem”, também significa um corte que reivindica um espaço nessa disputa. A cultura popular, portanto, não pode ser vista por uma perspectiva assistencialista, e sim forte campo de potência, força e voz. Essa margem não pode ser um espaço manso e domesticado, pelo contrário, é o espaço de enfrentamento, em que se reafirma a força do popular no campo político. Outra semelhança também é em relação

à faixa etária dos integrantes que é em sua maioria jovem, fato que influencia nas ações dos coletivos.

Uma semelhança de táticas entre os coletivos que podemos perceber é a utilização do Crowdfunding como opção de obterem verbas e se manterem na ativa. Porém, o resultado desse tipo de ação para os coletivos foi diferente. Para o coletivo Teatro da Laje, essa tática foi um absoluto sucesso, em que as três metas estipuladas de valores foram atingidas com êxito, mas para o coletivo Enraizados, o resultado foi ao contrário, pois segundo Dudu do Morro Agudo, o coletivo ainda não compreendia a operação desse tipo de arrecadação, o que foi um fator complicador para obterem um resultado positivo.

Entretanto, mesmo com todas essas dificuldades, podemos reconhecer com muita clareza que não há, em nenhum momento, desistência ou enfraquecimento que pudessem indicar que essas ações e atividades pudessem ser interrompidas. Conforme fala de Veríssimo Júnior, não será um governo frágil que irá fazer o movimento da cultura periférica parar, pois tudo que já foi conquistado, principalmente no que se diz respeito à função transversal da cultura, não irá se perder devido a uma onda conservadora.

Podemos aqui fazer uma ponte com o eixo *Arte de Viver e o Viver da Arte* do projeto *Territórios da Arte* que foi analisado neste trabalho. Ambos os coletivos afirmam que estão nesse meio artístico e cultural por acreditarem na força da arte como agente transformador social. A questão que está em xeque para esses grupos não é só o viver a arte, mas também a arte de viver, em que estão implicadas motivações do campo das identidades, dos desejos e das expressões. Essas ações não podem ser impedidas em um contexto de repressão psicológica e moral, pois é justamente o objetivo desse discurso dentro do contexto de uma visão “reativa” que foi estudada neste trabalho, com o objetivo de que esses grupos e suas atividades sejam encerrados. A palavra de ordem e a prática efetiva que caracteriza o cotidiano desses coletivos são, sem dúvida, resistência e resiliência.

4 - CONCLUSÃO

Esse espaço do trabalho servirá como síntese, mas principalmente, para o desdobramento de alguns aspectos destacados no capítulo três em relação ao que foi dito nos outros capítulos. Durante a pesquisa, tornou-se evidente que todo o processo de reinvenção que os coletivos artísticos ainda vivem está em fase muito experimental, pois o contexto político, social e cultural que o país enfrenta é totalmente inédito. Ao mesmo tempo, ainda não está muito claro para esses coletivos, o que eles podem efetivamente fazer para enfrentar essa atual situação.

Há, nesses grupos, um forte desejo e pró-atividade conjunta que servem como abridores de caminhos para a criação de metodologias que se alimentem da realidade, e não de idealismos ou objetivos que não estão ao seu alcance. Nesse sentido, evidencia-se que os instrumentos oficiais direcionados a cultura, como Lei Rouanet, Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional da Cultura, no atual contexto, estão distantes de integrarem essas novas práticas exploradas por esses coletivos. Caracteriza-se, portanto, uma postura de retrocesso em que os incentivos fiscais de origem pública entram em discordância com o discurso e práticas da cultura popular e periférica. Como exemplo disso, o coletivo Enraizados possui um projeto aprovado no valor de quatrocentos mil reais na Lei Rouanet, mas não consegue captar esse dinheiro pela falta de interesse, tanto do governo quanto de patrocinadores, em potencializar a cultura da favela.

Percebe-se também que as táticas e estratégias nesse campo significam um novo desenho dos mapas de sustentabilidade da cultura popular, ainda muito incipiente, mas que trazem uma forte reflexão crítica que colabora para a construção de um campo de resistência e redes colaboração entre esses grupos. Além disso, podemos perceber também que o período citado pelos coletivos na entrevista, tanto nos anos em que foram beneficiados por políticas públicas de cultura quanto no período em que notaram que os recursos foram sumindo, são bem parecidos. Os dois coletivos foram vencedores do prêmio Cultura Viva, o que de certa forma é um marco bem representativo da atenção que o governo federal direcionou para a cultura popular entre os anos de 2003 e 2008, principalmente. Visto essa situação de declínio do âmbito cultural, os

coletivos tiveram que se readequar, o que trouxe novos desafios para suas ações.

De fato, nos dias hoje, está muito claro o descaso, principalmente do poder público para com a cultura, o que trouxe para esses coletivos novos caminhos de reinvenção, pensando sua sustentabilidade a partir das relações em que cada grupo é capaz de tecer com o seu território. Nesse momento de crise e refreamento, os grupos devem fortalecer suas raízes e também os vínculos com a linguagem desse território, para que este, de alguma forma, seja o principal aliado para a manutenção e vitalidade dessas ações artístico-culturais.

É importante reconhecer que os impasses de gestão vividos por esses grupos específicos se estendem também a muitos outros, mas também às instituições e espaços culturais, teatros, museus, galerias de arte e aos trabalhadores da cultura que estão inseridos nesses espaços. As possíveis saídas encontradas também se articulam com o cenário de sustentabilidade dessas instituições, a partir do fortalecimento das redes de sinergias locais, que possibilitam a sobrevivência desses grupos.

As fortes críticas que são feitas contra a gestão do atual governo apontam para uma lógica binária que não tem a capacidade de reconhecer as nuances que estão colocadas no campo da cultura. Nesse ponto, não há como não estabelecer uma crítica desse *Estado mínimo* que deseja dissolver as ações desenvolvidas no âmbito da produção das subjetividades que escapam ao seu controle, represando ao máximo esses fluxos. Verifica-se que esse campo de disputa é muito mais amplo, assumido pelo Governo em sua trincheira moral, como verificamos em nosso capítulo primeiro.

Um exemplo que evidencia esse debate aconteceu em junho deste ano de 2019, na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), quando Roberto Alvim, diretor de teatro, foi convidado pelo atual ministro da cidadania, Osmar Terra, a pedido do Mandatário do país, a dirigir o Centro de Artes Cênicas daquela instituição. Alvim manifestava ideias compatíveis a do atual governo para cultura, dispondo-se a criar o que ele chamou de ‘máquina de guerra cultural’ que arrebanhasse artistas de cunho conservador. Algo como o dito: “artistas conservadores de todo o país, uni-vos.” Esse fato recentíssimo reforça de que forma esse governo está muito atento às vozes que espelham seu discurso,

pois na medida em que um diretor de teatro manifesta-se a favor de uma ideologia moral do governo, imediatamente posto em posição de poder e destaque para reproduzir os princípios de uma arte que nega a arte e a vida, uma cultura que, igualmente nega a própria cultura, renunciando a toda e qualquer emancipação. Nenhuma cultura pode se constituir a partir de uma visão moral conservadora que circunscreve a vida em uma estrutura de controle. Logo, essa “cultura política”, que é também uma negação da Política, só faz buscar enaltecer os processos de afirmação de valores vinculados a um estreitamento de horizontes da realidade social.

Todo esse contexto de enfrentamento nos traz uma importante reflexão acerca do papel dos produtores culturais e também dos mediadores de cultura, para que esse contexto de desmonte e enfraquecimento do “sistema da cultura” possa ser revertido. Cabe a esses profissionais, pensar e também reconhecer essas novas potências e formas de gestão nos arranjos da cultura popular, não renunciando a própria cultura e a arte, com suas funções essencialmente emancipatórias.

Diante disso, se estabelece uma condição de impasse no âmbito do exercício da produção cultural no atual contexto. Pois, ao mesmo em que se verifica uma forte expansão de uma cultura de mercado, extremamente verticalizada e atendendo ao franco interesse das grandes produtoras e artistas massivos, num caráter de ampla reprodução cultural, constata-se também o florescimento de espaços de resistência que se investem da força de suas tessituras sociais, como examinamos aqui. Quanto a isso, nosso intuito foi o de examinar as perspectivas de superação desse quadro, a partir do redesenho de táticas e estratégias no campo da resistência para que, de fato, se consiga vislumbrar um novo contexto político em que a dimensão efetivamente pública seja valorizada e praticada.

5 - REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre (1997). *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editora (1ª edição original em 1994).

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 12 de junho de 2019

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Vol. 1 artes de fazer*. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. 1ª edição. São Paulo: Edições 70, 1994.

Entrevista com Dudu de Morro Agudo. Disponível em: <https://reverb.com.br/artigo/projeto-de-hip-hop-de-nova-iguacu-mobiliza-jovens-a-mudarem-o-proprio-bairro>. Acesso em: 24 de junho de 2019.

Entrevista com Danilo Santos Miranda. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-danilo-santos-de-miranda>. Acesso em: 25 de junho de 2019.

Entrevista com Veríssimo Júnior. Disponível em: teatro-da-laje-diretor-quer-vila-cruzeiro-no-mapa-cultural-do-rio-18949943https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/ Acesso em: 22 de junho de 2019.

GUELMAN, Leonardo C. KUTASSY, Marianna, GRADELLA, Pedro. *Territórios da Arte*. Niterói, RJ, Centro de Artes UFF/ Funarte, 2018.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARIA, J. Júnior. “Roberto Alvim será o novo diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte”. In: O Estado de S. Paulo, 18 de junho de 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,roberto-alvim-sera-o-novo-diretor-do-centro-de-artes-cenicas-da-funarte,70002879129> Acesso em: 20 de junho de 2019.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. Secretaria Especial de Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/> Acesso em: 12 de junho de 2019

MINISTÉRIO DA CULTURA: *Plano Setorial para as Culturas Populares*, 2012 SCC – Brasília. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf Acesso em: 14 de junho de 2019

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil*. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/uploads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf> Acesso em: 27 de maio 2019.

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO. Entrevista com Danilo Santos de Miranda, 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/5be1aebb-be2b-41fc-91d1-808ce6fee3dc.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

SANTOS, B. S. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências.” In: *Revista crítica de Ciências Sociais*, nº 63, 2002. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF. Acesso em: 19 de junho de 2019

SEBRAE NACIONAL. Como o Sebrae atua na Economia Criativa. Disponível em: https://m.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa/como-o-sebrae-atua-no-segmento-de-economia-criativa,47e0523726a3c510VgnVCM1000004c00210aRCRD Acesso em: 10 de junho de 2019.

TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PLANO NACIONAL DE CULTURA: *Diretrizes Gerais*. Segunda edição, 2008, Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/05/Plano-Nacional-de-Cultura-Diretrizes.pdf> Acessado em: 13 de junho de 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL



INSTRUMENTO DE AVALIAÇÃO DO TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

NOME DO CANDIDATO:
LUIZA RIBAS DE ARAÚJO

TÍTULO DO TRABALHO:
"TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL: O FORTALECIMENTO DE
REALIZADORES CULTURAIS NA MARGEM DA PRODUÇÃO"

ORIENTADOR(A):
Dr. Leonardo Caravana Guelman

CATEGORIA:
 Monográfica

DATA DE APRESENTAÇÃO:
18/07/2019

Os graus devem ser obtidos a partir da média entre os três avaliadores.
Esta ficha deve ser entregue junto com a Ata final, e não será encartada na
monografia.

I - APRESENTAÇÃO ESCRITA

40% - (cada item até 1,0) Grau: 4,0

- (1,0) Estrutura metodológica (método adequado, problematização, objetivos, referencial teórico)
- (1,0) Formatação (respeito às normas técnicas)
- (1,0) Elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais (aspectos formais em relação aos elementos: pré-textuais - tudo que estiver antes da introdução, p. ex. capa, folha de rosto, relação de abreviaturas, sumário; textuais - formatação do corpo do trabalho em si, rodapés, capítulos etc; pós-textuais - tudo após a conclusão, ou seja formatação da bibliografia; anexos)
- (1,0) Clareza e correção da linguagem

II - CONTEÚDO

40% - (cada item até 1,0) Grau: 4,0

- (1,0) Coesão e coerência textual
- (1,0) Relevância do tema
- (1,0) Referências adequadas e atualizadas
- (1,0) Argumentação consistente

III - APRESENTAÇÃO ORAL

20% - (cada item até 1,0) Grau: 2,0

- (1,0) Exposição do trabalho
- (1,0) Respostas à arguição

Assinatura do orientador(a):

Grau Final:

10,0

RIBAS DE ARAÚJO, C
em Produção Cultural da U
contendo da monografia
TÁTICAS E ESTRATÉGIAS
DE REALIZADORES CULTURAIS
na em bibliotecas e sites
comprometimento a entrega

Luisa
UJO



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato: LUISA RIBAS DE ARAÚJO	Matrícula: 214 033 076
Título do Trabalho: "TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL: O FORTALECIMENTO DE REALIZADORES CULTURAIS NA MARGEM DA PRODUÇÃO."	
Orientador(a): Dr. Leonardo Caravana Guelman	
Categoria: Monográfico	Data da Apresentação: 18/07/2019

BANCA EXAMINADORA

- 1º Membro (Presidente): **Dr. Leonardo Caravana Guelman**
- 2º Membro: **Drª. Ana Lúcia Silva Enne**
- 3º Membro: **Me. Luiz Carlos Mendonça**

AValiação:

Análise / Comentário

A banca ressalta o trabalho maduro que revela um envolvimento e comprometimento com o tema, bem como o crescimento intelectual da pesquisadora. Ao mesmo tempo, destacamos as inúmeras conexões de desdobramento e atravessamento que permeiam o trabalho, o que já indica positivos rebatimentos tanto no campo profissional quanto no âmbito acadêmico de forma complementar (não binária), e esperamos que a banca recomende veementemente

Nota (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

10,0 BE

SINATURAS:

[Signature]
1º Membro (Presidente)

[Signature]
2º Membro

[Signature]
3º Membro