

TAIGUARA BELO DE OLIVEIRA

**O novo engajamento cultural:
militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo**

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Celso Frederico

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Taiguara Belo de
O novo engajamento cultural: militância e trabalho com
políticas públicas em São Paulo / Taiguara Belo de Oliveira.
-- São Paulo: T. B. Oliveira, 2018.
255 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências
da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Celso Frederico
Bibliografia

1. Ativismo cultural 2. Trabalho cultural 3. Políticas
públicas culturais 4. Coletivos culturais I. Frederico,
Celso II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Nome: OLIVEIRA, Taiguara Belo de

Título: O novo engajamento cultural: militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.
Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Aos muitos camaradas que, em diversas frentes e em diferentes momentos ao longo da pesquisa, contribuíram enormemente com cada uma destas reflexões. São eles, na verdade, corresponsáveis pelo trabalho, cabendo a mim os deslizos, os excessos e as forçadas de barra. Mal aê!

Ao Prof. Celso Frederico, por continuar dando espaços a este tipo de debate no ambiente acadêmico e ter topado assumir essa orientação de risco.

À rede familiar, a quem foram transferidos muitos esforços do dia a dia para que eu pudesse me concentrar e concluir o trabalho.

À Renata Cirilo, técnica da Secretaria Municipal de Cultura, que viabilizou e acompanhou meu acesso a documentos que foram centrais na pesquisa.

À Silvia Viana, que me emprestou seu computador por um bom tempo, sem o qual...

Ao Leo e a Can, que deram uma acertada no abstract na correria.

À Dany Maciel, pelo companheirismo de sempre, pelas inquietações teóricas compartilhadas, pelas longas e intensas conversas que tivemos durante todo o tempo da pesquisa.

E, finalmente, à minha filha Amélie, que assistiu a tudo isso com uma incrível paciência.

RESUMO

OLIVEIRA, Taiguara Belo de. **O novo engajamento cultural:** militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo. 2018. 254 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

Este trabalho investiga os processos constitutivos, as condições de atuação e o sentido político do que chama de novo engajamento cultural. Desde os anos 1990 surge na cidade de São Paulo um novo conjunto de experiências associativas informais, autodenominadas coletivos, que atualizam as formas de relacionamento entre o fazer cultural e a militância política. Essa nova configuração político-cultural notabiliza-se por se aliar a temáticas cotidianas que emanam do meio social dos públicos ou territórios com que estão envolvidos ao mesmo tempo em que direciona seus esforços para fazer do coletivo um espaço de experimentação de novas relações produtivas. Do mesmo modo, o fenômeno parece desenvolver-se nos termos de novas modalidades laborais, já que a formação de coletivos aparece também como via alternativa de acesso a subvenções públicas propiciadas pelas novas políticas culturais estruturadas por sistemas de financiamento direto a projetos selecionados através de editais públicos. A hipótese é de que a emergência do novo engajamento cultural é estreitamente vinculada com o paradigma antropológico de política cultural que se firmou no país ao longo dos anos 2000, favorecendo-se das modulações políticas operadas pela era de hegemonia dos governos progressistas. Para tanto, privilegia como arco histórico de análise os debates, formulações e impasses enfrentados pelas instâncias organizativas de dois movimentos culturais que se formaram ao redor de dois programas públicos municipais: o Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, de 2002, e a breve experiência do Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo, de 2016. Isso é feito através de observação direta participante (no período 2011-2017) em espaços organizativos dos movimentos; análise de dados secundários compostos por atas, legislações, projetos e outros documentos atinentes à relação entre coletivos e poder público; e pesquisa bibliográfica que permitiu pensar, por diferentes perspectivas, o atual papel da cultura frente às transformações mais recentes do sistema capitalista. Em seus resultados, a pesquisa sugere que a agenda cultural antropológica, forjada em sintonia com as novas estratégias de gerenciamento político global e com a centralidade assumida pela cultura na nova etapa de acumulação, degenera o sentido político destas pequenas experiências ao instrumentalizar a capacidade mobilizadora e auto-organizativa demonstrada por elas. Intrínsecos ao novo paradigma, os sistemas de financiamento baseado

na forma-edital serviram a que a norma competitiva neoliberal se infiltrasse nestes pequenos ensaios organizativos informais, o que reduziu o potencial emancipador aí presente a uma forma subordinada de trabalho e transformou os processos interativos por eles produzidos em novas espécies de mercadoria.

Palavras-chave: Ativismo cultural. Trabalho cultural. Políticas públicas culturais. Coletivos culturais.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Taiguara Belo de. **The new cultural engagement:** militancy and work with public policies in São Paulo. 2018. 254 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

This work researches the constitutive processes, the conditions of action and the political sense of what it calls a *new cultural engagement*. Since the 1990s a new set of informal associative experiences, self-described collectives, has emerged in the city of São Paulo and updated the forms of relationship between cultural making and political activism. This new political-cultural composition is notable for its alliance with the everyday themes emanating from the social milieu of the public or territory with which they are involved. At the same time, there are direct efforts to experiment new productive relations inside the collectives. Likewise, the phenomenon seems to develop in terms of new forms of labor, since constituting collectives also appears as an alternative way to access public subsidies through new cultural policies that fund projects which are selected in open calls. The hypothesis is that the emergence of the new cultural engagement is closely linked to the anthropological paradigm of cultural policy that was established in the country during the years 2000, favored by political modulations operated by an era of hegemony of progressive governments. In order to do so, it analyses the historical arc of debates, formulations and impasses faced by the organizational instances of two cultural movements that were formed around two municipal public plans: *Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, established in 2002, and the brief experience of *Fomento à Cultura da Periferia*, established in 2016. This is done through participant direct observation in organizational spaces of the movements (during the period of 2011-2017); analysis of secondary data composed by minutes, laws, projects and other

documents concerning the relationship between collectives and public power; and bibliographical research as subsidy to reflect, from different perspectives, on the current role of culture in face of the most recent transformations of the capitalist system. In its conclusions, this research suggests that the anthropological cultural agenda, forged in tune with the new global political management strategies and with the centrality assumed by culture in the new stage of accumulation, degenerates the political meaning of those small experiences by instrumentalizing their demonstrated mobilizing and self-organization capacity. The funding systems based on the *open call form*, intrinsic to the new paradigm, served to the infiltration of the neoliberal competitive norm into these small informal organizational experiments; reducing thus the emancipatory potential present there to a subordinate form of work and transforming the interactive processes they produced into new types of commodity.

Keywords: Cultural activism. Cultural work. Cultural public policies. Cultural collectives.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Movimentos culturais e políticas públicas culturais.....	17
1.2 Artistas, militantes culturais ou trabalhadores da cultura?	33
1.3 Procedimentos de pesquisa.....	46
2 COLETIVOS CULTURAIS E A VIRADA ANTROPOLÓGICA	49
2.1 Experimentações produtivas, processualidade e refuncionalização das práticas culturais	49
2.2 Origens e inflexões da ideia de coletivos	58
2.3 A virada antropológica vista por cima	67
2.4 A ação política como meio de vida	80
2.5 Diversificar para produzir	85
2.6 Diversificar para gerir	90
3 COLETIVOS DE CULTURA ENQUANTO TRABALHADORES DA CULTURA	101
3.1 Entre contrapartidas e mercadorias: o processo como produto do trabalho cultural.....	101
3.2 Mecanismos e implicações da forma-edital	128
3.3 Notas e avaliações: o valor do engajamento cultural	153
4 POLÍTICAS E COLETIVOS CULTURAIS NO JOGO DAS DIFERENCIAÇÕES	179
4.1 Diferenciações e concorrência	179
4.2 A fragmentação do movimento teatral	190
4.3 “de nós por nós e para nós”	207
5 CONCLUSÃO	225
REFERÊNCIAS	237
Outras fontes documentais	253

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o propósito de investigar os processos constitutivos, as condições de atuação e o sentido político do que percebe ser um tipo contemporâneo de engajamento cultural na cidade de São Paulo. Um rápido olhar sobre a cidade permite-nos constatar a existência desta nova e diversificada paisagem, delineada pela presença dos chamados coletivos culturais, que em seus mais variados portes, tipos de experiência e linguagens notabilizam-se por mobilizar práticas situadas em um campo misto onde se entrecruzam o fazer artístico, a militância política e o trabalho cultural. Ilustra-o o fato de que, no interior de seus espaços, artistas, produtores, militantes e articuladores culturais compartilham dilemas práticos e teóricos que dizem respeito à aplicação de políticas públicas para o setor, à efetividade dessas políticas enquanto ferramentas para a democratização da sociedade e ao modo como está organizada a produção e a distribuição de bens simbólicos na cidade. Mais do que isso, pode-se dizer que, premidos pelas circunstâncias, são levados a questionar as condições de seu próprio fazer e expandir suas indagações ao sentido político-social do seu ativismo cultural, metendo-se em temáticas cotidianas que emanam do meio social, quase sempre precário, dos públicos ou dos territórios com que estão envolvidos.

Particularmente em São Paulo, um exame deste tipo implica, portanto, debruçar-se sobre um conjunto de realizações que não se restringem ao fazer artístico-cultural estritamente entendido, já que o repertório levado a cabo por estes coletivos compreende ações não imediatamente identificáveis enquanto tal. Interessa a esta investigação olhar para estes procedimentos político-culturais a que se poderia chamar de ampliados e, principalmente, os frequentes ensaios de experiências associativas onde se organizam e se articulam intervenções em agendas políticas mais amplas, muitas vezes em parceria com outros coletivos, partidos políticos ou movimentos sociais. Trata-se, como se pode perceber, de um cenário multifacetado, pontuado por artesãos, músicos e fazedores de teatro de rua; grupos de hip-hop, coletivos de audiovisual, cultura digital, grafite; grupos defensores de causas feministas, de combate ao racismo e outras formas de discriminação; organizadores de saraus, rodas de samba, entre outros, que animam espaços físicos ou virtuais, programas e equipamentos culturais, geridos pelos próprios artistas ou, em outros casos, em parceria com o poder público.

Do mesmo modo, o que aqui se designa por novo engajamento cultural também aparenta desenvolver-se nos termos de novas e não muito bem definidas modalidades

laborais, já que, principalmente para os jovens, a formação de coletivos a fim de se credenciar o acesso a subvenções públicas dirigidas para a área cultural tem se apresentado, cada vez mais, como uma porta de entrada para um mercado, por assim dizer, alternativo de trabalho.

Confluindo em muitos aspectos com a disseminação global do ideário empreendedorista, o associativismo cultural de novo tipo comporta em si uma forte componente instrumental, na medida em que o engajamento aí referido se oferece também enquanto uma *viração*, um meio de subsistência, seja como fonte de renda imediata ou como uma etapa de capacitação, com todas as vicissitudes que isto implica ao se pôr ao lado do ímpeto contestador que se espera da atitude artística ou militante. E, nesse ponto, a maneira pela qual se inicia o interesse em pesquisar o assunto compõe, ela própria, parte do problema a ser investigado, motivo pelo qual peço a licença de colocar a questão a partir de um breve relato pessoal.

Depois de quase uma década distante da vida social e política paulistana, passei a integrar algumas atividades militantes de comunicação alternativa e, pouco depois, uma pequena iniciativa de organização popular centrada em demandas de comunidades da periferia de São Paulo. Desde logo, isso em meados de 2009, chamava-me a atenção a estreita ligação que alguns coletivos artísticos e culturais, especialmente da área teatral, mantinham com este universo de experiência política que se descortinava. Em eventos organizados por movimentos sociais, parecia um dado tanto corriqueiro quanto fundamental a presença de grupos culturais para realizar atividades que atraíssem a atenção e dialogassem com o público a ser mobilizado. Eram incontáveis os momentos em que a intervenção de duplas de palhaços ou breves espetáculos teatrais davam o ensejo para a criação de canais de comunicação com a comunidade, realização de assembleias, reuniões, as quais – esperava-se – poderiam desdobrar-se em processos mais amplos e contundentes de ação política. Não raramente, essas situações culminavam em saraus e projeções de vídeos e filmes a céu aberto, nas ruas precárias dos bairros ou nos apertados espaços cedidos pelas associações de bairro e vizinhos que eventualmente nos abrigavam. Desses encontros faziam parte fazedores de teatro, rappers, grafiteiros, DJs, MCs e bboys, geralmente oriundos dos próprios bairros, bem como oficinairos de rádio livre, videomakers e designers amadores. Em muitos casos, eram jovens formados no ambiente das Organizações Não Governamentais (ONG), porém, mais ou menos vacinados quanto ao real sentido destas entidades, embora delas alguns deles dependessem

financeiramente para cultivar seus encontros, assim como dos poucos equipamentos públicos culturais instalados nestas regiões.¹

Não demoraria muito para que, com as poucas habilidades adquiridas pelo manuseio de câmeras e ilhas de edição com finalidade política, eu adentrasse neste universo, primeiramente como agente cultural (oficineiro) contemplado pelo Programa VAI e, em seguida, na condição de trabalhador autônomo, registrando e editando vídeo-documentários para alguns grupos de teatro da cena, passando a depender direta ou indiretamente dos recursos provindos de diferentes programas culturais, sobretudo da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, que se mostrava fortemente presente naquele contexto. Assim, não sem algum desconforto, meu percurso pela multifacetada paisagem político-cultural acabaria unindo espaços de atuação até outrora regidos por racionalidades bem distintas – trabalho, arte e militância –, repetindo trajetórias que, nesse ínterim, eu descobria ser extremamente rotineiras entre muitos colegas e/ou companheiros.

É este resumidamente o panorama que leva esta investigação a se perguntar sobre os cenários que se apontam com essa nova configuração. Que processos a teriam constituído? Que mudanças sociais mais profundas ela permite revelar?

Para efetuar tal análise, a presente pesquisa privilegia como base de observação os debates e as instâncias organizativas de dois movimentos culturais que se formaram ao redor de duas políticas públicas culturais municipais criadas em São Paulo; ambas estruturadas por sistemas de financiamento direto e por processos seletivos realizados através de editais públicos: o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, instituído em janeiro de 2002 pela Lei 13.279 (SÃO PAULO, 2002), e o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo, instituído em julho de 2016 pela Lei 16.496 (SÃO PAULO, 2016). Apesar das diferenciações, cujas consequências serão mais bem tratadas ao longo do texto, para efeitos preliminares convém sublinhar algumas características comuns que desde o

¹ Paralelamente, no intuito de oferecer uma melhor compreensão do cenário e do momento de que se está tratando, é nesse período que começa a florescer, aqui e ali, em todos os extremos da cidade, os chamados "saraus da periferia". Experiências que vinham crescendo em número e em importância ao menos desde 2001, quando Sérgio Vaz, poeta precursor desse movimento, decidiu transformar um bar qualquer da Zona Sul da região metropolitana em um espaço para leitura e declamação de poesia, batizando-o de Sarau da Cooperifa. O propósito, segundo seu próprio idealizador, tinha um evidente sentido político: democratizar o acesso à cultura àquela parcela da população que, de outro modo, por morar nos territórios mais precários da cidade, não teria como fazê-lo. O êxito desta e de outras tantas iniciativas similares, que posteriormente passariam a ser legitimadas e fomentadas por programas culturais públicos, da iniciativa privada ou do terceiro setor, propiciou a consolidação de um dinâmico circuito literário, com artistas, público, publicações e valores próprios que hoje pulsa pela cidade e é cada vez mais objeto de muitas pesquisas, mas que à altura já expressava vivamente a sua força.

primeiro momento aparentavam ser determinantes das conexões estabelecidas entre estes dois movimentos culturais e suas respectivas políticas públicas:

- a) Primeiramente, tanto um quanto outro foram programas culturais formalmente construídos “de baixo para cima”, isto é, a partir da iniciativa, da mobilização e da pressão que os coletivos culturais organizados exerceram sobre o poder público. Como resultado, é possível verificar que a mobilização não apenas deu origem a um novo instrumento legal, mas, ao fazê-lo, consolidou algumas articulações e alçou a outro patamar o nível de organização destes coletivos de culturais.
- b) Tratam-se de políticas em que a dimensão continuada do fazer cultural – a que chamaremos de *processo* –, preenchida por momentos e interações que transcendem o campo artístico estritamente entendido, detém primazia sobre os eventos, o produto ou a obra acabada. Acredita-se com isso estar indo na contramão da tendência dominante que converte a cultura em acontecimentos efêmeros e por isso mais suscetíveis ao amoldamento mercantil; mas, de outra parte, tal aspecto solicita dos agentes culturais uma disponibilidade adicional, atinente ao tipo, bem peculiar, de atividade que terão de exercer.
- c) Por conseguinte, destaca-se o fato de que, em ambos os casos, a figura do coletivo ou do núcleo artístico passa a ser legalmente reconhecida enquanto *alvo* e, simultaneamente, *agente operacional* do programa público. Para além do novo posicionamento que atribui ao papel do Estado, elimina do tabuleiro a intermediação do setor privado ou do terceiro setor; a verba passa a ser gerida diretamente por essa nova modalidade associativa, assim chamada coletivo, o que, em tese, abriria a possibilidade de que a velha dicotomia *assistidos* e *prestadores de serviço* seja superada.
- d) Nas duas políticas, a conquista da proposta, ao mesmo tempo em que pressupõe, instaura processos e mecanismos participativos, propiciando a abertura de canais de diálogo entre o Estado e a militância cultural. Esse elemento fica patente na composição das Comissões de Seleção, mas se estende para outras tantas instâncias de atuação conjunta que os movimentos e o poder público criam como forma de acompanhar e aprimorar os mecanismos dos programas.

1.1 Movimentos culturais e políticas públicas culturais

Contra-pondo-se a premissa que está implícita nesse modo de delinear o assunto, é possível objetar que a configuração político-cultural em tela tenha se desenvolvido nos vários cantos da cidade, senão antes, à revelia do surgimento da nova leva de políticas públicas dirigidas que preencheria o cenário ao longo dos anos 2000. Numa interpretação mais radical, a efervescência dos novos coletivos pode aparecer correlacionada quase que exclusivamente à existência de circuitos culturais prévios e espontâneos, que haveriam se difundido com alto grau de independência, muitas vezes refratários às ferramentas de intervenção governamental. No entanto, mesmo para muitos defensores desta leitura, há acordo em reconhecer que muitos programas de uma geração antecessora – como as Oficinas Culturais, em âmbito estadual desde 1986, ou os Centros Educacionais Unificados (CEUs), em nível municipal desde 2001, e outras iniciativas coordenadas por ONGs – exerceram grande importância por atuarem como espécies de instituições incubadoras para o florescimento de diversos tipos de coletividades culturais da cidade de São Paulo. (ABREU, 2010; PEREIRA, 2012; SOUZA, 2012; D'ANDREA, 2013) Igualmente, nessa perspectiva, ainda que não se possa afirmar que a nova safra de políticas culturais seja determinante para a eclosão dos movimentos culturais contemporâneos, há bastante consenso em destacar o papel “potencializador” que elas desempenharam na composição do cenário examinado.

Na hipótese aqui avançada, porém, a emergência do novo engajamento cultural é incapaz de ser devidamente compreendida se não for tomada em estreita ligação com o novo paradigma de política cultural – representado de diferentes maneiras pelos dois programas em questão – que aterrissou no país nas duas últimas décadas, favorecido pelas modulações políticas operadas durante os quase 14 anos de hegemonia dos chamados governos progressistas. Assim, dentro da paisagem multifacetada em que consiste o novo engajamento cultural, o “movimento de teatro de grupo de São Paulo” deve ser destacado por representar, de forma absolutamente pioneira, o legado organizativo e conceitual que resultou do processo de pressão política impulsionada “de baixo para cima” (SOARES, 2012, p. 103) protagonizado por uma associação informal de agentes teatrais que inicialmente se autointitulou *Movimento Arte Contra a Barbárie*. Sua relevância atual remonta ao final da década de 1990, quando estes artistas-militantes engajaram-se numa lendária campanha para pressionar os poderes públicos municipais a implementar políticas de financiamento cultural que se opusessem ao modelo da renúncia fiscal e se fundamentassem no trabalho coletivo,

continuado e reconciliado com sua função social; algo que, na perspectiva que se erguia, só poderia se efetivar a partir de financiamento direto dos fundos públicos, livres da ingerência do setor privado.

Esta grande mobilização, que contou com a participação de companhias como o Grupo Tapa, Parlapatões, Cia. do Latão, Teatro da Vertigem, Folias D'Arte, eclodiu naquele final dos anos 90 como reação a uma tendência mundial: o modelo de financiamento de projetos culturais baseados nas leis de renúncia fiscal (BOTELHO, 2001), que no Brasil avançava com muita força em todas as esferas administrativas. Lembremos que, em 1991, na esfera federal, entrara em vigor a Lei Rouanet, precedida em um ano pela sua correlata municipal, a Lei Mendonça. Em estreita sintonia com a assim chamada agenda neoliberal, estas leis autorizam o financiamento de projetos culturais a partir dos resgates dos impostos devidos e da renúncia fiscal do setor privado. Na compreensão de um de seus críticos, vários são os aspectos deletérios inerentes a esse modelo, dentre eles:

- 1) o poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2) uso quase exclusivo de recursos públicos; 3) ausência de contrapartidas; 4) incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5) concentração de recursos [em 1995, por exemplo, metade dos recursos (cerca de R\$ 50 milhões) estava em apenas dez programas]; 6) projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas; 7) apoio equivocado à cultura mercantil, que tem retorno comercial. (RUBIM, 2010, p. 63)

Desde o seu primeiro manifesto, fruto de muitos debates, o movimento posicionava-se contrariamente ao conceito de arte que vinha predominando no setor, o qual tendia a privilegiar uma “política de eventos”, por isso fazia a defesa de uma abordagem que levasse em conta o “processo continuado de trabalho e pesquisa artística”. Na visão de seus autores, a transformação da obra de arte em “produto cultural” correspondia a um tratamento “mercadológico”, cada vez mais hegemônico, responsável pelas más condições da produção cultural no país. Tais concepções ficavam expressas nas reivindicações formuladas, que exigiam do poder público não apenas uma política de financiamento mais consistente e generosa, mas um conjunto de medidas que favorecesse a atividade continuada, o trabalho de pesquisa dramaturgica, a criação e estruturação de espaços e, sobretudo, um novo tipo de relacionamento com o público. (ARTE..., 1999)

Sete meses após o primeiro manifesto, um segundo documento foi lançado, desta vez lamentando a indiferença com que suas reivindicações tinham sido recebidas pelos órgãos públicos. E, ao reiterar o princípio que motivava sua manifestação, também acrescentava algo importante: a necessidade de uma política pública fundada em “princípios igualitários de

acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural".² (ARTE..., 2008a, p. 26) Daí em diante, sucederam-se diversos encontros, debates e seminários organizados pelos fazedores de teatro da cidade, ampliando o leque de integrantes e apoiadores do movimento. E, do conjunto destas ocasiões, destaca-se a grande frequência e inquietação com que eram debatidos temas como o das relações de trabalho, o papel do público e o próprio modo de produção teatral.

A entrada na arena política por parte destes militantes da cultura logrou, em 08 de janeiro de 2002, a promulgação da Lei do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo (Lei Nº 13.279), valendo-se de uma circunstância política singular aberta pela gestão da então petista Marta Suplicy à frente da Prefeitura de São Paulo (2001-2005). Com poucas alterações, o Arte Contra a Barbárie emplacou um projeto de lei redigido pelos próprios artistas, em coautoria com o vereador Vicente Candido, também do Partido dos Trabalhadores (PT). Resultava, assim, daqueles dois anos e meio de debate e mobilização um instrumento legal que carregava a promessa de abrir a cidade para o florescimento de uma nova cena artística não mercantilizada, posto que *seus termos atendiam satisfatoriamente aos anseios e proposições do movimento político-cultural*.

À época de sua criação, o Programa estabelecia, na forma de lei, que no mínimo R\$ 6 milhões³ fossem destinados anualmente para até 30 grupos e companhias teatrais, selecionados através de dois editais públicos anuais. Previa-se para tanto, importante notar, que o processo seletivo fosse conduzido por uma comissão mista: três membros nomeados pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e outros três pelo conjunto dos grupos, através da indicação de entidades representativas. Os nomes indicados pela categoria teatral, desde então, ficariam submetidos a um processo eleitoral, em que cada grupo proponente poderia votar em três nomes das listas. Inovando em mais este ponto, a Lei do Fomento ao Teatro instituiu, com isso, mecanismos de participação e controle social nas regras de seleção de distribuição dos subsídios públicos, outro motivo pelo qual a movimentação pode ser considerada pioneira.

Nos anos que se seguiram, e até hoje, esse movimento passou a ser amplamente reconhecido como exitoso entre os fazedores culturais da cidade, uma vez que contribuiu ativamente com a formulação de uma política cultural paradigmática para o setor e, mais estrategicamente, avançou na luta pela refuncionalização da arte. Segundo Costa e Carvalho

² Id., 2008a, p. 26.

³ Corrigida pelo IPCA (Índice de Preço ao Consumidor Amplo), conforme prevê a Lei, e somada um recurso suplementar oferecido pela gestão de Fernando Haddad, a verba destinada para as duas edições semestrais de 2014 somou algo em torno de 15,37 milhões de reais.

(2008, p. 37), o diferencial proporcionado pelo programa consistiu no fato de não contemplar apenas a montagem de espetáculos (o produto), senão projetos de trabalho continuado (o processo) que, como tais, localizar-se-iam fora do mercado convencional ou alternativo. Esta dimensão também foi destacada por Paulo Arantes, ao avaliar, em 2007, a conquista advinda do "*front cultural*" como das mais significativas da vida pública do período, por acontecer justamente no momento em que no Brasil se faziam sentir as medidas neoliberais de retirada de direitos:

Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. (ARANTES, 2014a, p. 333)

Kinas (2010, p. 199) lembra a vantagem do espírito de *processualidade* que anima o Fomento e ressalta ainda dois outros pontos que fariam dele uma lei com “vocação estruturante”: “O Fomento ao Teatro é uma política de Estado, continuada e regular”, não fica sujeito, portanto, às inconstâncias governamentais; e quanto ao critério de seleção e acesso, dá espaço não só aos agentes estatais, mas também à sociedade civil organizada, através da uma comissão de seleção paritária, com membros eleitos pelos próprios grupos teatrais.

Até a sua 25ª Edição, em 2014, quando o Programa completava 12 anos desde sua implementação, a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) contabilizava “2.238 projetos inscritos, 372 contemplados, tendo como proponentes 135 núcleos artísticos diferentes”. Nas primeiras 22 edições, foi possível computar 976 pontos espalhados por todo território da cidade atingidos por pelo menos 339 espetáculos criados e cerca de 10.342 apresentações; 1.531 atividades desenvolvidas, entre oficinas, debates, workshops, palestras e apresentações de trabalho em processo etc. (SÃO PAULO, 2014b) Sob outros aspectos de ordem qualitativa, sublinhe-se a importância que a abordagem consagrada atribui ao *coletivo* como figura organizativa basilar dos processos de criação e, daí, a possibilidade de serem desenvolvidas relações de produção artística de caráter contra-hegemônico e antimercadológico. Motivados pela geração de espaços de troca, os procedimentos de trabalho adotados pelo teatro de grupo tenderiam, na visão de seus entusiastas, a se colocar em oposição “à lógica do trabalho explorado, do pensamento especialista e dividido, *do time is money*”. (SOARES, 2012, p. 113)

Dado o seu caráter inovador, é possível dizer que uma considerável parte do que se entende hoje por militância político-cultural na cidade é tributária da grande agitação que foi

levada a cabo pelo teatro de grupo, pressuposto e consequência da consolidação da Lei do Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Em vários sentidos, os acontecimentos políticos e as inovações institucionais que se deram em São Paulo em torno deste programa antecipam princípios fundantes de uma concepção cultura alinhada a outra agenda internacional, e que só viria ganhar força na esfera federal quando, sob o primeiro mandato de Lula, em 2003, Gilberto Gil assumiu o comando do Ministério da Cultura (MinC). Para alguns autores, Gil (2003-2008) e seu sucessor, Juca Ferreira (2008-2010), ao ancorarem-se numa abordagem "antropológica" de cultura⁴, abriram a possibilidade de dar um rumo diferente do tradicionalmente estabelecido em termos de programas culturais no país. Segundo Rubim (2010, p. 65), por exemplo, a adoção deste novo modelo no Brasil, apoiado no que se pode também chamar de acepção ampliada de cultura, traz como traço primordial um conjunto de esforços voltados para a construção participativa das políticas públicas e, com isso, "permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura erudita e abra suas fronteiras para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; orientações sexuais; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc".

Assim, após ter impactado o panorama das políticas públicas culturais durante quase dez anos em nível federal, marcadamente através da implantação do Programa Cultura Viva e seus Pontos de Cultura em todo o território nacional, a nova linha estratégica tem a oportunidade de voltar a São Paulo, de onde havia levado experiências modelares e bem-sucedidas, e dar ensejo a uma nova sinergia entre coletivos culturais e gestores públicos. Além de criar novos programas e linhas de fomento (Prêmio Zé Renato, Fomento ao Circo, Redes e Ruas, VAI II, Agentes Comunitários de Cultura, Aldeias e Pontos de Cultura)⁵, até o terceiro ano de seu mandato, a gestão de Fernando Haddad, também ligado ao PT, havia mais do que duplicado o valor geral investido em editais. Para se ter uma ideia do estímulo que isso representou na multiplicação de coletivos, basta perceber que o número de projetos contemplados por políticas culturais municipais, que havia ido de 121, em 2005, para 297 em 2013, salta para 703 só no primeiro ano do novo mandato. (SÃO PAULO, 2016b, p. 145)

É assim que, na outra ponta do arco histórico que apoia a presente investigação, se encontra o movimento que se articulou em torno da segunda proposta mais votada na lista de

⁴ O assunto será analisado mais detidamente na segunda seção. Por ora, basta perceber que, como resumiu Botelho (2001, p. 74-75), em oposição à tradicional "abordagem sociológica", a concepção "antropológica" estende o conceito de cultura à toda forma de "interação social dos indivíduos", seus "modos de pensar e sentir", buscando alcançar o "plano do cotidiano" e a "qualidade de vida"..

⁵ Destaca-se aqui a criação do chamado VAI II, modalidade incrementada do Programa VAI I, que se destina a grupos compostos por jovens ou adultos de baixa renda que realizam ações em localidades com altos índices de vulnerabilidade há pelo menos dois anos. No geral, os investimentos no Programa passaram de R\$ 4.450.000 em 2013 para R\$ 10.112.971,12 em 2016.

prioridades tirada da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, realizada em 2013: o *Movimento Cultural das Periferias*, que passou a encampar a luta pela promulgação da Lei de Fomento à Periferia. Meta atingida no último ano da prefeitura de Haddad (2013-2016), que teve como seu primeiro secretário na pasta ninguém menos do que Juca Ferreira, nome que gozava de significativa aceitação em parcela dos movimentos culturais, por conta de sua atuação como secretário e, depois, ministro do MinC ao longo da expansão dos Pontos de Cultura.⁶

Desde há alguns anos antes da Conferência de 2013, fazedores de cultura que moravam nas bordas da cidade realizavam encontros periódicos para discutir e fazer avançar a construção de uma política pública dirigida para a "produção cultural periférica, cujo protagonismo é o de coletivos culturais com atividades continuadas". (FÓRUM... 2014, s/p) Além de ter contado com o apoio de uma parte dos grupos teatrais, a mobilização, sob muitos aspectos, teve clara inspiração nos princípios que nortearam a consolidação da Lei de Fomento ao Teatro – não por acaso o projeto seria batizado Fomento à Periferia pelos seus preconizadores, no decorrer dos primeiros debates.

Até que o projeto se tornasse lei, foram muitos os encontros, debates e articulações que se deram dentro e fora dos espaços criados pelos coletivos culturais periféricos, que já contavam com alguma estrutura e uma rede organizacional prévia, potencializadas pelo acesso a outros programas culturais, entre eles o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais, o Programa VAI, que surgiu em 2003, na mesma gestão de Marta Suplicy, com o objetivo de apoiar coletivos artístico-culturais de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais (LEITE, 2012), além do próprio Fomento ao Teatro, nos casos em que os grupos teatrais são também agentes culturais da periferia.

Tendo em vista o caráter territorializado inscrito na proposta, foi necessário que fóruns regionais, distribuídos pelas quatro zonas da cidade, procedessem a discussões preparatórias, cujo conteúdo era levado para que seus representantes o reunissem numa proposta única que foi sendo pouco a pouco aprimorada durante o período. Conforme relatou uma militante do Fórum de Cultura da Zona Leste, uma espécie de frente de coletivos que teve importante papel na articulação do conquista:

⁶ Precisamente por isso, a gestão também pode alinhar o município de São Paulo ao programa Cultura Viva do MinC, também dirigido para grupos com atuação em “comunidades” com poucos equipamentos culturais e áreas com alto índice de vulnerabilidade; e já em 2013 premiou 85 organizações culturais para realização de trabalhos no período de dois anos.

Durante todo esse período, desde 2013 até 2015, a gente tava escrevendo a lei. A lei, ela foi escrita por uma coletividade, de iniciativa popular. Então, vários grupos, durante três anos, se debruçaram diante de uma parada que pra gente é muito difícil, né, que é escrever uma lei. O movimento, a sociedade civil organizada, escreveu a Lei de Fomento à Periferia. (informação verbal)⁷

Paralelamente, no intuito de pressionar os poderes legislativo e executivo em favor da aprovação do projeto, desenvolvia-se uma intensa e volumosa mobilização nos espaços públicos, ora com tom mais amistoso ora mais conflituoso. Seguiram-se então inúmeras audiências, reuniões e intervenções na Câmara Municipal, acompanhadas por campanhas de agitação em saraus, espaços artísticos e de debate dos movimentos culturais e sociais, praças, abaixo-assinados, no que se destaca um uso intensivo das redes sociais digitais. Tudo isso deu corpo a um verdadeiro movimento popular, depois batizado de Movimento Cultural das Periferias, que produziu um conjunto de concepções e argumentos a respeito dos critérios e diretrizes que, em sua visão, deveriam ser incorporados pelas políticas culturais da cidade.

Daí que, no Manifesto que torna pública a cobrança pela efetivação do indicativo da III Conferência Municipal de Cultura, os coletivos reivindicam o reconhecimento de sua "marca identitária" – periférica – capaz de demarcar as "disparidades sociais, econômicas, geográficas e culturais", através da implantação, na forma de lei, de um programa que estructure processos de "pesquisa, criação, formação, difusão e manutenção das atividades artístico-culturais, assim como manutenção dos espaços públicos ociosos por estes coletivos, ocupados e geridos com garantia de autonomia política e administrativa". (FÓRUM..., 2014, s/p)

O movimento político-cultural da periferia buscava com isso – e nesse caso em registro muito semelhante ao dos fazedores de teatro – se opor ou "inverter a lógica do mercado", pautada em eventos, padronizante e monetizadora das particularidades simbólicas, em favor de uma política municipal duradoura, que tivesse "dotação orçamentária própria" e fosse pautada pelo "investimento direto".

Uma POLÍTICA PÚBLICA proposta e produzida por agentes culturais periféricos de modo a distanciar-se da lógica mercantilista, do caráter eventual das ações culturais e da competitividade desigual dos editais, considerando a cultura um direito humano, garantindo a descentralização dos recursos e uma produção cultural autônoma, singular e continuada, orientada pelas relações sociais estabelecidas por/entre agentes artístico-culturais e suas comunidades.⁸

⁷ Fala proferida e registrada na Audiência Pública de 30 de maio de 2016, realizada no auditório da Galeria Olido, entre representantes da SMC, da Câmara Municipal Legislativa e artistas e coletivos culturais, para debater o ainda Projeto de Lei 624/2015.

⁸ Ibid., s/p.

Finalmente, em 2016, a lei instituiu que “projetos e ações culturais propostos por coletivos artísticos e culturais em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município” fossem apoiados financeiramente a partir de concorrência feita por meio de editais públicos a serem realizados anualmente. Tal como no Fomento ao Teatro, no Programa de Fomento à Cultura da Periferia está garantida uma dotação orçamentária própria nos contas municipais⁹ com vistas a contemplar grupos que tenham histórico de atuação comprovado e apresentem planos de trabalho com até dois anos de duração; a escolha dos grupos é feita por Comissão de Seleção mista, composta por membros da Administração Pública e da sociedade civil – sendo que estes últimos devem comprovar conhecimento e/ou experiência com pesquisa e atuação em ações culturais, com a diferença, neste caso, de que são eleitos diretamente pelos coletivos que participam do pleito, sem a intermediação de entidades representativas. (SÃO PAULO, 2016)

Contudo, é acerca dos critérios de distribuição dos recursos de cada edição que a lei apresenta o seu grande diferencial. Com base no Recenseamento Geral de 2010 realizado pelo IBGE, a lei divide a cidade em quatro áreas censitárias, destinando percentuais diferenciados do orçamento para cada uma destas áreas, a fim de favorecer aquelas com maiores índices de vulnerabilidade social. Como se verifica pelo próprio manifesto e outras intervenções públicas feitas pelos protagonistas da mobilização, tal mecanismo é, em grande medida, resultado das discussões feitas pelo movimento, representando por isso uma forma de oficialização de seus anseios.

Note-se, então, que, entre estes dois movimentos e suas principais concepções, existem tanto pontos de aproximação quanto de distanciamento, os quais assinalam um sentido de constante atualização, pelo qual, na presente hipótese, haveria passado a operacionalização da nova abordagem cultural ao longo dos 14 anos que os separam. A esse respeito, pode-se dizer que o Movimento Cultural das Periferias, ao mesmo tempo em que aprofunda preceitos germinados pelo seu antecessor Arte Contra a Barbárie, também os questiona; algo que se evidencia na radicalidade com que os coletivos periféricos procedem ao princípio da descentralização, reclamando o primado do recorte territorial em detrimento do fomento centrado no apoio a linguagens artísticas.

Essa nuance expressar-se-ia, por exemplo, na classificação que os dois tipos de programas recebem dentro da estrutura organizativa da SMC e na forma como evoluíram seus

⁹ Em seu primeiro edital, lançado em março de 2017, foram disponibilizados R\$ 9 milhões, para prêmios que poderiam variar entre R\$ 100 mil e R\$ 300 mil. Todos os valores desta lei devem também ser corrigidos anualmente pelo IPCA.

orçamentos durante o período. Depois de três anos estacionado em valores pouco abaixo dos R\$ 2 milhões, o investimento em programas da área de “cidadania cultural” (na qual se encontram o VAI e o Fomento à Periferia) subiu entre 2009 e 2013, alcançando R\$ 4, 27 milhões. Mas logo no primeiro ano da gestão Haddad esse número quase quadruplica para a R\$ 16,61 milhões e, em 2015, atinge a marca de R\$ 17,81 milhões. “Com isso, houve um incremento de 175 projetos apoiados em 2013 para 474 em 2014, quase triplicando o número de projetos fomentados.” (SÃO PAULO, 2016b, p. 163) Já quanto ao valor total investido em programas e editais especificamente voltados para o “fomento de linguagens artísticas” (subpasta na qual se inscreve o Fomento ao Teatro), nota-se que vinha crescendo moderadamente desde 2008, indo de R\$ 13,86 milhões para R\$ 32,77 milhões em 2012, quando atingiu o seu ápice. Depois de uma queda no ano seguinte, voltou a crescer na administração petista, saltando de R\$ 28, 91 milhões, em 2013, para R\$ 44,36 milhões, em 2014, atingindo R\$ 58,43, em 2015.¹⁰ Sobre o Programa de Fomento ao Teatro particularmente, verifica-se que praticamente triplicou seu montante de investimento desde que foi criado, em 2002; mas, curiosamente, cresceu de forma muito mais acentuada na gestão anterior, de Gilberto Kassab (PSD), quando passa dos R\$ 8,16 milhões de 2008 para os R\$ 14,65 milhões de 2012, enquanto na gestão Haddad não sofre muita variação.¹¹ Os números sugerem que, dentro da perspectiva de elevar o investimento geral nos programas de editais baseados em financiamento direto, houve nos últimos anos uma tendência em reverter a prioridade dada às linguagens (que em números absolutos ainda consomem muito mais orçamento) para os programas de cidadania cultural – onde o conceito de cidadania cultural se vincula mais estreitamente a esforços de combate a injustiças e disparidades socioeconômicas, com vistas à “melhoria de qualidade de vida das comunidades do entorno”¹², assim como ao tratamento de problemáticas étnicas, de gênero, identitárias etc, conforme orientação que passa a preponderar a partir da III Conferência.

Nossa preocupação, todavia, em meio a estes aparentes avanços, é a de se perguntar sobre as contradições e os saldos políticos que, entre acordos e fricções, decorrem desse conjunto de aspectos que atravessam a nova constelação de coletivos culturais. Nesse sentido, as bases empíricas de observação da pesquisa podem ser apreendidas como pontos de saída e chegada de um movimento mais amplo que alcançou o seu mais alto grau de maturação em escala nacional. Afinal, todos os fundamentos que tipificam o arranjo jurídico-institucional

¹⁰ Ibid., p. 147.

¹¹ Ibid., p. 153.

¹² Id., 2016a.

em torno do qual orbita a nova constelação de coletivos culturais no contexto paulistano – razão pela qual o Fomento ao Teatro é tido como caso paradigmático – puderam ser replicados e desenvolvidos ao longo dos anos de hegemonia petista no governo federal.

De modo geral, a nova geração de políticas culturais aplicadas no Brasil caracteriza-se por reformular de maneira entrelaçada as ideias de cultura e desenvolvimento. Frutos da emergência da abordagem antropológica de cultura, estes programas deixam de se centrar na realização de eventos para se concentrarem em ações que produzam impactos sociais, misturem-se ao cotidiano das comunidades beneficiadas, impulsionando novos meios de participação e representação política. Isto é, são programas que não têm como principal horizonte a produção de espetáculos, produtos, ou a detecção de talentos exploráveis comercialmente, senão a formação e a promoção coletiva da cidadania, incorporando conceitos como os de direitos humanos e desenvolvimento social, econômico e político à ideia de cultura.

Para tanto, um novo tratamento jurídico precisou ser consolidado, a fim de permitir que identidades, costumes, comunidades e figuras associativas informais até então marginalizadas pudessem acessar atributos elementares da noção de cidadania por intermédio da cultura. Afinal, sob a nova perspectiva, a política cultural pode e deve estabelecer linhas de complementariedade com outros programas públicos setoriais, como os voltados para a distribuição de renda, à melhoria do acesso aos serviços educacionais, à regularização fundiária, à diminuição do déficit habitacional etc. Na interpretação de Ventura (2014, p. 64), tratam-se de medidas que se integram a uma agenda cultural internacional embalada pela crítica do legado civilizatório eurocêntrico, tido por elitista e excludente, bem como ao trato homogeneizante que o Estado nacional historicamente dispensou às comunidades, modos de vida e os indivíduos. Em países que atravessaram longos períodos de ditadura, diz ela, isso assumiria especial importância na medida em que o reerguimento de instituições democráticas passa a exigir inevitavelmente uma re colocação da questão cultural, da dimensão simbólica, enquanto elemento essencial de “nova cidadania”.

Incorporando características de sociedades contemporâneas, tais como o papel das subjetividades, o surgimento de sujeitos sociais de um novo tipo e de direitos também de novo tipo, bem como a ampliação do espaço da política, esse projeto reconhece e enfatiza o caráter intrínseco da transformação cultural com respeito à construção da democracia. Nesse sentido, a nova cidadania interpela construções culturais, como as subjacentes ao autoritarismo social, como alvos políticos fundamentais da democratização. Assim, a redefinição da noção de cidadania, formulada pelos movimentos sociais, expressa não somente uma estratégia política, mas também uma política cultural. (DAGNINO, 2005, p. 56)

Logo, no âmbito dos programas desenhados sob este novo paradigma, em que pese as particularidades operacionais de cada um, tende a ser cultivada um tipo de relação mais direta entre o Estado (financiador) e as pequenas e médias iniciativas culturais (beneficiárias) que lidam diretamente com as populações e os territórios. E, particularmente no caso das políticas aqui abordadas, este princípio é experimentado ao ponto de prescindir da intermediação de instituições privadas, como no caso das leis de incentivo fiscal, ou de entidades do terceiro setor, como é o caso de programas culturais gerenciados por fundações, ONGs ou Organizações Sociais (modelo preferencialmente adotado nos últimos anos pelo governo do estado de São Paulo, por exemplo). Como ver-se-á mais adiante, coloca-se como de fundamental importância, nesse novo entendimento, o princípio de que o desenho, a execução e o aprimoramento dos programas ocorram com base em mecanismos que promovam a descentralização dos recursos e da estrutura administrativa.

Isso leva a que os sistemas de financiamento também passem por processos de significativa modificação. Nos casos concretos de que trataremos ao longo deste trabalho, as novas políticas culturais optam por modelos em que a subvenção municipal é repassada diretamente para os próprios coletivos por meio da seleção via editais.¹³ Aposta-se na tese de que os métodos de *financiamento direto* são mais vantajosos, porque conferem àqueles únicos que podem conhecer o público-alvo em sua singularidade, os coletivos, a competência para decidir sobre a melhor forma de atuar, contornar problemas enfrentados no dia a dia, sejam eles de natureza administrativa, contábil, artística, política, afetiva ou social. Ou seja, como nenhum outro modelo poderia fazê-lo, mais do que garantir uma mais ampla distribuição das verbas públicas, o financiamento direto permite que os coletivos, na dupla condição de produtores e co-gestores do programa, gozem de certa liberdade para reelaborar seus planos de trabalho em função de macetes e percalços que só se tornam evidenciáveis na vida cotidiana, podendo, por isso, ser mais responsivos às especificidades locais. Na avaliação de Luciana Lima (2013), que estudou a aplicação do Programa Cultura Viva no estado de São Paulo, a “pulverização de recursos em estruturas já existentes, ao invés de concentração de recursos em poucos equipamentos públicos com alto nível de investimento”, além de assegurar a não interferência de agentes atravessadores e eventuais desvios dirigistas por parte do Estado, consistiria num dispositivo coerente com a perspectiva cidadanista anterior, porquanto dispensa a imposição de objetivos prévios e precisamente definidos, privilegiando

¹³ Ao que tudo indica, uma linha geral adotada pela gestão Haddad, que fez os investimentos em programas operacionalizados através de editais públicos com financiamento direto passarem de R\$ 33.184.834,42, em 2013, para R\$ 80.865.642,77, em 2016; um aumento de cerca de 240% em 4 anos. (SÃO PAULO, 2016d, p. 26)

as ações continuadas e a todo tempo redimensionadas pelos próprios coletivos, rompendo com a lógica da *cultura-produto* em favor da *cultura-processo*.

Portanto, há uma premissa fundamental em torno da qual pactuam movimentos culturais e gestores públicos: a de que a cidadania cultural não deve estar orientada para a facilitação do acesso aos bens simbólicos, senão proporcionar condições para que as populações e comunidades em foco possam participar efetivamente na produção e distribuição cultural. (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013) Por conseguinte, o ato de dirigir o sentido da produção na área da cultura deixa de ser incumbência do Estado, que haveria que se limitar a exercer o papel de mero agente facilitador, estimulando processos e pavimentando o caminho para que grupos e indivíduos da sociedade protagonizem no cenário. Ficam-se, assim, redefinidos os papéis do Estado e da assim chamada sociedade civil, ao se requerer de ambas as partes "postura cooperativa", de modo a providenciar o "compartilhamento de responsabilidades". (CALABRE; LIMA, 2014, p. 06-11) "Com isto" - nas palavras de Célio Turino (2014, p. 282), idealizador do Programa Cultura Viva enquanto Secretário de Cidadania Cultural do MinC - "estas entidades passaram a se empoderar mais, ganhando condições para potencializar seus trabalhos, com autonomia e protagonismo." Leitura que é apreciada por estudos de diversos pesquisadores que convergem em reconhecer que o avanço em direção ao processo de democratização da cultura deve corresponder a uma boa operacionalização deste conceito mais abrangente de cultura. (ABREU, 2010; RUBIM, 2010; CALABRE; LIMA, 2014; SOUZA, 2014)

Outro dado diferencial do modo como foram implantadas e gerenciadas as políticas culturais da era progressista está na amplitude com que fora feito uso dos mecanismos participativos: conselhos de políticas públicas, conferências, audiências públicas, grupos de trabalho etc. Embora já tenha herdado um "conjunto significativo de espaços participativos (especialmente conselhos e conferências nacionais) que resultaram fundamentalmente da CF [Constituição Federal] de 1988" (TEIXEIRA; SOUZA; LIMA, 2012, p. 10-11), é de se reconhecer que este foi um período em que os princípios de descentralização e da participação foram incrementados; e nesse quesito a cultura não só não ficou de fora como se mostrou um dos terrenos mais profícuos para que iniciativas desse caráter fossem intensamente laboratorizadas. Trazendo na bagagem ensaios participativas que culminaram em bons modelos de políticas culturais em São Paulo, as elaborações do MinC passariam a ser construídas a par de intensos diálogos com a chamada sociedade civil, reunindo em seus espaços os movimentos de cultura organizados, empresários, associações profissionais e demais representantes do setor. Tal diretriz seria sinalizada desde o primeiro ano de governo, com a

promoção do *Seminário Cultura para Todos*, a qual, na opinião de alguns pesquisadores, consistiu numa “bem sucedida estratégia de aproximação com diversos setores artístico-culturais, segmentos sociais e com outros entes federados”. (SILVA, 2013, p. 10) Em seguida, ao longo dos três mandatos, foram também realizadas as primeiras Conferências Nacionais de Políticas Públicas Culturais, em 2005, 2010 e 2013, onde eram recorrentemente produzidas resoluções sobre os sistemas de fomento a projetos culturais, bem como medidas de descentralização e interiorização das ações culturais. Ressalte-se que as conferências nacionais de cultura, destacando-se dos procedimentos seguidos em outras áreas temáticas, foram sempre precedidas por conferências municipais, intermunicipais e por seminários setoriais que, no caso das duas primeiras¹⁴, geraram subsídios posteriormente plasmados nas diretrizes fundamentais do Plano Nacional de Cultura, aprovado em 2010. As mesmas etapas de participação foram também percorridas, por exemplo, para a escolha de delegados que, nas instâncias nacionais, discutiam e deliberavam sobre propostas prioritárias e diretrizes para as políticas públicas nacionais de cultura. Com o mesmo espírito, também levou-se a cabo, já em 2005, a reestruturação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), com seus inúmeros Colegiados Setoriais, que serviram como uma espécie de contraponto à também colegiada – e muito criticada pelos movimentos de cultura – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), criada em 1991 com a finalidade analisar, avaliar e opinar acerca de temas ligados às leis de incentivo fiscal.

O mesmo repertório participativo seria repetido em São Paulo a partir de 2013. Desde o primeiro momento a nova SMC procurou firmar publicamente a imagem de uma gestão aberta ao diálogo e à participação social, criando, em abril, uma série de encontros temáticos, divididos por linguagens e segmentos culturais, que ficaram conhecidos pelo slogan/hashtag #existediálogoemSP [Existe diálogo em SP]. Estendidas ao longo de todo o ano, as sessões, que eram abertas a todos os interessados e transmitidas como grandes eventos por canais *online*, eram colhidas ideias, críticas e anseios dos produtores, articuladores e coletivos culturais da cidade. Ainda nesse quesito, convém destacar a realização, no mesmo ano, da III Conferência Municipal de Cultura, de onde saíram 30 propostas prioritárias para a cidade, entre elas, como já falado, a de criação da Lei de Fomento à Periferia; e do Plano Municipal de Cultura, entre 2015 e 2016, que envolveu a participação da sociedade civil com encontros

¹⁴ Particularmente a 2ª Conferência Nacional de Cultura destacou-se por ter experimentado ferramentas de interação à distância, como *chats* e fóruns de discussão na internet, o que foi considerado um grande passo na abertura de espaço para a participação de “novos sujeitos políticos que antes não se envolveriam em um processo de formulação de políticas públicas”. (TEIXEIRA; SOUZA; LIMA, 2012, p. 27). O conteúdo destas “conferências virtuais” foi levado em conta na formulação dos textos-base de encontros presenciais.

temáticos e regionais visando a construção de um documento orientador para as políticas culturais dos dez nos seguintes. Em suma, todos estes esforços – indo de baixo para cima e, depois, de cima para baixo nas esferas administrativas – acabaram produzindo significativos efeitos mobilizadores dentro setores mais dinâmicos dos movimentos culturais, atraindo-os para os canais oficiais de interlocução criados pelo Estado.

Na opinião de alguns estudiosos, dado o seu caráter “democrático” e “inclusivo”, a tônica do período haveria sido a de ruptura com a linha adotada pelos governos neoliberais que o antecederam. Numa acepção mais moderada como a de De Marchi, por exemplo, as transformações ocorridas em nível federal se inscreveriam num tipo de “abordagem neodesenvolvimentista” da cultura, uma vez que haveriam conseguido combinar, com base na concepção ampliada de cultura, a retomada do papel do Estado com a abertura de diálogo com a sociedade. Ao contrário do tom adotado pelo modelo original britânico, argumenta o autor, a versão brasileira haveria se destacado por ter incorporado a preocupação de “submeter a economia criativa às demandas sociais por inclusão e igualdade”. (DE MARCHI, 2013, p. 45) Já outros pesquisadores, mais entusiasmados, arriscam a dizer que posição assumida pelos governos Lula na pasta cultural, a exemplo do que teria acontecido em toda a sua política social, teria sido mesmo algo à altura de “um governante de esquerda, de princípios socialistas, que mudaria o rumo ideológico da política, da economia e da cultura do país, como nunca se imaginava” (CABRAL FILHO; CHAGAS, 2015, p. 313). Isso se deveria ao fato de a dimensão cultural, na nova perspectiva governativa, e por todos os aspectos acima apontados, ter sido alçada a um “lugar de destaque nos arranjos políticos”, contribuindo para a “formação de uma sociedade mais democrática, inclusiva, autônoma, produtora de práticas econômicas, culturais e sociais mais justas”.¹⁵

Ora, procurando manter um distanciamento crítico em relação a estas teses, procura-se aqui estabelecer um plano de análise que nos permita ir além da mera oposição entre neoliberalismo e neodesenvolvimentismo¹⁶, ou de qualquer outra leitura assente na ideia de que “inclusão”, “participação” e “redução da desigualdade” podem ser proposições

¹⁵ Ibid., p. 309.

¹⁶ Deve-se a Armando Boito Jr. a percepção, bastante difundida nos meios acadêmicos e de esquerda, de que a ascensão do petismo ao posto presidencial representou “uma mudança no interior do bloco de poder”, o que, por sua vez, se teria traduzido em reorientações na política econômica, na política social e na política externa do Estado brasileiro. A dita frente “neodesenvolvimentista”, representada partidariamente pelo PT, haveria conseguido incluir, num mesmo arranjo político, a grande “burguesia interna brasileira” e importantes setores das classes populares, como a baixa classe média, o operariado urbano, o campesinato e setores da chamada “massa marginal”. Avançando políticas de recuperação do salário mínimo e de aumento do poder de consumo das camadas mais pobres, junto a um fortalecimento do papel do Estado em apoio a setores da indústria nacional, entre outras medidas, o bloco neodesenvolvimentista se oporia, assim, ao campo político conservador, de orientação neoliberal ortodoxa. (BOITO; BERRINGER, 2013)

efetivamente antagônicas ao neoliberalismo. O argumento é de que estes conceitos não tratam de realidades substancialmente distintas. Embora devam ser reconhecidas muitas nuances entre os governos petistas e seus antecessores, entende-se que ambos se inscrevem em um mesmo horizonte político, mais especificamente, um mesmo regime de gerenciamento dos conflitos sociais que tem na instauração de ambientes concorrenciais o seu principal fundamento.

Tais similitudes ficam expressas, sobretudo, na forma com que passam a ser tratadas e assimiladas as pautas reivindicativas das lutas sociais a partir dos anos 1990, frustrando pouco a pouco as expectativas criadas em torno da Constituição Cidadã. Bem diferente do que fora preconizado, as políticas sociais dos governos que se seguiram, de um modo geral, já não mais se destinaram a servir de contrapesos às perversidades dos processos econômicos e seus efeitos de desigualdade. Menos ainda podem ser consideradas medidas duradouras e materializáveis em grandes estruturas universais, baseadas em formas de consumo coletivo, por mais que, vez ou outra, reativem léxicos keynesianos ou social-democratas que vigoraram nas décadas do Estado de bem-estar. Como vem demonstrando a literatura que se debruça criticamente sobre a agenda recente do Estado brasileiro, os mecanismos das políticas sociais da era petista, em sintonia com mudanças nas estratégias de estabilização de conflito ocorridas em escala global, se caracterizaram por operar essencialmente a partir de uma lógica focal, segmentária, eivada por condicionalidades meritocráticas ou por “contrapartidas” – como preferem as políticas culturais. Com a diferença – esta sim, significativa – de que apenas governos progressistas, dirigidos por partidos políticos cuja história se mistura à trajetória de movimentos populares e da classe trabalhadora, poderiam fazer com que estes setores se engajassem com tamanho afinco na sua concepção e implantação. Muito longe de representarem qualquer tipo de diminuição do Estado frente ao poder maligno dos agentes do imperialismo, como querem as leituras mais usuais sobre o neoliberalismo, as intervenções de Estados e governos sobre as temáticas sociais, desde então, não só se afiguram aceitáveis como se tornam desejáveis pelas novas exigências do capital e seus novos arranjos institucionais de governança mundial.¹⁷ Ocorre que, ao invés de limitar ou contrabalancear os

¹⁷ De acordo com Maranhão (2009), que estudou as modulações da agenda do Banco Mundial e das Nações Unidas desde a década de 1960, uma convergência política consolidada nos anos 1990 deu origem a “um novo consenso político de estabilização do capitalismo” ao focalizar a redução da pobreza como agenda primordial. Com vistas a mitigar os impactos acarretados pelas medidas de ajuste estrutural, as agências teriam então adotado uma estratégia com duas linhas articuladas. Por um lado, a estratégia age no sentido do “empoderamento” das populações, ou seja, da generalização das ofertas de oportunidades através das quais se desenvolvem as capacidades individuais; por outro, sua implementação depende da propagação de mecanismos participativos, com estímulo às dinâmicas culturais locais, à diversidade, no bojo dos qual se conseguiria engajar mentes e corações da sociedade civil na implementação da nova doutrina.

mecanismos de mercado, corrigir assimetrias de acesso aos bens de consumo e serviços, elas passam a funcionar precisamente como indutoras de situações de mercado¹⁸, produzindo diferenciações através das quais o princípio regulador da concorrência pode operar. Em outras palavras, a esquerda hoje quando fala em direitos busca na verdade multiplicar benefícios pontuais e provisórios que visam a "incluir" parcelas mais frágeis da classe trabalhadora como agentes econômicos do mercado capitalista, e não superá-lo.

No conjunto, portanto, parece ter havido ao longo das últimas décadas uma profunda modificação do princípio de atuação dos órgãos gestores locais e supranacionais, colaborando para que uma mentalidade gerencial indistinta viesse a reduzir os espaços para uma disputa autêntica de projetos políticos. E no que toca aos agentes culturais sob a órbita das novas políticas, isso se parece traduzir no remodelamento de suas atividades, que tendem a caminhar para a interiorização de práticas e preceitos não mais referidos a critérios autodeterminados, senão por metas, avaliações e regras de contrapartida extrínsecas ao seu fazer. Sem desconsiderar o que pode ser tido como uma abertura inovadora, Durand (2013, p. 145) também observa os sinais de mudança dados pelo novo rumo das políticas culturais a partir de 2003, mas já leva em conta igualmente outros aspectos acarretados pela nova abordagem,

Os discursos acerca da política cultural no Brasil hoje estão em consonância com o que pregam a Unesco e outras agências internacionais. São fontes que salientam que a cultura tem contribuição a dar em matéria de geração de emprego, distribuição de renda, reforço educacional, eficácia terapêutica (física e mental), para crianças, moços e velhos, combate ao racismo, regeneração do meio ambiente e o que mais seja. Creio que é quando alguma

¹⁸ A compatibilidade entre Estado e mercado que estrutura as políticas sociais mais representativas do lulopetismo é percebida de diversas maneiras por muitos autores. Acerca disso, Sitcovsky (2013) argumenta como as políticas de transferência de renda como o Bolsa Família vêm se afigurando como a contraface da deliberada insuficiência a que foi levada a cobertura previdenciária no Estado brasileiro; segundo o autor, uma medida atenuadora de mazelas elaborada em sintonia com as recomendações que o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI) faziam aos países da América Latina desde os anos 1990, e que acabou por consolidar tendências regressivas da Seguridade Social. Rizek, Amore e Camargo (2014), por sua vez, observam como o Programa Universidade Para Todos (Prouni) conseguiu fazer com que a expansão do ensino público universitário convergisse com os interesses dos empresários do ensino superior, da mesma maneira que o Programa Minha Casa, Minha Vida (MCMV) consistiu num dispositivo de incentivo à cadeia produtiva da construção civil, sem que isso configurasse algum tipo de dualidade; antes uma modulação, “com consequências importantes para um rearranjo das relações de força e poder entre o Estado e os movimentos sociais, devidamente transformados em operadores do programa”. (RIZEK; AMORE; CAMARGO, 2014, p. 534) Particularmente em sua modalidade “entidades”, o programa se constituiu a partir de um processo de “despolitização da questão da moradia e, sobretudo, do acesso a cidade”. (Ibidem, p. 542), propiciando, diante das oportunidades de negócio criadas pelo ele, muitos casos de “associativismo de ocasião”. Ainda sobre esta modalidade do MCMV, Guerreiro enfatiza os efeitos perversos que a lógica do programa, parte integrante do “sistema de gerenciamento lulista”, haveria produzido na formação das subjetividades políticas, ao estimular um padrão de “organização popular que cresce se apoiando no sujeito consumidor forjado nessa conjuntura”, obstando as condições de formação do “sujeito político autônomo”. Ao concentrar ações em conquistas obtidas como recompensa pelo amoldamento aos parâmetros do capital, demonstra a autora, a participação dos movimentos sociais na operacionalização do MCMV “resulta em massificação e poder social baseado nas estruturas espetaculares internas à forma mercadoria”. (GUERREIRO, 2016, p. 55)

exigência ‘externa’ dessa natureza entra em jogo que o monitoramento de projetos culturais tende a ser uma realidade.

Em observância a estes papéis adicionais atribuídos à cultura no contexto global, George Yúdice (2013, p. 27) observa que

hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural (...)

Ao se centrar a análise nos efeitos qualitativos que os dispositivos instalam na formação de sujeitos políticos, as alternâncias de governo e suas correspondentes ações parecem dar azo muito mais a relações de complementariedade do que ruptura com o que vinha sendo aplicado desde os anos 1990 por governos neoliberais ortodoxos. Numa interpretação otimista, as realizações sociais do período recente poderiam ser celebradas como uma conquista quando se privilegia abordar o mercado como o lugar do consumo cidadão e exercício de uma "racionalidade sociopolítica interativa", como fariam algumas abordagens simpáticas às porosidades abertas entre cultura e mercado (CANCLINI, 1996) Mas não é o caso. Também não se trata de tomar o mercado tão somente enquanto esfera de circulação de mercadorias, via pela qual usualmente é criticado pela esquerda tradicional. O aspecto para o qual aqui se chama a atenção, na linha do que indicam Laval e Dardot (2013), é o do mercado enquanto “engenharia política”, ou seja: um princípio de formalização social que, mediante expedientes que estimulam a individualização, o engajamento e a competição, passa a presidir o novo regime de gerenciamento de condutas.

Embora sejam estes princípios elementares e desde sempre presentes na dominação capitalista, suas técnicas de aplicação no atual contexto parecem atualizadas, erguendo-se sobre novos patamares dentre os quais a cultura se afigura como terreno privilegiado de experimentações.

1.2 Artistas, militantes culturais ou trabalhadores da cultura?

Outro feixe de perguntas que atravessam a presente pesquisa tem a ver com a possibilidade de apreender a atividade dos coletivos enquanto uma modalidade contemporânea e específica de trabalho cultural. Neste ponto, soma-se à dificuldade histórica

de precisar as características e condições peculiares em que decorre este tipo de trabalho o fato de a atividade em questão transcorrer dentro dos marcos de políticas públicas. A desconfiança é a de que os deslocamentos operados na forma de gerenciamento das questões sociais, em geral, e na condução dos assuntos culturais, em particular, não são fenômenos de uma ordem política avulsa ou independente, mas que estão em consonância com o espírito das transformações que afetaram nas últimas décadas o conjunto dos processos de trabalho. Sob muitos aspectos, que são postos à prova especialmente na terceira seção, eles se mostram adequados à etapa em que a acumulação de capital é pressionada a se conectar por vias não ortodoxas às capacidades criativas, comunicativas e relacionais – em uma palavra, culturais – que se manifestam tanto nos espaços formais de trabalho quanto naqueles outros onde a atividade social normalmente não é percebida com este estatuto.

Começemos por lembrar a relevância que o trato com signos, linguagens, informação e criatividade tem ganhado no interior das empresas. Desde a crise dos pressupostos fordistas, quando o capitalismo engatilha seu processo de reestruturação, que a incorporação do conhecimento e das habilidades comunicacionais dos trabalhadores na organização do processo de trabalho foi trazida para o centro das preocupações das gestões empresariais, antes concentradas na administração dos bens tangíveis. Para os sistemas reorganizados de trabalho, a aplicação produtiva daquilo que no jargão gerencial é tido por "ativos intangíveis", ou "capital intelectual", constitui um desafio tão grande quanto necessário, e que só seria tornado possível através do bom uso da linguagem, das capacidades imaginativas e de dispositivos comunicacionais que pré-disponham os indivíduos à externalização e à troca de saberes. O revigoramento dos métodos de exploração acarretou impactos significativos que transbordam os muros das empresas, uma vez que representa um passo adiante no açambarcamento das bagagens de vida e experiências sociais dos trabalhadores pelo cálculo capitalista.

Assim, dentre as competências que passam a ser exigidas de um trabalhador, ganham destaque o conhecimento que ele possui sobre a organização (processos administrativos e produtivos), as habilidades de pensamento (análises, resoluções de problemas, planejamento) e as suas atitudes relacionais (confiabilidade, perseverança, flexibilidade, relacionamento interpessoal), pois, bem definidas e utilizadas, podem representar grande diferencial competitivo. (FILIPPIM; LIMA, 2014, p. 82) O manejo eficaz dessas competências tão em voga leva a alguns autores sugerirem que os dilemas antes circunscritos às indústrias culturais caminhariam para se tornar cada vez mais relevantes para o conjunto da economia, erigindo um novo paradigma gerencial. Sobretudo porque estas organizações teriam aprendido a

lidar com várias polaridades: valores artísticos *versus* entretenimento de massa, diferenciação de produtos *versus* inovação de mercado, análise de demanda *versus* construção de mercado, integração vertical *versus* especialização flexível, e inspiração individual *versus* sistemas criativos. (LAMPEL; LANT; SHAMSIE, 2009, p. 25)

Em seu conjunto, estes elementos indicam que saberes práticos e organizacionais oriundos dos meios artístico-culturais, por exemplo, onde os esforços se dirigem para o desenvolvimento de técnicas capazes de "domesticar" esta atividade indomável, guardariam o potencial de oferecer respostas a muitos desafios da ordem economia atual.

Na acepção de alguns autores, as transformações em curso que reativam o que poderíamos chamar de fatores subjetivos no processo de trabalho, de forma a também expandir os mecanismos de apreensão do valor para áreas da vida anteriormente não regidas pela lógica econômica, consistem em respostas do sistema aos obstáculos encontrados pela dinâmica de acumulação. Conforme apontou João Bernardo (2004), um dos aspectos centrais do que se convencionou chamar de toyotismo foi ter conseguido superar a ambiguidade que havia nas iniciativas próprias encetadas pelos trabalhadores no processo produtivo, que ora utilizavam-nas para corrigir enganos cometidos pela gerência e os quadros administrativos, ora utilizavam-nas para sabotar os ritmos da produção. É assim que a grande virada gerencial que se inicia na segunda metade da década de 1970 se concentraria em aprimorar métodos de controle e organização capazes de assimilar de forma mais sistemática os conhecimentos técnicos e a capacidade de gestão que os trabalhadores haviam demonstrado possuir, sobremaneira, nas lutas sociais ocorridas nas décadas de 1960 e 1970.

O toyotismo aproveitou todos os resultados do taylorismo no que dizia respeito à análise do processo de trabalho nos seus componentes elementares, e levou esses resultados a um estágio mais avançado, alterando os métodos de enquadramento e de mobilização dos trabalhadores e desenvolvendo a análise dos elementos componentes não só do processo de trabalho físico mas igualmente do intelectual.¹⁹

Este foi o conteúdo examinado por Boltanski e Chiapello (2009) no levantamento que fizeram da literatura francesa sobre gestão empresarial entre os anos de 1968 e 1989. Em seu *O novo espírito do capitalismo*, os autores procuram demonstrar que a nova configuração ideológica do capitalismo buscou atender às reclamações por maior margem de autonomia e flexibilidade procedentes da "crítica artística" forjada durante as convulsões sociais da década de 1960. Sua importância teria sido conseguir transformar aquele ímpeto crítico contra a disciplina e a rigidez fordista em disposição para o envolvimento pessoal no ambiente laboral e convertê-lo para formas atuais de obtenção de lucro e aumento de produtividade.

¹⁹ Ibid., p. 86.

Assim, por exemplo, as qualidades que, nesse novo espírito, são penhores de sucesso - autonomia, espontaneidade, mobilidade, capacidade rizomática, polivalência (em oposição à especialização estrita da antiga divisão do trabalho), comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade, intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências, atração pelo informal e busca de contatos interpessoais - são diretamente extraídas do repertório de maio de 68. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 130)

No entanto, ainda segundo Bernardo, apesar de amplamente calçada nas novas tecnologias digitais, a nova configuração do trabalho não deixaria de reproduzir dicotomias entre mais-valia relativa e mais-valia absoluta, pois, se consegue inaugurar novas fases de aumento da produtividade, remodelando sistemas de trabalho a partir da exploração das capacidades intelectuais dos trabalhadores, suscita também outras tantas categorias de trabalho precarizado. Essa dimensão se daria a ver na abundância com que ao mesmo tempo se difundiram formas de contratos coletivos a níveis de remuneração baixíssimos ou incertos, empregos sem estabilidade e alheios a qualquer tipo de proteção social, realizados a tempo parcial e mediante esquemas de subcontratação, ou nas múltiplas formas dissimuladas de trabalho por conta própria que atualizaram em muitos lugares do mundo o significado da economia informal. O processo haveria com isso ocasionando um nível de fragmentação sem precedentes na classe trabalhadora, passando a exigir novos dispositivos de controle e estabilização do tecido social.

Para Leda Paulani (2001, p. 706), confrontadas com a exigência de que o trabalho vivo “se ponha no processo como sujeito, não que se negue em objeto”, as técnicas mais contemporâneas de gerenciamento da produção estariam agindo no sentido de converter o tempo de não trabalho em tempo de trabalho, já que é ao longo de sua fruição que se recompõem e desenvolvem-se as “forças anímicas” requeridas pelo consumo cada vez mais qualitativo das horas de trabalho. Segundo a autora, importante dizer, trata-se antes de uma reposição negativa na medida em que o sujeito volta a existir para, ao fim e ao cabo, ser efetivamente negado. Se isso, por um lado, permitiria um enorme crescimento da exploração em condições de mais-valia relativa – desencadeando o surgimento de formas de trabalho mais qualificadas, onde o estranhamento em relação ao produto e ao processo parece estar reduzido –, por outro, teria reabilitado métodos de extração de mais-valia absoluta, expostas nas inúmeras modalidades de trabalho precário cujos contornos muitas vezes são indefiníveis.

Segundo Francisco Teixeira, para resolver percalços inerentes ao aumento da produtividade e à tendência de que o componente vivo seja eliminado do processo de

produção, a valorização do valor se vê impelida por uma contratendência, que é a de criar ou desbravar novas fronteiras de extração do trabalho vivo, do qual é contraditoriamente dependente, por onde possa evitar o colapso do sistema. Tal seria o jogo de forças contraditórias a impulsionar hoje a configuração de uma nova forma de produção de mercadorias, a que Francisco Teixeira chama de “cooperação complexa”, no sentido de impedir que este limite seja ultrapassado. “Para tanto” – afirma Teixeira (2013, p. 534) – “ela expulsa de dentro dos seus muros parcela expressiva da sua força de trabalho, para recontratá-la como trabalhadores domiciliados, por tempo parcial, temporário, terceirizado, dentre outras modalidades de trabalho precário”. No entanto, diferentemente dos mecanismos de contrabalanceamento de etapas antecessoras, a cooperação complexa não seria capaz de iniciar novos e longos ciclos de inovações tecnológicas e, então, criar mercados duradouros, expandir solidamente o emprego ou incorporar novas áreas geográficas. Não lhe restariam muitas saídas senão levar às últimas consequências processos de intensificação do trabalho e redução de gastos com atividades que não geram diretamente valor.

Em outra chave, leituras como a David Harvey e Otília Arantes, que sublinham o papel da cultura no âmbito dos novos planejamentos urbanísticos, reforçam a possibilidade de vislumbrar estruturas de captação sistemática do trabalho cultural coletivo à escala dos espaços urbanos. Nas palavras de um deles: "(...) o capital tem formas de apropriar-se das diferenças locais, variações culturais locais e significados estéticos, não importa de que origem, e deles extrair excedentes". (HARVEY, 2003, p. 166) É assim que, a partir das décadas de 1970 e 1980, dá-se origem à "cidade-empresa-cultural", na expressão de Otília Arantes (2000), visando à inserção das cidades nos circuitos culturais internacionais.²⁰ O resultado é o estabelecimento de uma "estrutura de concorrência interurbana" (e, muitas vezes, intraurbana) em escala global que transforma as cidades em entidades econômicas "livres", ou melhor, competidoras entre si. E no bojo destas transformações competitivas, toda forma de cooperação social urbana, a princípio espontânea, é suscetível de ser convertida em iscas culturais para atrair investimentos para as cidades.

Sem ignorar as divergências que possam estar implícitas entre estas abordagens, todas elas sugerem que se tenha em conta o fato de que o consumo produtivo da capacidade de ação de homens e mulheres, quer dizer, o processo de valorização, precisa ser pensado para além

²⁰ Como demonstrou Kara-José (2007), esse novo modelo de gerenciamento urbano se intensifica em São Paulo a partir da segunda metade da década de 1990, com base na difusão das parcerias público-privadas (PPPs). Dentro deste “Planejamento Estratégico”, que tem em Barcelona sua principal matriz inspiradora, são emblemáticas as grandiosas intervenções em complexos culturais como a reforma da Pinacoteca do Estado, a restauração da Estação da Luz e o Museu da Língua Portuguesa, e a inauguração da Sala São Paulo, todas na região da Luz.

do que ocorre internamente às unidades produtivas propriamente ditas (fábricas, empresas, escritórios, lojas etc.) para ser apreendido no quadro mais geral da vida urbana, pois o que se anuncia é um processo de redução dos espaços sociais “fora” da dinâmica de valorização. De modo que todas as experiências cotidianas, incluindo dinâmicas político-culturais locais²¹, se veem convertidas em recursos potencialmente agenciáveis. Em segundo lugar, advertem para que não se abandone a percepção de que o capitalismo contemporâneo, no mesmo gesto em que procede a esforços incessantes e ansiosos de desenvolvimento, reinventa os aspectos mais regressivos de sua existência. Nessa pista, o permanente estado de mobilização, somado aos aspectos “flexíveis” e outros atributos subjetivos costumeiramente atribuídos à atividade cultural, força-nos a lançar um olhar diferente para tentar enxergar o que este uso nada desinteressado de uma capacidade de ação tão peculiar, como é aquela dispendida pelos coletivos, tem a nos dizer sobre formas atualizadas de controle e exploração do trabalho. Mais do que isso, estas considerações abrem caminhos para que o conteúdo político dos novos programas culturais e as experiências associativas por eles fomentadas se religuem à problemática do trabalho, fornecendo uma base crítica com a qual se pode pensar de modo mais cauteloso o repertório social governamental do último período.

Estas inquietações fazem mais sentido quando se tem em vista que nesse mesmo ciclo o número de trabalhadores culturais ocupados no país cresceu mais do que o de trabalhadores em geral, contribuindo significativamente para o aumento das taxas de empregabilidade – embora o mesmo não se possa dizer da sua participação na massa salarial total²², sempre muito sensível movimentos de crise. (BARBOSA, 2017) Na grande maioria dos casos, trataram-se de ocupações criativas surgidas em condições instáveis e desregulamentadas, baseadas em vínculos de curto prazo, dentre os quais passariam a ter grande importância os projetos para editais. (SEGNINE, 2013, p. 10) Ademais, não é preciso repisar aqui o quanto, nesse clima de conagração entre economia e cultura, o discurso sobre a diversidade de um país com as dimensões e as mazelas do Brasil mexeu com a imaginação de muitos gestores

²¹ Em *Condição Pós-Moderna*, Harvey (1992, p. 88-92) descreveu o processo pioneiro de “requalificação” da cidade norte-americana Baltimore, que em meados dos anos 1960 tornou-se palco das lutas pelos direitos civis, por projetos de habitação, levantes da comunidade negra e eventos contraculturais. “Mas, mais ou menos por volta de 1972, o espetáculo fora capturado por forças bem diferentes e empregado para fins bem distintos”, o que culminou com sua transformação em polo turístico cuja principal atração é a realização de uma feira que promove e celebra a diversidade étnica, a Baltimore City Fair.

²² Com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (PNAD/IBGE), Barbosa (Op. Cit.) mostra que, no que se refere à taxa agregada de ocupações no mercado de trabalho da cultural, o país passou de cerca de 2,8 milhões de ocupados no setor, em 2002, para 3,78 milhões, em 2014, totalizando um crescimento de 34%, enquanto no mercado de trabalho brasileiro geral esta taxa foi de apenas 24%. Contudo, verifica que, no mesmo período, a participação da cultura na massa salarial declinou de 7,05% para 6,96%.

estatais ou empresariais, que se apressaram em requestrar a velha ideia de que o nosso “jeitinho”, tantas vezes tratado como entrave, compreenderia, isto sim, um manancial de oportunidades. A esse respeito, é elucidativo ver a apreensão que a empreendedora cultural Lala Deheinzelin faz, por exemplo, das possibilidades que a dita “economia criativa” abriu ao promover o encontro do elemento local com a economia informal, vislumbrando outra vez a produção de mercados como uma grande saída social. Nosso trunfo para o desenvolvimento, diz ela, residiria no que apelidou de “*cult tech*”, isto é, as “tecnologias culturais, tecnologias do intangível e tecnologias relacionais”: “Nós temos a 'manha' de trabalhar com isso, porque sabemos como transformar diferença em solução e não em problema. O brasileiro tem essa habilidade de criar a partir das diferenças, e não de gerar animosidade a partir delas.” (DEHEINZELIN apud AVELAR, 2008, p. 28)

Parte destas questões começariam então a ser formar com um episódio ocorrido em meados de 2011, quando uma divergência – que posteriormente mostrar-se-ia decisiva – se aflorou entre dezenas de núcleos artísticos que ocuparam por uma semana as instalações da Funarte em São Paulo como forma de pressionar pelo descontigenciamento de verbas do MinC, que naquele ano havia suspenso todos os editais de incentivo à cultura. O gesto político – organizado por entidades como a Cooperativa Paulista de Teatro, o Movimento 27 de Março e o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP), e com apoio de membros de movimentos como o Movimento Passe Livre de São Paulo (MPL-SP) e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) – procurava ainda denunciar as prioridades dadas pelos órgãos públicos às leis de incentivo fiscal e cobrava maior abertura para a participação de entidades representativas em comissões de elaboração e seleção para editais públicos.²³ Já fazia oito anos que os grupos buscavam o “diálogo” como o MinC – palavra, como já mencionado, que se tornara chave no modo petista de governar – através de reuniões, comissões e até a entrega de propostas de leis, sem ter obtido sucesso.²⁴ No terceiro dia de tomada do prédio, em um acontecimento emblemático do estado de nervos em que se encontrava o movimento, o veterano e renomado diretor de teatro Zé Celso, em visita à ocupação junto com os outros atores de seu Teatro Oficina, recusou-se a ser chamado de “trabalhador da cultura”; postura que causou uma grande celeuma numa das assembleias. No dia seguinte, em seu blog pessoal, Zé Celso narrou a sua versão do ocorrido:

Ontem nós do Oficina Uzyna Uzona interrompemos nosso ensaio e fomos prestar solidariedade aos que ocuparam a Funarte com o objetivo de lutar

²³ Para uma versão integral do Manifesto dos Trabalhadores da Cultura, ver: Movimento dos Trabalhadores da Cultura, 2011.

²⁴ Cf: “Ocupação da Funarte: trabalhadores perderam a paciência”. Passa Palavra, 26 jul. 2011.

pelo descontingenciamento da verba do Ministério da Cultura, do corte absurdo em dois terços de seu Orçamento.

Antes de sair para este encontro li o *Manifesto do Movimento* e fiquei chocado pela linguagem burocrática, “cover”, papagaiando a revolução árabe no CHEGA, no PERDER A PACIÊNCIA.²⁵

Um documento que seqüestra a Cultura num texto muito mal escrito, e a faz prisioneira da linguagem política de analfabete acadêmica, cheia de ressentimento, “indignação”, “intimações”, “exigências”, etc..(...)

Nós do Oficina, por sincronia da história, estamos encenando nossa posição, diante das posições atuais que castram a Cultura, através da encenação do “Manifesto Urbano Antropófago” de Oswald de Andrade [...] Mas óbvio que comeremos e seremos comidos por outros Manifestos, Movimentos que visem o reconhecimento do Valor até Econômico específico do da Arte Teatral. (...)

Fomos à ocupação, pois somos Posseiros há 50 anos do Teatro Oficina, temos um algo em comum, mas não concordamos em assinar o Manifesto nos termos que os ocupantes da Funarte formularam. (ZÉ CELSO, 2011)²⁶

Com sua atitude, Zé Celso procurava criticar na ação política realizada pelos artistas, em geral, e os fazedores de teatro de grupo, em particular, qualquer pretensão de aproximá-la do repertório e das concepções circulantes normalmente em movimentos sociais ligados a causas populares ou dos trabalhadores comuns, numa evidente inversão dos pressupostos de Brecht e Benjamin que sabidamente inspiram boa parte dos protagonistas da cena teatral paulistana. Ao reafirmar o lugar de autonomia da arte frente às agruras do cotidiano, o famoso diretor foi amplamente rebatido pela plenária que o circundava, mas é fato que arrastou consigo um grande número de adeptos, evidenciando diferenças internas de opinião ao que então se autodenominava *Movimento dos Trabalhadores da Cultura*. O episódio acabou por impactar seriamente a unidade da nascente tentativa de organização, e desde então as instabilidades, principalmente do movimento teatral, se tornariam mais frequentes e explícitas.

Sintomático do alcance da fissura foi o comentário feito pelo Coletivo Zagaia²⁷ quase um ano após o tumulto, o qual fora eufemisticamente apelidado de "debate entre 'trabalhadores da cultura' e 'oficineiros'" (em referência aos que tomaram partido pela postura do diretor do Teatro Oficina). Apesar de conferir os méritos da causa àqueles que se levantaram radicalmente contra as medidas do MinC na ocasião (ou seja, o “trabalhadores da cultura”), o coletivo reconhecia a legitimidade dos questionamentos de Zé Celso diante da

²⁵ Zé Celso ironiza aqui uma palavra de ordem que parte do movimento teatral, inspirado em poema de Mauro Iasi, difundida bastante naquele período e que estava no título do Manifesto: “Trabalhadores da cultura, é hora de perder a paciência!”.

²⁶ Cf: "Libertemos a Cultura das suas prisões" em Zé Celso, 2011.

²⁷ O Coletivo Zagaia nasceu em 2011 se assume enquanto um "grupo de crítica e experimentação estética", que tem por pretensão promover debates e a circulação de ideias em espaços virtuais ou não. Cf: <<http://zagaiaemrevista.com.br>>

dificuldade de se definir o papel dos artistas no conjunto da luta de classes em função das dinâmicas de suas produções.

Na cultura a coisa se complica ainda mais. Definir a atividade do artista pela categoria do operariado, ou mesmo, como prestador de serviços terceirizados, ao menos no Brasil, parece-me uma identificação rasteira. Afinal, por mais que o sistema brasileiro de artes possa ser precarizado, não se trata aqui de lidar com as quinquilharias recicláveis do capital. Ou seja, a atividade da cultura não pode ser identificada nem com o peão quase extinto do chão de fábrica, nem com o catador de latinhas. Neste sentido, Zé Celso propõe pensar quem mexe com a arte, enquanto 'cultivadores da cultura', lembrando bem as raízes dos termos. (ZAGAIA, 2012)

O coletivo então se ancora numa acepção primordial, pré-capitalista, da atividade cultural para alçá-la à condição de resistência em relação ao capital. Embora comporte anseios parecidos aos do movimento dos trabalhadores modernos, a luta dos artistas se faria de uma posição diferenciada, posto que os "cultivadores" não se veriam submetidos aos mesmos critérios de dominação e alienação que os demais, estando muito mais próximos das condições enfrentadas pelos trabalhadores de sistemas transitórios (daí o trocadilho do título: "Oficineiros da cultura"), em que as habilidades pessoais conferiam autoridade ao sujeito produtor no decorrer do trabalho.

A polêmica entre os oficineiros e Movimento dos Trabalhadores da Cultura é um bom mote para evidenciar uma questão que, de fato, confunde as formulações possíveis dentro de um movimento cultural sob as condições contemporâneas. Seriam os fazedores de cultura no âmbito das políticas culturais alguma espécie de artífices do cotidiano, ou trabalhadores alienados? O problema complica um pouco mais na medida em que, a mesma parte que reclamava para si a condição de "trabalhadores" esquecia-se do dado que está implícito neste predicado: o fato peculiar de que, no capitalismo, quem trabalha produz mercadorias. E ironicamente "*Arte não é mercadoria*" é a palavra de ordem mais repetida em faixas e protestos desta categoria – quando melhor seria dizer que arte *não deveria ser* mercadoria. Mas nas condições em que desempenham suas atividades – em esquemas coletivos, focados mais em processos do que em produtos acabados, gozando de certa autonomia, fomentados por subsídios estatais etc. –, será possível afirmar categoricamente que aquilo que produzem é mercadoria?

Em primeiro lugar, vem à mente a assertiva de que caráter peculiar da produção capitalista não se define em face do "conteúdo material" da atividade (MARX, 2004, p. 117) nem do efeito útil cristalizado nos seus resultados, mas da forma social dentro da qual ela é realizada, o modo pelo qual se insere na dinâmica de valorização, aquilo que acontece

inclusive “pelas costas dos produtores”, como ilustrava Marx. Se é assim, a afirmação de que a ênfase no produto cultural acabado seria típica de uma abordagem burguesa, mercadológica, na qual se abriga o engajamento cultural em questão, é insuficiente, devendo a análise se voltar com rigor para o interior das relações que anteparam esta atividade. Em que medida, e sob que condições particulares, elas reproduzem os aspectos disciplinares e subordinantes da produção de tipo capitalista? Se um objeto ou serviço cultural pode ter seu mérito questionado pelo simples fato de ser suscetível à integração no circuito mercantil, o mesmo espírito hesitante pode e deve ser aplicado ao seu processo de feitura. Seja ancorada no processo, seja ancorada no produto, a percepção de que este protagonismo cultural hoje está inscrito em uma dinâmica mercadológica deveria, pois, ser enfrentada com seriedade, já que é o corolário do reconhecimento de que se é trabalhador da cultura. E, nesse sentido, como não deixou escapar André Carreira (2008, p. 13),

(...) 'vender' passou a ser algo muito mais complexo que convidar o público a passar pela bilheteria para adquirir seu ingresso. Vender significa, para os grupos, construir estratégias amplas de relação com empresas e com órgãos de fomento, através de instrumentos diversos.

Segundo o que advertiram já diversos autores, um traço da modernização capitalista foi ter operado uma dupla cisão no que hoje se entende como campo da produção cultural. Na indicação de Bolaño (2000), o pretendente a produtor é, por um lado, expropriado dos meios de produção cultural, pertencentes aos capitalistas do setor, e, por outro, apartado da sua relação com o público para o qual produz, submetendo-se à figura dos intermediadores culturais. Se os gêneros artísticos pré-capitalistas, observou Jameson (1980), eram manifestações de uma espécie de “contrato estético” estabelecido entre um produtor cultural e um dado público homogêneo (classe ou grupo social) – o que pressupunha que produção e consumo coexistissem numa mesma instituição social, de modo que a vitalidade dos produtores advinha de um estatuto social coletivo da situação da produção e do consumo estético ou uma “relação social interpessoal concreta” –, na modernidade, o artista perde o seu estatuto social ao passo que a arte se torna apenas mais um ramo da produção de mercadorias – aspecto destacado por Benjamin (1994b) desde sua célebre distinção entre o “valor de culto” e o “valor de exposição” –, e o público com quem o artista se defronta “se transforma num virtual *public introuvable* [público raro, inencontrável]”, nas palavras de Jameson, um algo incerto posterior.

Seriam esses raciocínios aplicáveis ao engajamento cultural sob o paradigma das novas políticas públicas, que não por acaso, se anunciam como tentativas de superação desse quadro? Afinal, ao permitir que coletivos autogeridos acessem diretamente os fundos

públicos, esquivando-se de dirigismos estatais e ingerências empresariais; ao propiciar que se edifiquem relações mais orgânicas entre artistas e público, implicando este último enquanto agente ativo do acontecimento cultural, e não mero receptor; ao se voltarem mais para os efeitos democratizantes que as práticas produzem na vida cotidiana da população do que para sua utilidade comercial; ao privilegiarem o espaço público em detrimento dos interesses privatista, entre outras proezas, esta nova agenda não estaria efetivando precisamente todo um programa cultural maturado pela esquerda ao longo do século XX?

São estas as preocupações que estavam em grande medida presentes, por exemplo, na República de Weimar, em debates que repercutiam o papel aberto para a arte na experiência russa de 1917. Nas teses de Brecht, o engajamento artístico haveria que abarcar aspectos que dissessem respeito à relação do artista com o conjunto da sociedade, incluindo nessa luta a tomada dos meios de produção artísticos:

(...) já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios. E no entanto, entre os intelectuais, persiste ainda a ilusão de que todo o comércio das grandes engrenagens não pretende mais que a valorização do seu trabalho, e que longe de exercer uma influência, este fenômeno, julgado secundário, permite que o seu trabalho é que exerça. (...)

O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade de exploração comercial. (BRECHT, 1967, p. 55)

Desta forma, ou os artistas se envolviam num programa coletivo para que as "engrenagens" passassem para as mãos dos criadores ou o seu trabalho estaria fadado a se tornar mercadoria. Assim como para Benjamin (1994a; 1994b) era decisivo ter em conta que o novo processo de produção artística passava a comportar elementos não propriamente artísticos, como o conjunto de técnicos e especialistas que a todo momento poderiam intervir no processo de feitura. E mesmo no caso do ator, exemplificou ele a partir da experiência do cinema, o novo momento exigia um tipo de "desempenho independente do contexto vivido, através de situações externas ao espetáculo". (BENJAMIN, 1994, p. 181) Na prática, isto significava ultrapassar a mera formulação de conteúdos solidários à causa do proletariado para se alcançar uma nova forma de relacionar-se com ele, ou seja, subverter as relações no plano do processo produtivo.

Nos anos 1950 estes temas tornariam a ser discutidos ampla e intensamente como parte de um esforço de renovar o pensamento radical e socialista. Raymond Williams talvez seja quem melhor represente o movimento intelectual que, no âmbito da chamada Nova Esquerda britânica (depois rotulada de Estudos Culturais), buscou reaproximar a noção de cultura da realidade experimentada pelas pessoas comuns em suas atividades comuns, de

modo a redefinir a sua inserção no debate político. Williams considerava seus esforços uma resposta a um tipo leitura das ideias marxistas que acabava por reduzir o homem comum a um ser alienado, desprovido de cultura ou meramente imerso numa cultura da ignorância. É neste contexto que irá apontar para a necessidade de conceber um "modo de vida distinto da classe trabalhadora" (WILLIAMS, 2002, p. 95), chamando a atenção para um novo campo de análise e intervenção na realidade. Sendo assim progressivamente conceituada, como um "modo de vida", a cultura deixava de ser entendida como um simples subproduto da esfera superestrutural – o que não significava abandonar a percepção de que a cultura obedecia a leis determinadas pela vida social material, mas a rejeição do caráter culturalmente diretivo da esquerda ortodoxa que, segundo Williams, procurava impor às pessoas comuns da classe trabalhadora certas formas de escrever, pensar e aprender, isto é, de viver a vida. No entendimento de Grossberg (2015, p. 23-24), essas proposições passavam a requerer

(...) um novo tipo de política popular que se conecte às vidas das pessoas. Este último ponto (...) pressupõe que as lutas políticas da esquerda por mudanças sociais sejam iniciadas 'onde as pessoas estão', devendo falar em seus próprios idiomas e lógicas, abordando suas preocupações, esperanças e medos, e transportá-los para a política e para novas posições políticas, assumindo-os.

A revisão do pensamento cultural de esquerda nos anos 1950 receberia ainda outras importantes contribuições formuladas na esteira das lutas anticolonialistas. Escritos como os do psiquiatra e filósofo francês Frantz Fanon, particularmente influenciado pelos movimentos de libertação da Argélia (1954-1962), descortinaram um novo campo de crítica, baseando-se em análises dos impactos psicológicos da colonização e o processo de internalização da imagem depreciado do homem colonizado que ela acarretava. Com isso, trazia-se para a arena de debates, com especial impacto na esquerda dos países de terceiro-mundo²⁸, a dimensão subjetiva que atravessava os conflitos sociais, e que eram represadas pelas práticas políticas tradicionais. Assumia-se como desafio proceder a práticas que levassem à recusa e à reversão da imagem estigmatizada – ao que chamou de "epidermização da inferioridade" –, com a preocupação em "pôr fim a um círculo vicioso". (FANON, 2008) Desse modo, o processo de

²⁸ As ideias de Fanon geraram repercussões importantes no contexto brasileiro dos anos 1950, como se verifica pelas formulações dos teóricos do desenvolvimento que orbitavam em torno Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Particularmente no campo cultural, o pensamento de Paulo Freire, do Movimento de Cultura Popular no Recife, e experiências artísticas CPC da UNE são também exemplos de empenhos político-intelectuais que se debatiam com o desafio de alavancar um projeto nacionalista liberto da assim chamada "cultura alienada", associada inequivocamente ao ideário colonizador. A esse respeito, Ortiz (1985) chega a sugerir certas similitudes entre a problemática isebiana e os escritos de Fanon, na medida em que estes compartilhavam conceitos fundamentais como o de "alienação" e "situação colonial". O processo de desalienação – ou o que poderíamos também definir como um processo de *desrecaque* –, portanto, passava a residir primordialmente na busca pela autenticidade, na construção de uma identidade própria que restituísse a essência da nação e pudesse se contrapor ao polo dominador.

"desalienação" haveria que passar não apenas pela superação da condição de dependência sob a ótica material e econômica em relação ao domínio imperialista, mas por uma crítica psicossocial do complexo de inferioridade, a própria percepção que os dominados faziam de seu lugar no mundo.

Finalmente, os levantes e as insurreições de 1968 assinalariam outro momento decisivo dessa virada cultural, ao trazerem à tona a crítica dos costumes e da vida cotidiana e dirigirem-na contra a cultura dominante e a modernização de estilo soviético. Reaviva-se assim a ideia de uma revolução cultural orientada por profundo sentimento de libertação e de desconfiança em relação ao Estado e os partidos políticos (DENNING, 2005), já que se tratava, antes do mais, como dizia umas das inscrições nos muros e cartazes de 68, de mudar a vida. Entretanto, é nesta passagem que a noção identitária de cultura recebe grandes impulsos, como resultado de uma convergência que havida entre as novas formulações que se desenvolviam nos países ocidentais durante o pós-guerra e as lutas por libertação nacional conduzidas por correntes políticas nacionalistas. De acordo com Eagleton (2009, p. 179):

O que gradualmente ocorreu foi uma passagem dessa cultura politizada para a política cultural (...) Contudo, à medida que a libertação nacional deu lugar à pós-colonização e a cultura politizada dos anos 60 e início dos 70 deu lugar à pós-moderna década de 1980, a cultura foi o suplemento que veio gradualmente desalojar aquilo que ela havia intensificado. À medida que as forças do mercado penetram mais profundamente na produção cultural, enquanto as lutas da classe operária eram derrotadas e as forças socialistas, dispersadas, a cultura ganhou renome como "dominante" tanto para o capitalismo avançado como para uma série de seus oponentes.

Ora, ao que parece, acompanhando o processo que incorporou a "crítica cultural" aos novos sistemas produtivos, tais diretivas estão razoavelmente acomodadas nos princípios que orientam as novas políticas culturais – animadas, no entanto, por um espírito de já não mais revolucionar as "engrenagens", como diria Brecht, mas de alargar os marcos de cidadania através da cultura. De volta às observações de Eagleton, desde o início dos anos 1990 a cultura não fora apenas incorporada por parte de uma esquerda política que visava à renovação de suas práticas, mas se transformou na própria "moeda corrente do combate político"²⁹, o que leva a refletir se não estaria a encobrir movimentos de reconfiguração da própria ordem social cuja crítica ela abrigara até períodos anteriores.

Seguindo essas pistas, a presente pesquisa parte de dilemas atuais enfrentados pelos coletivos culturais paulistanos para pensar o significado e as contradições que se estabelecem entre a atividade cultural e o engajamento político, marcadamente atravessado pelas novas políticas públicas. Interessa por isso examinar:

²⁹ Ibid., p. 61.

- a) as diferentes formas com que a noção cultura é articulada por estas experiências associativas e por outros agentes envolvidos na mesma trama (governos, gestores públicos, agências multilaterais, movimentos sociais e outros coletivos);
- b) as condições materiais que dão suporte a estas novas práticas culturais em São Paulo: a gestão dos recursos que viabilizam seus processos, a ingerência de outros atores econômicos, o grau de autonomia dos coletivos frente a eles e as contradições que elas colocam em seu fazer cotidiano;
- c) os saldos organizativos e novos tipos de impasse implicados por esta relação à constituição de experiências político-culturais antagônicas a ordem capitalista.

1.3 Procedimentos de pesquisa

A pesquisa definiu-se pela realização de uma análise qualitativa. Método que se nos apresentou como mais adequado na medida em que permite o uso de pequenas amostras, dispondo de uma diversidade de técnicas de coleta de dados que dispensam o formato de questionários rigidamente estruturados. Os resultados foram obtidos mediante a conjugação de dados reunidos a partir dois tipos de procedimentos:

a) *Pesquisa de campo*, a qual permitiu observar os problemas enfrentados no cotidiano, como os grupos artísticos têm desenvolvido estratégias de ação e quais têm sido suas principais elaborações coletivas;

b) *Elaboração de ferramentas conceituais* a partir das incursões teóricas, que, quando bem acionadas, nos permitem "formular os princípios geradores e unificadores de um sistema de relações" e, assim, "extrapolar as diversidades da realidade fenomenal e atingir as homologias estruturais". (LOPES, 2005, p. 123)

1) O trabalho de campo para levantamento e coleta de dados ocorreu por meio de:

a) Observação direta participante (no período 2011-2017): registro de reuniões, encontros e ações políticas de instâncias organizativas relacionadas aos movimentos culturais de São Paulo; bem como de seminários e encontros de formação, ensaios e aberturas de processos criativos dos grupos; apresentação de espetáculos; audiências públicas e outros espaços de manifestação dos poderes públicos.

b) Levantamento e análise de dados secundários: legislação e outros documentos institucionais com apontamento de diretrizes, relatórios de balanço e planejamentos; atas de encontros, reuniões e comissões; projetos e relatórios dos coletivos; manifestos e declarações políticas em meios eletrônicos; entrevistas e matérias de jornal; periódicos, registros audiovisuais, outros suportes de pesquisa e documentação dos coletivos.

Neste ponto, é preciso destacar que, no que se refere ao Fomento às Periferias, a base de análise foi mais reduzida se comparada à do Fomento ao Teatro, por conta de se tratar de uma política cultural mais recente, cuja aprovação aconteceu somente em 2016, quando a pesquisa já estava em curso. Como se tratava de um acontecimento com desdobramentos altamente significativos no universo em questão, a opção foi por incorporá-la ao *corpus* principal da investigação. No entanto, apesar de observação da política em exercício se dar com em documentos (atas e projetos) relativos ao primeiro e único edital lançado dentro de nosso recorte temporal (a edição de 2017), as movimentações políticas em torno do programa já se manifestavam ao menos desde 2013, deixando alguns rastros que, tanto quanto possível, foram integrados ao estudo.

Cabe também notar que este trabalho se vale, ainda que secundariamente, de dados e observações de práticas similares ocorrentes na órbita de outras políticas culturais, como o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais - VAI, introduzido também na capital no ano de 2003, e o Programa Cultura Viva, implementado em nível federal em 2004. Isto acontece porque, sob diversos aspectos já brevemente apresentados, estes programas apresentam-se como uma nova "constelação" de políticas culturais que, ao lado do Fomento ao Teatro e o Fomento à Periferia, parecem guardar similitudes de abordagem e produzirem efeitos que se fazem sentir de forma bastante entrelaçada na realidade.

Em todos os casos, as falas e intervenções dos agentes culturais foram recolhidas de matérias, eventos e documentos públicos de livre acesso a toda população, de modo que, de um ponto de vista ético e legal, não há nenhum impedimento a que suas autorias sejam reveladas. Contudo, em muitas passagens do texto, optou-se por preservar as suas identidades com o simples objetivo de que as questões envolvidas não sejam personificadas e para evitar que pese sobre eles qualquer tipo de constrangimento. Por isso, sempre que se julgou necessário, pessoas e entidades coletivas foram omitidas.

2) Sobre o procedimento teórico-conceitual:

a) Pesquisa bibliográfica: através da qual foram confrontadas diferentes abordagens teóricas que nos atualizam sobre o estágio em que se encontra a produção de conhecimento acerca do assunto, procurando apreender de forma sistemática o significado da área cultural frente às principais modificações sociais, políticas e econômicas que se efetuaram no capitalismo desde os anos 1970. Perante a carência de literatura específica sobre o trabalho cultural, que é ainda maior no caso em que este decorre na órbita de políticas sociais com as características das que tratamos, tomamos de empréstimo ferramentas explicativas forjadas para pensar as técnicas de disciplinamento e subordinação que advieram com a difusão das plataformas digitais ou que se desenvolveram no setor de serviços de uma forma geral, contextos em que a dimensão relacional, comunicacional e simbólica – em suma, imaterial – adquire centralidade.

Ao mesmo tempo, a investigação tencionou distinguir os vários desdobramentos do conceito de cultura em seu sentido mais amplo e seus diferentes usos por parte de agentes políticos e econômicos.

b) Paralelamente, foram sendo realizadas leituras que tratam da trajetória dos coletivos culturais no Brasil; da história das políticas públicas culturais no país; e das mudanças no panorama da produção cultural em áreas periféricas das grandes cidades. Estes assuntos nos interessam para apreender historicamente o sentido do crescimento exponencial do número de iniciativas de associativismo cultural a que se assistiu no Brasil durante a década de 1990 e situar com maior precisão o papel que o recente engajamento dos grupos artísticos desempenha no contexto analisado.

2 COLETIVOS CULTURAIS E A VIRADA ANTROPOLÓGICA

Esta seção discute como a noção de cultura, em seu sentido antropológico, vem sendo articulada nos últimos anos por coletivos culturais e atores institucionais. O intuito é demonstrar, a partir de uma perspectiva histórica, que ao longo do processo de afirmação do conceito esses agentes tensionaram-se uns aos outros, mas também produziram campos de acordo entre si, expresso na convergência que se deu em pensar a ação cultural como algo muitas vezes indistinto da ação política e/ou social.

A passagem da década de 70 para a de 80 pode ser compreendida como um interregno profícuo em que um duplo movimento se realizava entre as altas instâncias gestoras e as experiências de novo tipo protagonizadas pela esquerda política de países centrais ou subdesenvolvidos. De baixo para cima, se instalavam nos fóruns planejadores internacionais problemas-chave despertados pela nova agenda cultural de esquerda, já suscintamente apresentada, – que, em seu processo de autocrítica, tendia a se afastar dos grandes temas estruturais para enfatizar as mediações simbólicas e transferir o *lócus* da atividade militante para espaços mais próximos do cotidiano das camadas populares³⁰; e no sentido inverso, as alterações do conceito de cultura podiam ser eficazmente absorvidas pelas novas experimentações políticas e intelectuais que aconteciam ao redor do mundo, especialmente em países latino-americanos submetidos a longos períodos de ditadura.³¹ De modo que um processo de recíproca contaminação se pode desenvolver e pavimentar o surgimento de um repertório consensual de práticas e discursos ancorados numa nova acepção de cultura, mais ampliada, e sua interpenetração com a ideia de desenvolvimento.

2.1 Experimentações produtivas, processualidade e refuncionalização das práticas culturais

Um núcleo constante de características pode ser verificado entre os diferentes círculos de ativismo cultural da cidade de São Paulo. Primeiramente, partindo de um dado evidente, destaca-se a assunção que os agentes fazem do caráter coletivo ou grupal de sua

³⁰ É sintomático, que, nesse momento, Williams (2000) comemora ter a teoria cultural marxista maturado um "significativo ressurgimento" com a abertura e flexibilização de suas principais concepções, até então estanques..

³¹ Afinal, apesar das restrições políticas, os grandes debates internacionais circulavam razoavelmente bem através de redes e movimentos transnacionais que, desde meados da década de 1960, punham em contato meios acadêmicos e militantes exilados de diversas partes do mundo. Em parte, lembra Daniel Mato (MATO, 2015, p. 48-49).

organização.³² O coletivismo autodeclarado carrega, ora de maneira latente ora de maneira mais explícita, o arraigado sentimento de rechaço a modelos organizativos francamente hierárquicos, não só àqueles que se evidenciam na burocracia do Estado e na estrutura interna das empresas, mas também àqueles que historicamente se associaram às instituições tradicionais da esquerda, como sindicatos e partidos. Essa concepção, nos termos que se conhece hoje, difundiu-se no Brasil sobretudo a partir dos anos 1990 e, particularmente em São Paulo, encontrou no campo teatral um terreno bastante fértil para florescer, onde, entre outras denominações, pode ser identificada por alguns pesquisadores e artistas pelo termo "processo colaborativo" (SOARES, 2010; LEBUDINO, 2009; FISCHER, 2003), procurando dar conta do procedimento cênico que

integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística.³³

A ideia de coletivo ou grupo cultural projeta, assim, uma tentativa de resgatar o fazer artístico enquanto um espaço de realização integral dos valores pessoais, políticos ou estéticos daqueles que se reúnem em torno dela, sendo avesso portanto às ingerências das grandes forças econômicas, das regras estabelecidas de mercado e dos poderes instituídos. Envolve aspirações que não se limitam a transformar a qualidade do que é produzido em termos de evento ou obra final, mas reelaborar o próprio modelo organizativo que dá suporte a essa produção, pois se entende que não é possível separar *aquilo que se faz do modo como se faz*. Na compreensão geral destas experimentações, a reconquista da importância política, do reconhecimento social, do sentido humano, do valor histórico da arte e da cultura se deve inscrever desde antes, no âmbito das relações produtivas que são tecidas internamente, como uma espécie de crítica prefigurada ao individualismo exacerbado, à verticalidade, à disciplina, à artificialidade e à racionalidade econômica vigentes no mercado e nas estruturas da sociedade moderna e industrial. Precisamente por isso, esses sujeitos muitas vezes proclamam ter seu ímpeto de atuação coletiva norteado por escolhas partilhadas de vida, fortemente dependentes de laços internos de afinidade, compromissos éticos ou simples vínculos pessoais, que podem decorrer ou se manifestar de diversas maneiras nas opções de linguagem, nas escolhas estéticas, ideológicas, quase sempre aliadas ao que seus animadores entendem

³² Existe, é verdade, embora numa frequência bem menor, situações em que as ações são centradas na figura de um indivíduo, mas mesmo nestes casos devem ser afastadas quaisquer predileções com a antiga aura que girava em torno do trabalho criativo autoral.

³³ FISCHER, Op. Cit. p. 39.

ser os anseios e demandas das parcelas mais oprimidas, exploradas e pauperizadas da sociedade.

Nós, artistas, trabalhadores descartados como a maior parte da população, nós, que nos reunimos em grupos para, coletivamente, criar outra forma de produzir e existir diferente dos cárceres privados das empresas; nós, que pensamos e vivemos diferente dos Senhores, veja só, vos saudamos,

pronunciava ironicamente a Brava Companhia (2015 [2009], p. 92) o sentido crítico imanente atribuído a sua grupalidade.

É cada vez mais comum, convém mencionar, que à paisagem multifacetada se mesclam configurações nucleadas em torno de marcações identitárias, diferenças étnicas, de gênero, socioespaciais ou até na "intersecção" de algumas destas particularidades. São os casos de coletivos como O Coletivo Negro, que depois de algumas experiências anteriores com pesquisas cênicas em torno da temática, se consolida em 2008, com a proposta de ser um "grupo de afro-descendentes comprometidos com a investigação cênico-poética do imaginário construído em relação ao negro brasileiro"; o Rubro Obsceno, surgido em 2012, e que é formado exclusivamente por mulheres artistas da performance, dança e teatro; e o Teatro das Oprimidas e Mulheres Negras, que nasceu em 2012 é e composto exclusivamente por mulheres artistas da performance, dança e teatro.³⁴

Na avaliação de Fischer (2003), é esse pronunciado caráter de engajamento com o meio social que distingue a vaga de agrupamentos teatrais surgidos a partir da década de 1990 daquela que se verificou no período anterior. Se a organização teatral da geração de 80 teria sua trajetória marcada pelo relativo alheamento à ascensão dos movimentos sociais populares e o ímpeto democrático desse período de transição, a geração que a sucede, tal como se verifica no caminho aberto pelo Arte contra a Barbárie, parece se orientar por uma ideia de ação cultural expandida, definida pelas relações que é capaz de estabelecer com o conjunto da cidade, suas temáticas e seus conflitos.

O engajamento cultural aqui abordado, portanto, exerce-se fundamentalmente em busca de um relacionamento mais íntimo com a experiência cotidiana, dado que se manifesta não apenas na abordagem de problemáticas sociais locais e nos diferentes tratamentos estéticos que os grupos dão a elas, mas sobretudo na interação prática e simbólicas que procuram cultivar com outros agentes coletivos, entidades, figuras representativas e demandas que permeiam a história dos bairros ou públicos com quem estão envolvidos, tomando-os

³⁴ Ver, respectivamente, <<http://www.coletivonegro.blogspot.com.br>>; <<http://www.rubroobsceno.blogspot.com.br>>; <<http://www.rubroobsceno.blogspot.com.br>>. Acesso em 12 nov 2016.

como partes indispensáveis e ativamente presentes do acontecimento artístico-cultural. São estes os aspectos que se pretende realçar e que devem ser lembrados quando for referida a importância da *processualidade* nesta cena político-cultural. Processualidade aqui diz respeito a este conjunto de relações materiais, políticas, simbólicas ou afetivas que estão por trás, dão suporte ou precedem o produto artístico final propriamente dito, por isso constituem-se de acúmulos mais duradouros do que os propiciados pelo evento ou pelo produto final, efêmero por definição. Não obstante as inquietações em torno do primado do produto ou do processo no terreno da arte sempre existirem e serem intermináveis, não é nosso propósito aqui entrar no mérito deste histórico debate. Interessa apenas assinalar que no âmbito desses círculos militantes culturais atuais da cena paulistana o acento em favor dos processos interativos, de modo a não separar os acúmulos estéticos das sinergias sociais que a atividade cultural pode desencadear, parece ser intrínseco à propensão coletivista que anima seus agentes. Por essa razão, em que pese a coexistência de leituras internas um tanto diferenciadas sobre como isso se processa concretamente, a referência a aspectos processuais figura como critério-chave de legitimidade em quase todos os espaços de interlocução protagonizados por esta nova geração de coletivos, sejam aqueles concernentes à relação intergrupos, à relação entre artistas e públicos ou entre os movimentos culturais e os atores institucionais.

Emblemático da primazia e do reconhecimento institucional conferidos à dimensão processual na nova vaga de políticas culturais construídas pelo poder público municipal juntamente a representantes do movimento artístico, o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi promulgado em janeiro de 2002 pela SMC com o reconhecido objetivo de "apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo". Com este gesto, em termos legais, definiu como "Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade". (SÃO PAULO, 2002) Nesse sentido, a escolha dos projetos vencedores de cada edital ocorre com base em critérios meritórios que são avaliados pela Comissão Julgadora, sendo estes os pontos a serem observados conforme o Artigo 14 do documento:

- I – Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.³⁵
- II – Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
- III – A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

³⁵ "(...) apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo." (Ibid.)

IV – O interesse cultural.

V – A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI – A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

VII – O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII – A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Espera-se, portanto, que princípios, critérios e trâmites avaliativos que orientam a distribuição dos recursos na esfera deste programa estejam imbuídos de um espírito que conjuga a dimensão processual – ou seja, o caráter continuado do trabalho e sua possibilidade de gerar retornos sociais – às exigências formais, como a clareza da proposta e sua adequação a prazos e recursos.

Perspectiva que é em sua essência reiterada no dia a dia pelos agentes operadores da política cultural, como se depreende de um bate-papo entre coletivos teatrais ocorrido em março de 2013 na sede da Cia. do Miolo³⁶, no bairro da Penha. Havendo como pano de fundo a necessidade de avaliar os resultados dos dez anos de implementação do Programa de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, Renata, atriz do núcleo organizador do evento, expõe um pouco o que entende ser os desafios colocados aos coletivos de teatro de rua de São Paulo.

Quando a gente tem um espaço na cidade, como por exemplo essa sede aqui (...), isso interfere na tua estética... e a tua estética interfere nesta construção. (...) Porque não existe processo separado de resultado, pra mim é tudo ali, resultado também é processo. Só que nós fazemos teatro, nós não podemos achar que só ter um espaço e criar dentro deste espaço um pensamento, que isso nos basta. E esse é o lugar da acomodação que pra gente do Miolo interessa pensar. [...] Mas às vezes a gente se esquece de um braço, que é o braço estético. Esse braço estético é a nossa arma, a nossa arma poética.(informação verbal)³⁷

Thiago Vasconcelos, pontuando algumas questões levantadas no debate, comenta: "Uma das coisas que a gente tem feito é *intervir conjuntamente com movimentos sociais e coletivos*". O diretor-ator da Cia. Antropofágica ressalta o diferencial dos processos que são realizados coletivamente, o que faz com que cada intervenção de rua seja uma experiência singular, a serviço das demandas e circunstâncias em que estão envolvidos os movimentos e coletivos parceiros de cada ocasião. Thiago também se refere à importância de "coordenar as ações de mobilização de vários grupos interventores (...), fazer debates para potencializar

³⁶ Era a última atividade de uma mostra organizada pela companhia, o projeto *Cena Pública*, durante o qual os grupos teatrais convidados fizeram intervenções de rua em diversas regiões da região metropolitana.

³⁷ Fala feita por Renata durante o evento supracitado. Esta e todas as outras informações acerca deste evento foram presenciadas e registradas pelo autor.

nossas intervenções", já que, na sua visão, eventos que visam à formação e à organização política dos integrantes dos grupos de teatro seriam tão valorosos quanto às ações que se destinam ao grande público propriamente dito.

Renata não desconsidera os avanços em curso com a Lei de Fomento, aludidos em falas anteriores, porém, motivada por uma leitura diferente sobre como qualidade estética e ação continuada sobre a cidade poderiam se combinar, faz uso da palavra para chamar a atenção a outro ponto.

A lei proporciona que a gente tenha tempo pra pesquisar, que a gente tenha sede, que se estruture e tudo mais, né? Então, como é que, além de eu ajudar, eu também [poderia] criticar? (...) Como é que, de dentro desse balaio, a gente consegue estabelecer papel crítico (...) em relação ao que a Lei de Fomento vem produzindo nessa cidade? (...) Será que a Lei não permite que a gente possa se arriscar mais? Eu não preciso fazer um espetáculo para dar certo (...) eu tenho uma outra possibilidade, né, de artista livre (...)

Thiago retoma a fala para explicar que em seu grupo eles buscam desenvolver de forma associada tanto espetáculos pautados por critérios de qualidade artística, "no sentido do que as pessoas reconhecem como arte", quanto experimentos em que vige "a quantidade gerando qualidade". E encerra a sua participação ressaltando a pertinência de se avaliar a movimentação cultural dos últimos dez anos com critérios referenciados na metodologia de pesquisa e de trabalho adotada, incluído aí todo tipo de relacionamento que são cultivados com agentes externos ao meio teatral: público, coletivos, associações de bairro, movimentos sociais etc.

O confronto de ideias, suscintamente apresentado, é interessante porque exprime diferentes percepções sobre o que é ser um coletivo e o sentido de suas ações culturais no que tange as interações possíveis de se estabelecer com o espaço urbano e seus agentes. Renata enfatiza a necessidade de que o contato diferenciado com a cidade, viabilizado pela Lei, se veja refletido na qualidade estética, no produto final; Thiago, embora não seja contra, defende que a tônica esteja nos intercâmbios e parcerias que a pesquisa continuada permite criar com outros agentes da cidade. Mas, em resumo, embora por caminhos e escolhas estéticas diferentes, ambos convidam que o olhar se volte para o processo, isto é, para a possibilidade que a Lei do Fomento ao Teatro criou de que algum tipo de relação mais perene se estabeleça entre o público, a cidade e os artistas. Coletivismo, trabalho continuado e comprometimento social com a cidade, são, assim, termos interdependentes que organizam e dão legitimidade às movimentações dentro dessa cena político-cultural.

A pesquisadora Paula B. C. Sepulveda, após se debruçar sobre a evolução das propostas de contrapartida de cinco grupos contemplados ao longo dos nove primeiros anos da Lei,

concluiu que o deslocamento da perspectiva do produto para o processo, precisamente porque pressupõe a "fricção entre artistas e público", resulta

na valorização de cada uma das dimensões constitutivas da prática teatral: dos processos de estudos teóricos e críticos, dos improvisos, dos primeiros esboços de cena, da dramaturgia à cenografia, tudo passa a ser material para a investigação de uma nova relação com o público e deixa de estar reduzido no produto final. (SEPULVIDA, 2011, p. 19)

Por essa razão, os processos estariam se tornando "irrevogavelmente parte dos trabalhos propostos". Em grande medida, isso se deveria à abordagem diferenciada da Lei, que, em favor da própria qualidade artística, consolidou nos planos de trabalho a possibilidade de articular "ação cultural" e "intervenção social" e, logo, implicar o público como agente ativo, reflexivo e corresponsável pelo acontecimento teatral.

Decerto, a ideia de que seus projetos são avaliados em função de processos e contrapartidas sociais que eles podem gerar, como bem lembra Sepulvida, é vista com advertência por uma parte dos agentes culturais, pois dá a entender que o resultado artístico, por si só, não seria suficiente para validar socialmente a proposta, sendo necessário recorrer a possíveis ganhos gerados em outra ordem, externo ao terreno artístico propriamente dito – preocupação que aparece também nas intervenções de Renata Lemos no debate acima. Porém, nem por isso deixa de ser operante, posto que, a despeito das ressalvas e para além da sua imprescindibilidade segundo os avaliadores, os frutos desta rubrica, e não outros, é que são frequentemente contabilizados como avanços, fatores diferenciais que proporcionam resultados positivos sobre a cidade, como veremos mais adiante. E tem sido em observação às conquistas obtidas no campo da processualidade que diversos movimentos culturais reivindicam a extensão de políticas culturais como a do Fomento ao Teatro para outros setores.

É aqui que entram os protagonistas culturais que se constituíram em torno da Lei de Fomento às Periferias, cujos princípios, parâmetros e mesmo o passo a passo político de aprovação muito se inspiraram no pioneirismo do teatro. Note-se, desde já, que as imbricações entre o fazer artístico e a abordagem das questões sociais viriam a se tornar mais profundas e abrangentes no caso do Fomento à Periferia. Um olhar panorâmico sobre os 31 projetos contemplados na primeira rodada do programa mostra que parcerias com centros comunitários, movimentos políticos e culturais da região, órgãos públicos, rede SESC, universidades públicas e privadas, assim como com empresas, iniciativas comerciais e outros arranjos econômicos locais, também são unanimemente evocadas como qualidades decisivas no momento de credenciar os coletivos que pleiteiam os recursos junto à SMC. Por

consequente, são aspectos recorrentes, e mesmo estruturantes dos projetos, propostas que extrapolam o entendimento restrito de cultura e se referem à promoção de amplos propósitos: desde as já esperadas atividades ligadas à temática ecológico-ambiental, de “conservação” e “preservação” de “culturas tradicionais” e fortalecimento de “minorias”; passando por ações de estímulo a formas de convivência entre vizinhos, melhoramento da autoestima das pessoas e “ressignificação” de espaços públicos degradados; até medidas que visam à geração de renda e emprego, à capacitação de jovens para o manuseio de tecnologias comunicacionais e aquisição de habilidade administrativas ou ao fortalecimento da “sustentabilidade” de empreendimentos e marcas comerciais especializadas em estilos de vida alternativo.

Para se ter noção da amplitude com que o conceito de cultura é mobilizado, tome-se o caso de alguns projetos que foram selecionados nessa rodada. No projeto Morada da Liga do Funk, do coletivo Liga do Funk, a prevalência da dimensão social e cidadanizadora é evidenciada na fala de um de seus proponentes, o produtor e empresário Marcelo Galático, formado por projetos anteriores na ONG Ação Educativa: “Precisava retribuir de alguma forma. Mesmo que eles [o público jovem do projeto] não saiam daqui cantores, com certeza serão cidadãos melhores”. Por isso a ideia de usar o “funk como instrumento de inclusão social”. Em Trama do Morro Vermelho, projeto do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, ativa companhia também do teatro de grupo, os recursos são solicitados para viabilizar a continuidade do seu trabalho teatral que, segundo mostram, avançou para outras áreas e saberes, como a arquitetura, permacultura, marcenaria, serralheria, culinária, mutirões de construção civil, elétrica e eletrônica.³⁸

Na proposta de manutenção da Biblioteca Popular do Coletivo Achadouros de Histórias, da região do Campo Limpo, junto às ações de incentivo à leitura, metodologias para a realização de assembleias são desenvolvidas com crianças a fim de incutir-lhes a capacidade de “discutir e solucionar as questões que envolvem a dinâmica da Biblioteca, do território e as relações entre os leitores”. Visa-se com isso formar “crianças e adolescentes mais participativos”, que se apropriem do “diálogo como importante ferramenta de resolução de conflitos”, assim como diminuir as agressões físicas e verbais entre eles. O coletivo explica ainda que, em sua concepção, a biblioteca deve ser mais do que uma referência de acesso ao livro e à literatura, colocando-se também como um espaço mediador para a obtenção de acesso a outros serviços públicos e sociais. Daí que o espaço já tenha sido usado para realizar

³⁸ Todos os projetos da 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia, realizada em 2017, foram consultados pessoalmente pelo autor, em uma série de visitas feitas à SMC. Tanto quanto possível, os dados relativos a eles constam das Referências.

o mutirão de cadastramento no CadÚnico³⁹, feito pelo CRAS (Centro de Referência em Assistência Social), além de palestras sobre uso econômico da energia elétrica e até negociações de dívidas promovida pela AES Eletropaulo.

Em todas essas situações, subjaz o entendimento comum de que o acontecimento cultural se torna mote disparador para outras demandas do bairro ou da população específica à qual se dirigem às ações, o que faz do processo uma dimensão inequívoca deste cenário, organizando o repertório de práticas e discursos compartilhado por agentes públicos, coletivos e pesquisadores da cena. A esse respeito, as palavras de uma militante do Movimento Cultural das Periferias, em um dos espaços de interlocução com o Poder Público que ajudou a formular os termos definitivos da Lei que seria aprovada naquele mesmo 2016, são bastante esclarecedoras acerca do sentido que se quer atribuir à indissociabilidade entre trabalho continuado e ações de base sobre os territórios periféricos da cidade:

O principal critério para o coletivo ganhar o programa é seu histórico, e não o plano de trabalho. Ou seja, é pra continuidade dessa história. Uma das coisas mais importantes pra gente é que a gente, às vezes, faz muita atividade na quebrada, só que aí, na hora de escrever um projeto, as pessoas vêm e falam: ‘você não sabe escrever projeto’, ‘seu projeto tá mal escrito’. O que a gente quis colocar nessa lei é que o principal critério pra aprovação é o trabalho que já foi desenvolvido; a gente já tá fazendo esse trabalho na quebrada. (informação verbal)⁴⁰

A breve descrição indica, portanto, que o novo engajamento cultural se constitui a partir de uma perspectiva que tem em vista devolver ao trabalho com cultura a sua função social, postura que exige sobremaneira um forte comprometimento político e entrega pessoal. Em ambos os pontos desse arco, a referência a procedimentos de criação e intervenção que se embrenham na cidade e impactam o entorno social está intimamente relacionada aos sujeitos que os executam – os coletivos – e os métodos de trabalho que eles encerram. Assim, pode-se dizer o protagonismo dos fazedores culturais inseridos no contexto aqui analisado define-se por reunir duas características preliminares. Primeiramente, por abranger uma constelação multifacetada de modalidades associativas informais nucleadas em torno do que se convencionou chamar de coletivos, dentro dos quais se objetiva exercitar formas de produção e organização alternativas aos modelos hegemônicos. Em segundo lugar, os coletivos que animam este cenário fundamentam e buscam dar legitimidade a sua existência com base em

³⁹ Ou Cadastro Único, sistema – criado em 2001 pelo governo FHC e, posteriormente, disciplinado pela gestão de Lula em 2008 – que agrupa, identifica e classifica as famílias de baixa renda para que possam ter acesso aos programas sociais do governo federal.

⁴⁰ Fala proferida na Audiência Pública de 30 de maio de 2016, realizada no auditório da Galeria Olido, entre representantes da SMC, da Câmara Municipal Legislativa e artistas e coletivos culturais, para debater o ainda Projeto de Lei 624/2015.

vínculos inextrincáveis que estabelecem, em maior ou menor grau, com a dimensão processual, o que implica o agenciamento de parcerias com outras organizações, entidades, temáticas e formas de ação política entrelaçadas à vida cotidiana dos públicos e/ou territórios onde atuam.

2.2 Origens e inflexões da ideia de coletivos

Convém ter em conta que os aspectos até aqui salientados não dizem respeito a um fenômeno tão pontual assim como se poderia pensar, uma vez que, quanto ao seu *caráter militante*, este movimento reproduz, em largos traços, tendências mais amplas detectáveis na vida nacional desde meados dos anos 1990, e que, por parte de leituras mais entusiasmadas, são referidos como uma possibilidade de realização de "novas formas de representação na sociedade", "novos sujeitos sociais articulados em rede" que acabam por "absorver uma série de demandas sociopolíticas de inserção e emancipação das classes populares" (RODRIGUES; RODRIGUES, 2014, p. 85). Junto a isso, entretanto, é preciso considerar que, no momento em que se acoplam às novas políticas públicas e seus mecanismos de financiamento direto, os coletivos passam a ser beneficiários e, ao mesmo tempo, agentes operadores de programas. E isso traz implicações importantes à natureza desta atividade, já que ao autodeclarado engajamento fundem-se, num mesmo corpo de práticas, aspectos outros que conferem a este fazer também uma dimensão laboral. Ou seja, apesar de se tratar de um espaço concebido para servir de resistência à racionalidade econômico-instrumental, hoje ele representa também, para muitos jovens paulistanos, uma alternativa de inserção no mercado de trabalho, uma fonte geradora de renda ou, simplesmente, um *meio de vida*. Tal indiferenciação entre as esferas da *arte-militância* e do *trabalho remunerado* remontam, igualmente, a transformações sociais e econômicas mais gerais e profundas que não cabem ser discutidas em detalhes aqui, o que não nos dispensa, todavia, de pensar a(s) maneira(s) particular(es) pela(s) qual(is) esse processo se instaurou no campo das práticas culturais que estamos a analisar, transmutando o sentido político potencial que nelas se inscreviam.

Há que se perguntar, então, pelas circunstâncias históricas que teriam favorecido o surgimento destes novos protagonistas culturais. Do mesmo modo, acerca dos caminhos pelo qual o seu formato organizacional, hoje chamado de coletivo, se haveria encontrado com dispositivos políticos, institucionais e econômicos que redimensionam hoje o sentido destas iniciativas.

Olhando para o caso do cinema e do audiovisual brasileiro na atualidade, Cezar Migliorin (2011) recorre à expressão *coletivo* para designar as novas modalidades de produção e consumo culturais que haveriam surgido nos últimos anos suscitadas por questões tecnológicas, políticas, econômicas e subjetivas típicas do que entende ser a "era pós-industrial". Se na era industrial o trabalhador, afastado dos meios de produção cultural, se encontrava impedido de atuar criativamente, na atual fase pós-industrial, argumenta o autor, quando a "multidão produtora e consumidora" pode se servir de meios técnicos e criativos disponíveis, são precisamente essas capacidades inventivas que passam a ser requeridas. Neste quadro favorecido pela abundância de recursos, grupos e coletivos tenderiam a substituir produtoras hierarquizadas, apontando para a abolição das fronteiras entre os que pensam e os que executam e, principalmente, transferindo o foco para a dimensão processual – a obra é só um "disparador de encontros" – onde intenções, afetos, encontros e compartilhamentos dariam o tom das novas relações. Coletivos seriam, portanto, "centros de concentração de ideias, pessoas, criação e forças" (MIGLIORIN, 2012, s/p) capazes não só de mobilizar artimanhas de produção bastante profícuas e baratas em relação ao circuito tradicional, mas também pressionar o Estado, reinventar circuitos e, assim, promover uma verdadeira alteração no cenário da produção fílmica e audiovisual.

Nossa suspeita, no entanto, diferentemente do que é detectado por Migliorin no universo audiovisual, é de que a origem dos coletivos culturais que hoje vigoram na cena urbana de São Paulo esteja mais associada a contextos de escassez do que de abundância –, embora o barateamento da produção, à semelhança do que viu o autor em seu contexto particular, pareça ser um de seus pilares. O associativismo de base popular, com seus arranjos produtivos informais, jamais deixou de estar presente no cenário de realidades técnica e economicamente "retardatárias", engendrando modos próprios e intuitivos de organização social quase sempre forjados pelo simples ímpeto de sobrevivência de membros das camadas sociais não absorvidas plenamente pelos circuitos políticos e econômicos formais, ou, melhor dizendo, absorvidas, só que em condições subalternas.

Diante disso, o que se argumenta aqui é que coletivos associados às cenas em foco, embora guardem entre si diferenças quanto às suas procedências mais específicas, apresentam em comum o fato serem manifestações metamorfoseadas destas estratégias de sobrevivência tão comuns em contextos de subdesenvolvimento, as quais podemos chamar, sinteticamente, de *tecnologia social alternativa*.

A respeito da origem social dos coletivos culturais contemporâneos, especialmente no caso do teatro de grupo de São Paulo, as primeiras pistas quase sempre seguem por leituras

que remetem a matriz histórica desse movimento a filiações de natureza político-ideológica, sem considerar devidamente o quadro maior de transformações por que passaram as sociedades capitalistas desde então, dentro do qual a estruturação de coletivos militantes culturais assume significados contraditórios. A exemplo desse tipo de abordagem, na ótica de um pesquisador da cena, a potência dos mais de 100 coletivos teatrais que até 2012 estavam espalhados por todos os cantos cidade era, sob muitos aspectos, tributária de um espectro de mobilizações que nasce com a resistência à ditadura.

Desse modo, pode-se dizer, um novo modo de produção e de organização grupal, decorrente tanto do processo de trabalho coletivo – estratégia bastante característica dos anos 1970, principalmente para driblar a censura, que foi se sofisticando dia a dia: até a chamada censura prévia –, quanto os embates decorrentes das lutas travadas, por longos períodos e campanhas, nas ruas – compreendendo um coro de sujeitos muito maior –, migraram, pouco a pouco, para as práticas sociais dos artistas reverberando significativamente em seus trabalhos estéticos. (MATE, 2012, p. 180-181)

Decerto, há boas razões para entender a grupalidade teatral de nosso tempo como reminiscência de propostas anteriores, como a do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, que experimentou formas e técnicas que tinham por finalidade inserir um coletivo social participante na realidade cotidiana e popular. Não se pode ignorar igualmente o pioneirismo do Teatro Oficina, que no início da década de 1970, fortemente influenciado pela companhia novaiorquina Living Theatre, experimentou não só linguagens, mas formas de produção e organização opostas aos padrões do mercado cultural da época. Precusores cujas motivações políticas acabaram repercutindo em outras tantas experiências cooperativas, como a dos paulistanos Teatro União e Olho Vivo (TUOV) (1969), Royal Bexiga's Company (1972), Pod Minoga (1972), Ventoforte (1974), Pessoal do Victor (1975), Mambembe (1976), Ornitórrinco (1977). (FISCHER, 2003, p. 15). Cabe destacar, ainda, a importância de grupos como o Ferramenta (1975-1978) e o Forja (1979-1991) que, com significativo sucesso, entrelaçaram o seu fazer teatral à militância que eclodia junto aos "novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da Igreja Católica". (PARANHOS, 2006, p. 02)

Todas estas iniciativas, que Silvana Garcia (2004) reuniu sob a denominação "teatro da militância", embora com suas especificidades, comungaram um núcleo de pressupostos político-organizativos que valorizava o primado da dimensão coletiva na produção teatral, a busca de alternativas para um teatro de "intenção do (ser) popular" que, acontecendo por fora do âmbito profissional, rumasse em direção aos bairros populares, à luta sindical e outras

formas de resistência que marcaram essa passagem. E em alguma medida, essa linhagem se estende até os dias de hoje, na cena atual, através da presença de grupos mais antigos, como o Engenho Teatral e o próprio TUOV, que cumpriram relevante papel na conquista da Lei do Fomento. Contudo, como ressalta a autora, o florescimento de grupos que se deu sobretudo desde meados da década de 1970 nunca chegou a se constituir enquanto movimento, embora tenha manifestado tais intenções.

Perseguindo outra pista, há quem entenda, então, que falar em "retomada", para estabelecer comparações entre as experiências teatrais coletivas dos anos 60-70 e as do 90, é descrever, em certo sentido, não mais que *uma intenção* de se dar continuidade ao projeto artístico de perspectiva crítica interrompido pela ditadura; mas, sob outros aspectos, é descrever, também, um corte, conforme assinala o pesquisador Gustavo Assano (2011, p. 184) Na interpretação do autor, a primeira assertiva, um tanto nostálgica, embora soe quase como natural, carece de rigor histórico e, por isso, deixa passar despercebida a falência de um projeto nacional-popular de esquerda que não sobreviveu à avalanche liberal-conservadora da década de 1980. Em sentido convergente, o "processo de politização" da nova geração, na compreensão de Sérgio de Carvalho⁴¹, diretor da Companhia do Latão, haveria renascido instigado precisamente pela necessidade de formalizar algum tipo de balanço crítico desse período histórico que separa uma e outra geração.

Algo do rescaldo dessa batalha perdida é percebido por Luiz Carlos Moreira (2012, p. 22-23) que, ao analisar a condição material do surgimento dos grupos teatrais, sentenciou: "são trabalhadores alienados, no sentido que Marx dá ao termo, que estão no grupo pela falta de opção – não há quem os contrate". Na trilha deixada pelo veterano do Grupo Engenho Teatral, a *grupalidade* dos dias atuais deriva do final da década de 1970, mas como efeito colateral da falência estrutural do mercado cultural brasileiro:

Eterna e endemicamente desempregados, eles [os "profissionais" da área] se juntam para produzir, para dar voz a seus desejos e tentar sobreviver de seu trabalho descartado pelo capital que, repita-se, salvo exceções, não consegue auferir lucro com essa mão de obra aplicada no teatro.⁴²

As pressões econômicas a que sempre ficaram expostos os fazedores teatrais tornaram-se mais sensíveis a partir de 1975. Eram inúmeras as dificuldades financeiras que levavam a parte dos produtores que optava pela via comercial a fazer excessivas concessões artísticas aos empresários do setor. "Já é tempo que se diga em alto e bom som que no momento o segundo maior inimigo do teatro brasileiro, logo abaixo da Censura, é a classe de

⁴¹ *Apud* ASSANO, Op. Cit.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

proprietários das casas de espetáculos" – escrevia o crítico Yan Michalski (2004a, p. 245) em 1976, denunciando as altas taxas de aluguéis que eram cobradas das companhias. Sob a constante ameaça de perda do direito de uso do espaço, a composição de muitos espetáculos ficava suscetível à interferência direta dos donos das casas (como a exigência para que figuras do mundo televisivo constassem dos elencos para atrair maiores bilheterias), impondo aos artistas uma enorme condição de instabilidade.⁴³ De modo que, no ramo teatral, o que se teria já no final da década de 1970, na opinião do mesmo crítico, era “a retração do mercado produtor, a proliferação de projetos artesanais de pequeno risco, a diminuição da oferta de emprego”.⁴⁴

Trocando em miúdos, considerações como as de Michalski e Moreira sugerem que, ao lado da busca estética e do engajamento político consciente, a noção de grupo enquanto forma organizativa foi uma invenção para se adaptar à situação de precariedade e descartabilidade a que sempre estiveram sujeitos os trabalhadores do setor: uma tecnologia social forjado em contextos nada abundantes. Seja orientada pela convicção política de não atuar no mercado profissional do centro ou previda pelas condições materiais, a maioria das experiências coletivas que surgiram no período foi impelida a adotar um "sistema amador de sustentação financeira, cada membro mantendo sua sobrevivência por meio de trabalhos de diversas naturezas e dedicando-se ao teatro durante os períodos noturnos e fins de semana".⁴⁵ Esses fatores faziam com que uma grande parcela de grupos tivesse de desenvolver, junto com habilidades especificamente artísticas, atributos requeridos pela condição paralela de "gerenciador de um projeto de promoção e agitação cultural".⁴⁶ No caso do teatro, o quadro desde os anos 1970, portanto, parece ter sido sempre o de carência estrutural, caracterizado pela ausência constante de equipamentos e espaços culturais, que precisavam ser supridos pela inventividade coletiva; já se anunciando aí, como nota Garcia, conflitos e cisões de grupo ocasionadas por divergências de entendimento acerca de formas de relacionamento com o Estado e os mecanismos de financiamento.⁴⁷

⁴³ Michalski nota ainda que, em contradição com a tão propagandeada abertura democrática, a atuação da Censura se mostrava outro grande entrave para a economia do setor, arruinando projetos em cartaz e impedindo o surgimento de outros. Chamava a atenção, no entanto, o fato de o crivo, tão apertado e incoerente com a orientação global, ser aplicado em situações onde o controle ideológico já não se fazia mais necessário: “O atual nível de definição e engajamento ideológico do conjunto da chamada classe teatral é francamente reduzido. Dêem-lhe subvenções, locais de trabalho, prometam-lhe o reconhecimento do seu status profissional e ela certamente não alimentará maiores veleidades ou manifestações oposicionistas. (Id, 2004b, p. 287-288)

⁴⁴ Op. Cit., p. 288

⁴⁵ GARCIA, Op. Cit., p. 123-125

⁴⁶ Ibid., p. 125.

⁴⁷ Garcia (2004, p. 196) narra o caso do grupo TTT (Truques, Traquejos e Teatro), que cindiu em 1982 por conta de divergências internas quanto à aceitação ou não de subvenção estatal. No caso, um projeto patrocinado pela

É nesta época que pululam experiências organizativas sob o formato de cooperativas de produção cultural. A formação da Cooperativa Paulista de Teatro (CPT), em 1979, após a dissolução de muitas companhias que agitaram a cena cultural desde antes do golpe militar, por exemplo, é uma espécie de consagração desse movimento alternativo. Sua fundação representa um novo sopro de esperança no cenário paulistano de então, principalmente porque passava a permitir aos grupos associados que utilizassem seu cadastro de pessoa jurídica para celebrar contratos. Tratavam-se, à altura, de núcleos com propostas bem heterogêneas que iam desde aqueles motivados por questões políticas, cujos membros muitas vezes buscavam outras profissões como forma de sobrevivência, até aqueles mais exclusivamente dedicados à pesquisa de linguagens e sem inclinação declarada para os temas políticos. (ANDRADE, 2013, p. 39)

Por todas essas razões, é bastante problemática a interpretação que se limita e identificar apenas continuidades ideológicas com a geração anterior que se debateu contra o regime militar. Menos controversa, por sua vez, é a verificação de que a ideia de grupo teatral, tal como a conhecemos hoje, só se fortaleceria e passaria a ser reconhecida como força política nos anos 90, porém, com seus significados já substancialmente modificados. Sobre isso, o pesquisador André Carreira lembra que foi apenas nesse período que a expressão teatro de grupo passou a vigorar, quase sempre vinculada ideologicamente a um teatro alternativo aos modelos empresariais e assentado no princípio da grupalidade, enriquecendo um imaginário que influenciaria toda a cena cultural engajada na década seguinte. No entanto, o que suas investigações constata é que procedimentos típicos do mundo dos negócios estariam hoje a tomar o lugar do "paradigma militante" que conferiu unidade aos experimentos teatrais coletivos da geração de 60 e 70. Estaríamos, segundo ele, diante de configurações organizativas bastantes diversas e majoritariamente compostas por realizadores que, muito embora se apresentem como opositores da lógica de mercado e com o discurso da resistência cultural, estruturam seu trabalho em esquemas bem próximos dos das empresas, afastando-se do antigo modelo de grupo amador, semiamador ou mesmo profissional de outros tempos. Daí que, segundo Carreira (2008, p. 12),

não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção. Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo à cultura como forma de financiamento da produção.

Trata-se de uma hipótese convergente com a leitura de Sérgio de Carvalho (2011), para quem o fenômeno contemporâneo estaria ligado a uma "reação improvisada" à desregulamentação do mercado e a impossibilidade de aderir a qualquer programa político claro e bem definido. E, nesse sentido, a onda mais recente de politização, que para o diretor, no começo dos anos 2000, integraria um terceiro ciclo de modernização do teatro brasileiro, se daria muito mais como fruto de uma "grande derrota" de um ciclo de resistências do que como sinal de sua retomada.

Isso ajuda a entender a observação crítica de André Carreira, por exemplo, que vincula a leva de políticas culturais que se difundiram a partir da década de 1990 à adoção de preceitos do *marketing* empresarial por parte dos coletivos. Ao se tornarem predominantes, tantos os mecanismos de renúncia fiscal quanto os editais de financiamento direto teriam cultivado a relação de dependência e submetido os núcleos militantes à condição de terem de adaptar seus projetos aos parâmetros impostos pelas empresas e outras agentes financiadores. Frente a isso, Carreira (2008, p. 14) chega a se perguntar se o discurso crítico e o anseio de intervenção social e atuação junto às comunidades, que hoje recheiam as propostas de trabalho dos grupos, se devem ao envolvimento político-estético ou à necessidade de "atender as expectativas do agente financiador com vistas à aprovação do respectivo projeto para se ter acesso aos recursos disponíveis".

Condições urbanas e sociais precárias associadas a uma espécie de letargia das formas tradicionais de ação política da esquerda são também demandadas para explicar a origem dos coletivos culturais na periferia. Assim, por exemplo, elas aparecem na fala de um militante da configuração contemporânea:

No início da década de 80, esse setor [os movimentos populares periféricos] tinha uma agitação maior, reverberação maior. Só que, naquele momento, a periferia estava presente, mas falava muito através dos sindicatos. Mas a crise de representação de esquerda permitiu que houvesse retrocesso nas lutas e na agitação. Nos últimos 15 anos, houve acomodação do movimento sindical e por parte dos movimentos sociais por estarem dentro da gestão pública. A falta de renovação dos quadros desmobilizou parte daqueles movimentos. A esquerda não dialogou com os negros, com as mulheres, com a periferia. (...) Os sindicatos não são mais representativos, os partidos não são mais representativos, o que me representa? A rua. As pessoas começaram a formar coletividades, entendendo que cultura não é só o fazer artístico. É nossa tarefa falar de acesso e democratização da cidade. Falar de cultura é falar disso. Os movimentos culturais das periferias ou as periferias organizadas através dos seus fazeres artísticos ocorreram também por um processo de desgaste nas outras formas de se organizar. (SANTOS, 2016, s/p)

Aspectos desta ordem a respeito dos coletivos culturais contemporâneos foram captados pelo trabalho de doutorado de Tiarajú Pablo D'Andrea, que analisou a obra do grupo de rap Racionais MC'S. D'Andrea e concluiu que a multiplicação de coletivos culturais na periferia paulistana durante a década de 1990 teve como pano de fundo um intenso processo de crescimento da segregação socioespacial: o aumento do desemprego, a queda da renda do trabalho e o desmonte de direitos sociais e trabalhistas, promovidos pelos ajustes neoliberais, somavam-se ao vertiginoso aumento das taxas de violência nalgumas regiões da cidade. "Uma mescla de desesperança, raiva, fracasso, resignação, pobreza, sangue, insegurança. Enfim, desespero". (D'ANDREA, 2013, p. 57) Tudo isso, importante notar, no momento em que declinava a capacidade de influência dos movimentos sociais, com o encolhimento da atuação dos núcleos comunitários e das Comunidades Eclesiais de Base (CEB), por exemplo, que projetara os movimentos populares para o centro da vida política do país na década anterior, o que apontava para o completo esgarçamento do tecido social que envolvia os bairros mais precários.

Para D'Andrea, esse quadro teria ocasionado a "explosão" do número de agrupamentos que passaram a desenvolver atividades artísticas buscando alternativas de sociabilidade, uma espécie de refúgio temporário para a ação coletiva numa era de encurtamento de horizontes. Essa afluência para a cultura, segundo o autor, acaba por forjar uma nova subjetividade para a juventude moradora dos extremos da cidade, expressão de uma experiência urbana compartilhada, diferente daquela assente no mundo do trabalho, em aparente processo de desmanche.

Fundamentalmente pelo refluxo dos movimentos sociais e pelo avanço do neoliberalismo, o *fazer político* passa por um momento de crise nas grandes cidades naqueles 1990. Uma das implicações desse refluxo foi o crescimento de coletivos de produção artística nos bairros populares que, na falta de um referencial oriundo de partidos políticos e de movimentos sociais, passaram a se agrupar ao redor de núcleos centrados na produção artística como forma de sociabilidade. Nessa dinâmica histórica, o movimento artístico foi um dos que melhor catalisou as impossibilidades da política, passando a fazer política por meio da atividade artística, consolidando *periferia* como um modo compartilhado de estar no mundo, um posicionamento político e um discurso ressemantizador sobre o que venha a ser *periferia*.⁴⁸

Por extensão, nos anos 1990, o que se tem em grandes metrópoles periféricas, nos dizeres de Valmir de Souza (2014, p. 59), é a emergência de "movimentos de convivência e redes culturais que criam novos modos de vida em comunidade". Especialmente em São

⁴⁸ Ibid., p. 45.

Paulo, tratam-se de novo agentes que embrenham-se na vida política a partir de um redimensionamento das questões culturais globais, pondo em seu lugar propostas apoiadas no resgate e na defesa das "minorias" e no "exercício das diferenças e das diversidades regionais".

No âmbito desses movimentos começam a ser repensadas as questões culturais globais, principalmente após a emergência dos movimentos de gênero, grupos étnicos e de direitos humanos, os quais trouxeram à tona a discussão dos modos de vida e da ética nas relações do homem consigo mesmo e com a Natureza. Esses movimentos também tentam resgatar as culturas das etnias, defendem as minorias culturais e o exercício das diferenças e das diversidades regionais.⁴⁹

Em sintonia com a superação da velha noção de cultura (de que trataremos logo adiante), que se restringia ao desenvolvimento de linguagens artísticas, "os novos sujeitos culturais" procederiam a práticas que compartilham sentidos, valores e ressignificam espaços onde vivem e convivem.

No entanto, tal como na mencionado, a conformação desta parcela da cena cultural paulistana atual não deixaria de conjugar internamente às suas práticas diversos fatores aparentemente ambíguos entre si, acontecendo tanto por iniciativa própria da população periférica quanto por incentivo de agentes externos a essa realidade. Afinal, data daí também o crescimento exponencial de programas de financiamento estatal, privado e do terceiro setor voltados à promoção de atividades artísticas nos territórios considerados de grande vulnerabilidade social. Isto teria levado a que em muitos casos o discurso de autonomia, nascido em resposta à sensação de abandono por parte da população periférica, se aproximasse de perspectivas do ideário neoliberal, como a alusão ao empreendedorismo, ao trabalho por conta própria etc., sempre sedutor em contextos de continuada dificuldade material.

Quando esse discurso arregimenta mentes e corações na periferia, ainda obtém como respostas saídas coletivas, mas organizadas por grupos com certa afinidade ou proximidade territorial e não mais por trabalhadores ou movimentos sociais organizados. (D'ANDREA, 2013, p. 194)

É assim que o pesquisador James de L. Abreu, numa tese de doutorado que estudou os impactos do Programa VAI entre os anos de 2004 e 2008, sintetiza o novo perfil dos coletivos culturais de São Paulo e o que eles pensam acerca da arte como ferramenta de transformação da realidade:

Não se trata de transformar o país ou o mundo, na forma de certo *metadiscurso* já pronto, mas, antes de tudo, operar mudanças a partir da

⁴⁹ Ibid, p. 54.

própria comunidade, na '*construção da identidade local*', da '*formação e inclusão social*', como elementos catalisadores da participação e mobilização políticas. (ABREU, 2010, p. 209)

Frente a estas questões, é plausível conceber que a retração da expectativa militante e a expansão do caráter laboral representem faces diferentes de um mesmo processo. Pois, como se verifica, um dos grandes feitos permitidos pela nova safra de políticas culturais foi ter desbravado novas fronteiras sociais onde a importância atribuída a iniciativas espontâneas, engendradas no sentido da realização de valores éticos, estéticos e políticos, se viu confundida ou instrumentalizada por estratégias atualizadas de desenvolvimento. De saída, é interessante notar que essa abordagem é hoje crescentemente assimilada e operacionalizada por agentes que vão desde os organismos multilaterais, Estados, formuladores de políticas culturais no interior dos países, empresas, ONGs até os movimentos sociais e coletivos urbanos. Logo, embora não se possa dizer que se trate de condição *sine qua non* para a sua consolidação, é preciso verificar em que medida o florescimento desse novo protagonismo cultural, sua fisionomia e sua capacidade de expansão não estão diretamente relacionados a uma mudança de lógica na implementação de programas públicos de caráter cultural e os mecanismos de acesso a recursos por eles instaurados, de modo a não concebê-la enquanto um acontecimento isolado.

2.3 A virada antropológica vista por cima

O amplo acolhimento que ganhou a dimensão processual nas esferas institucionais nos anos 2000 coloca a necessidade de situar esse florescimento da grupalidade cultural no quadro de transformações mais profundas. Embora às vezes apareça como novidade na retórica de governos progressistas ou como conquista da parte dos movimentos sociais mais recentes, nossa suspeita é de que a elaboração que ressignifica o sentido de uma ação cultural, vinculando-a ao exercício de pequenas práticas políticas e econômicas cotidianas enquanto elemento-chave e determinante, remonta a embates travados desde a década de 1970.

A mudança que os estudos sobre políticas culturais reconhecem como sendo uma *virada antropológica* do conceito guarda afinidades com o que se pode identificar como a redefinição do papel a ser desempenhado pelo Estado dentro da nova lógica de controle social que passa a ter como princípio o acionamento de dispositivos surgidos do interior da própria, assim chamada, sociedade civil. Um novo sistema normativo parece então organizar os

programas de incentivo cultural, em torno dos quais orbitam os coletivos culturais da cena contemporânea.

A leitura das atas e documentos oficiais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), principal agência multilateral a cuidar dos assuntos em tela, permite observar que a trajetória de reconfiguração da agenda político-cultural iniciara-se em 1970 também nas altas instâncias, ao menos desde *Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais* de Veneza, onde a cultura foi reconhecida enquanto “uma parte integrante do desenvolvimento global”. Neste encontro, já era destacada a necessidade de ampliar e aprofundar o conceito norteador, de modo a abarcar não somente “as áreas de criação e interpretação”, mas também “a cultura física, as atividades ao ar livre e as maneiras e formas especiais em que uma sociedade e seus membros expressam seu sentido de beleza e de harmonia”. (UNESCO, 1970) Nas palavras de Mariella Pitombo Vieira (2009, p. 80), não seria exagero falar em “virada epistemológica do conceito”, na medida em que o discurso sobre autodeterminação através do desenvolvimento das capacidades internas das populações nacionais se acentua. Emblemáticos disso seriam, por um lado, a grande importância que iriam adquirir os estudos das “culturas regionais”, que desde os anos 1950 já subsidiavam os debates, com o intuito de trazer o tema da pluralidade cultural ao primeiro plano, e por outro, no plano político, um visível deslocamento do foco da cooperação internacional para o exercício de influência sobre as políticas intraestatais, que levavam em conta o aparecimento de jovens nações no cenário mundial.

Temas como esses seriam fortemente retomados em 1975, na *Conferência Intergovernamental sobre as Políticas Culturais na África*, que tinha o propósito de estabelecer parâmetros da política cultural em função dos problemas específicos enfrentados pelos países do continente – àquela altura, instados pelo desafio de reverter as mentalidades afetadas pela colonização (e em grande medida recuperando preocupações como as suscitadas pelas teses de Fanon). No âmbito deste encontro, manifestavam-se expectativas de que as instituições do campo cultural se adequassem às práticas brotadas da interação dos indivíduos, grupos ou comunidades em foco – isto é, acontecimentos coletivos, formas de expressar e transmitir saberes e outras manifestações espontâneas, os quais, pela sua própria essência, escapavam às legislações decretadas de cima para baixo. O gesto é indício de um movimento perante o qual a política pública entendida como *oportunidade de acesso* à alta cultura é duramente questionada em seus fundamentos, uma vez que o modelo até então implementado supunha a mera “aceitação pelo público de um produto cultural terminado”, nulificando a

participação ativa da comunidade no acontecimento artístico. (UNESCO, 1975) Propõe-se então que às autoridades fique reservado não mais do que o papel de *ofertar meios necessários* para que as formas espontâneas de vida florescessem por si, e não provê-las com algo do qual presumidamente careçam.

Com igual espírito foi pensada a necessidade de *descentralização administrativa* dos assuntos culturais. Ao se levar em conta o modo particular com que as práticas culturais se configuravam no contexto africano, tradicionalmente organizadas com base nas comunidades locais, informa o documento, a meta da descentralização ver-se-ia facilitada por coincidir com um fato local corriqueiro. Em outras palavras, fatores que se poderiam colocar como obstáculo aos esforços de estabilização e reconstrução da unidade – como as rivalidades étnicas e tribais, por exemplo – passavam a ser vistos como “uma oportunidade de reunir patrimônios diversos para enriquecer a cultura nacional”.⁵⁰ Nessa linha, a noção de diversidade cultural é saudada como *fonte endógena* de equilíbrio que, se bem estimulada, poderia atuar em favor da integração e da unidade nacionais naquele momento desejadas.

Apesar de a atuação coordenada entre governos, entidades privadas e não-governamentais ser largamente praticada nas disputas geopolíticas desde o pós-guerra⁵¹, e já constar como recomendação da Unesco desde os primórdios da entidade, parcerias desse tipo visariam a alcançar, agora, outro patamar: prospectar soluções locais acessando níveis cada vez mais rentes à realidade cotidiana das populações. Caminhando no sentido de se acoplar às formas associativas tradicionais ou informais que se criam no dia a dia das comunidades e

⁵⁰ Ibid., s/p.

⁵¹ A esse respeito, é interessante observar o considerável pioneirismo na mudança de foco feita pela parceria entre a Fundação Ford, a CIA e o Departamento de Estado norte-americano que desde 1953 atuavam em conjunto na construção das agendas político-culturais dos países subdesenvolvidos considerados mais vulneráveis à propaganda comunista e, mais tarde, aos nacionalismos anticoloniais. Em 1955, após identificar "problemas de recepção" de seus projetos editoriais nos círculos intelectuais da Europa Ocidental, sobretudo franceses – o que, pelo seu poder de irradiação, faria estes projetos também inócuos nas regiões pobres do mundo que procuravam influenciar –, a Fundação opta por uma nova política de publicações e apoio a centros de pesquisa, na qual temas de cultura e política fossem debatidos por agentes locais a partir de matérias locais, substituindo a simples divulgação hierárquica da arte norte-americana. A ideia era obter capilaridade, prevenir-se das críticas antiamericanas e, com isso, exercer maior poder de atração sobre as elites intelectuais periféricas. Plasmada no "programa ideológico", segundo Wanderson Chaves (2015), a parceria teria resultado de uma convergência de interesses dos ideólogos da estratégia governamental – que entendiam que o postulado anticomunista deveria ser substituído pela "apologia do desenvolvimento", mais atrativo à juventude escolarizada de esquerda das sociedades atrasadas às voltas com as questões da construção nacional – e da política de recursos humanos da Fundação, que preconizava a formação de quadros intelectuais dirigentes autóctones comprometidos com teorias da modernização abertas ao "princípio capitalista de desenvolvimento". (CHAVES, 2015, p. 146). Há, de fato, algo em comum no que diz respeito ao movimento de *localização* dos programas culturais como fonte de penetração e credibilidade, contudo, a estratégia avançada nos anos 1970 parece diferir substancialmente na medida em que aprofunda este percurso em direção às bases, quase que prescindindo do papel intermediador das elites intelectuais, alvo privilegiado dos programas até então, em favor de uma ligação mais direta com agentes culturais enraizados nas experiências cotidianas das camadas sociais inferiores.

seus territórios, a estratégia político-administrativa arquitetada pelas cúpula internacional parece ir em busca de uma confluência com a dinâmica interna do tecido social que visa organizar. Isso demanda a criação de novos mecanismos de gestão e acompanhamento que irão privilegiar relações diretas com processos socioculturais locais, tomando-os não mais como meros ponto de incidência, mas como fontes de autenticidade e legitimidade de seu exercício.

A *Conferência Mundial sobre Políticas Culturais* de 1982, realizada no México, é o grande acontecimento em torno do qual um novo enfoque enfim se cristaliza. É nessa rodada que o conceito antropológico de cultura se consolida nas instâncias gestoras supranacionais, oferecendo um escopo concreto mais abrangente para os planejadores culturais e redefinindo as linhas de ação que passariam a compor as estratégias integradas de desenvolvimento. Como se lê no documento, a Unesco institui novas bases para a regulação de práticas e programas aplicados pelos países signatários ao modular mais claramente sua definição de cultura:

(...) a conferência concorda em que, no seu sentido mais amplo, a cultura pode ser considerada atualmente como o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (UNESCO, 1982)

O novo conceito arrasta para o centro da cena outro conjunto de elementos, valores, conhecimentos e fazeres espontâneos enraizados nos territórios e na vida comunitária, e que pareciam secundarizados pelos modelos anteriores. A mudança é significativa quando se tem em mente que, dos primeiros anos de existência da entidade até meados dos anos 1960, o entendimento de cultura vigente associava-se quase que exclusivamente à noção de “acúmulo de saber”, prezando pela universalização da cultura das classes ilustradas, como um direito a ser garantido pelo Estado de bem-estar social. Os esforços dessa fase, de acordo com a periodização adotada por Vieira (2009), privilegiavam a reconstrução de bibliotecas e museus (boa parte destruída pela guerra), melhoria das condições de trabalho dos artistas, publicação de atlas bibliográficos, estruturas para a circulação de grandes obras e outras medidas orientadas por um crivo bem específico do que era ou não pertinente ao universo cultural. Nos termos da autora, as políticas culturais, grosso modo, conjugavam-se com a ideia de *Bildung*, tal como instituído nas ciências humanas e preconizados pelos fundamentos filosóficos do idealismo e romantismo alemão.

O que vai orientar o conceito de *Bildung* é a especulação sobre o próprio devir do homem na terra, e em última instância, como se efetiva a sua

liberdade [...] traz à tona uma dimensão quase que patrimonial de sedimentação de saberes, expressa em uma condição objetiva a ser alcançada, materializada pelo acúmulo de realizações e obras intelectuais, artísticas e morais. (VIEIRA, 2009, p. 72)

Ao afastar-se da velha concepção “iluminista”, referenciada no modelo das belas-artes, e se orientar pela crítica do elitismo presente nas origens da entidade, a abordagem antropológica da Unesco aponta para um horizonte onde cultura não se distingue da própria atividade vital, na medida em que ela constitui o “nutriente” da “trama social”, para usar a expressão adotada por uma das comissões da Conferência. (UNESCO, 1982) A nova ideia de democracia cultural, por conseguinte, permitirá incluir no raio de ação e planejamento das políticas do setor toda sorte de manifestações, costumes, práticas e modalidades de saber.

De acordo com a leitura de Botelho (2001, p. 74-75), o que se tem aqui é a expansão do arcabouço de cultura para toda forma de "interação social dos indivíduos", seus "modos de pensar e sentir", buscando alcançar o "plano do cotidiano" e transformar a "qualidade de vida". A implementação das novas diretrizes, então, vai se orientar menos pela *ampliação do acesso* do que pelo *fomento à participação através de processos já em curso* e espontaneamente presentes no dia a dia das populações. Uma percepção assumida por coletivos e gestores culturais contemporâneos e que ficou bem expressa na III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, em 2013, que se notabilizou pela recorrência de demandas focadas na “ampliação e diversificação dos grupos e manifestações contemplados pelas políticas culturais”, reforçando a “ideia de que a ‘cultura’ que deve ser objeto das políticas culturais é um conjunto amplo de práticas sociais”. (SÃO PAULO, 2014, p. 64)

Ora, o que se tem dos anos 1980 em diante não é outra coisa senão a assimilação de uma definição crítica de cultura como aquela preconizada por Williams e que fora somada por outros intentos de renovação do pensamento de esquerda dos anos 1950. Trata-se, cada vez mais, de propiciar a construção rotineira de "pequenos mundos de sentido"⁵², que podem variar em função de diversos fatores. De cima a baixo, cultura caminhará para ser entendida enquanto a busca constante por um conjunto de sentidos compartilhados, sentidos que se alteram ou reproduzem conforme as pressões da experiência, dos contatos e das descobertas cotidianas. Daí que, por essa acepção, seria um contrassenso tratar as práticas tradicionais e sedimentadas, por um lado, e a dimensão criadora e artística, por outro, enquanto categorias estanques da vida cultural, uma vez que historicamente elas só poderiam existir de modo integrado. (WILLIAMS, 2002, p. 93) E, logo, também para governos, planejadores e

⁵² Botelho, Op. Cit..

operacionalizadores de políticas públicas, cultura passaria a significar tanto um modo de vida – tudo aquilo que se realiza na vida cotidiana – quanto formas de significação mais ou menos elevadas que circulam no interior dos grupos sociais, indo desde romances, filmes, músicas e outros produtos artísticos até a publicidade.

É importante observar que os debates de cúpula no início dos anos 1980 ocorriam sob o sinal de alerta que então se acendia com o agravamento da crise econômica mundial, que elevava tanto a dívida pública dos países de “terceiro mundo” quanto o nível de desemprego dos países centrais. Não por acaso, na Conferência do México, a ativação de esquemas autóctones de sobrevivência e a predileção pelo trabalho conjunto com grupos informais de ação cultural – com sua capacidade de produzir mobilização social enraizada no cotidiano das comunidades em foco – são recorrentemente apontadas como solução endógena para o quadro de conflitualidade iminente nos territórios mais precários. Assim, o incitamento a que indivíduos e populações-alvo intervenham ativamente na elaboração e execução das políticas públicas reaparece com um significado reforçado: a expectativa de que todos se tornem “criadores de sua própria qualidade vida” e participem no “desenvolvimento de sua comunidade”. Trata-se, sobretudo, de abrir, entre as instituições e a atividade social espontânea, novos pontos de entrosamento que poderiam ser afiançados pela oferta de oportunidades e a desobstrução das liberdades de escolha no campo cultural. A descentralização dos recursos financeiros e administrativos da vida cultural, portanto, se coloca como o suporte de um novo arcabouço político que visa assegurar às instituições responsáveis um melhor conhecimento das preferências, opções e necessidades da sociedade, multiplicando as “oportunidades de diálogo entre a população e os organismos culturais.” (UNESCO, 1982)

Acompanhando a tendência, alguns delegados da Conferência do México postularam enfaticamente a necessidade de se reduzir a interferência do Estado em qualquer assunto relacionado ao conteúdo das iniciativas culturais, limitando seu papel à garantia da liberdade dos agentes criadores espontâneos, no que se incluíam as associações de voluntários. Tal princípio culminou na 80ª recomendação, que incentiva os Estados-membros em cooperação com organizações não-governamentais a prestarem “todo apoio moral e financeiro possível às iniciativas artísticas espontâneas”.⁵³

Em resumo, a cultura deve emanar do indivíduo, dos grupos e das associações. Estimou-se que deveria proceder-se, inclusive nos Estados unitários, à descentralização e à regionalização das atividades

⁵³ Não é uma coincidência que o documento tome como exemplo o caso dos chamados “grupos teatrais livres”, formados por amadores e/ou semiprofissionais, que se multiplicava nos últimos anos em muitos países.

culturais e assegurar a participação de todos os cidadãos, permitindo aos indivíduos e grupos culturais livremente constituídos exercerem sua iniciativa, assim como as organizações não-governamentais. Concluiu-se que esta também seja uma maneira de preservar, proteger, impulsionar e promover a iniciativa privada e o pluralismo cultural no plano nacional. (UNESCO, 1982)

Apesar de, na ocasião, ter havido divergências que argumentassem em favor da centralidade dos poderes públicos enquanto agente das condições culturais, a primeira posição prevaleceu e se tornou hegemônica a partir da década de 1990. Desde então, a orientação para que governos e sociedade civil se empenhem no alcance de formas de “associação mais estreita” (UNESCO, 1998, p. 14) é constantemente reiterada com a finalidade de elaborar e pôr em prática medidas adequadas a situações conflituosas cujo gerenciamento exige novos mecanismo de acompanhamento e controle.

É sugestivo constatar que tais concepções e expedientes organizativos, brotados do subterrâneo da sociedade civil, já tivessem sido detectados pelo radar da política cultural brasileira da segunda metade da década de 1970, quando se pode exercitar algo no sentido da virada antropológica. No primeiro decênio após o golpe, como se sabe, as medidas tomadas se caracterizam pelo desmonte da militância político-cultural de esquerda e pela estruturação da cultura mediatizada aos moldes da indústria cultural e em sintonia com a política de "segurança nacional" – aspectos fomentados pela criação de empresas como a Telebrás e a Embratel. Mas, a partir 1974, quando Ney Braga assume o Ministério da Educação (MEC) do governo Geisel, dando início ao processo de abertura, o que se tem é o revigoramento de instituições do setor que, através de pequenas iniciativas culturais, se mostravam relativamente afinadas com os grandes debates internacionais capitaneados pela Unesco.⁵⁴

Registros do crítico de teatro Yan Michalski mostram que temas como o da diversidade e do apoio a iniciativas "marginais" eram preocupações que foram evoluindo, em todas as esferas administrativas, nas políticas culturais do período ao longo do qual se pavimentava o caminho para uma transição lenta e gradual – o que, à altura, significava sem

⁵⁴ Ainda que limitadas pela persistência da ditadura, este alinhamento por parte de alguns órgãos do MEC possibilitou a gestação de embriões que, anos mais tarde, viriam a ser os pilares de constitutivos do Ministério da Cultura (MinC). Conforme reconhecem diversos autores (BOTELHO, 2007; ORTIZ, 1985; MICELI, 1984; RUBIM, 2007, 2010), esse momento teria legado alguns feitos nada desprezíveis: o Plano Nacional de Cultura (1975), a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema-Concine (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979). A FUNARTE merece destaque porque nasce como uma agência de financiamento de projetos culturais constituída por um corpo técnico qualificado e independente, em sua maioria da própria área cultural, e que, visando superar a lógica fisiológica e clientelista, produziu intervenções inovadoras pautada por critérios meritocráticos de distribuição de recursos. (RUBIM, 2007)

grandes turbulências políticas. Na área teatral, contra a tendência de comercialização que atingia os palcos da época, a realização de um seminário em Salvador, em janeiro de 1979, com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, por exemplo, além de confirmar a retomada de um sólido movimento teatral com artistas e grupos essencialmente voltados para as temáticas comunitárias, sinalizava outro conjunto de iniciativas que se tornavam objeto de alguma atenção governamental: pequenas iniciativas teatrais que, sob condições adversas, assentavam-se em poucos recursos de produção para realizar apresentações em locais não convencionais e para um público bem diferente daquele encontrado nos polos culturais consagrados. O gesto inusitado arranca elogios do criterioso Michalski (2004c, p. 302) que, embora lamenta uma ênfase um tanto exacerbada nos valores regionais (ao ponto de artistas de outras regiões serem acusados de agentes "colonizadores")⁵⁵, saúda o trabalho com códigos de linguagem capazes de estabelecer canais estreitos de comunicação com o espectador através do uso de tradições populares, dando vazão a “um teatro que tem, como nenhum outro, vínculos viscerais com a realidade imediata de quem o fez e de quem a ele assiste”.

Mas, o ponto culminante desses ensaios antropológicos no processo de abertura política se daria mais adiante, sem dúvida. Primeiramente, com a breve passagem do professor Eduardo Mattos Portella como Ministro da Educação nos anos 1979 e 1980. Nesse momento é possível identificar um forte sentido de aproximação entre a cultura e as medidas governamentais dirigidas ao trato das questões sociais. Portella, que se tornaria vice-presidente da Conferência Mundial da Unesco de 1988 a 1993 e presidente de 1997 a 1999, tentou implementar no programa plurianual da Secretaria de Assuntos Culturais (embrião do futuro MinC) um plano calcado no que se chamou de "ação comunitária". Invertendo a tendência à altura já chamada de "conservacionista" e "museológica", hegemônica entre os dirigentes da pasta, que priorizava ora o acervo do passado das classes dirigentes ora o folclore "depurado" das classes populares, o programa transfere o foco para pequenas manifestações populares contemporâneas. "Em lugar de carregar nas tintas do 'nacional', do legado 'comum' e 'brasileiro', os teóricos da gestão Portella valorizam o traço 'regional' e 'local', sede do que é 'autêntico' e 'nosso'". (MICELI, 1984)

⁵⁵ Michalski também relata o esforço do Serviço Nacional do Teatro (SNT) em contemplar a "multiformidade das realidades brasileiras" com a realização da Mostra Mambembão, que previa a apresentação sistemática de criações cênicas oriundas de regiões fora do eixo Rio-São Paulo. O autor não deixa de notar que argumentos em torno da autenticidade regional já se exprimiam em termos de disputa por um melhor posicionamento “no que diz respeito a incentivos oficiais”, “a um passo de atribuir aos artistas criadores das outras regiões intenções colonizadoras infinitamente maiores ao que as que de fato possam talvez existir”. (Ibid., p. 303)

Segundo os documentos oficiais produzidos durante a gestão, as ações dever-se-iam traduzir, prioritariamente, em "trabalho de base junto às comunidades" das regiões menos desenvolvidas do país e "mobilização de animadores culturais espontâneos", envolvendo associações e lideranças comunitária na busca por "fontes alternativas de recursos". (ORTIZ, 1985) Conceitos como o de "descentralização", "democratização", "deselitização", "planejamento participativo" eram os grandes lemas que davam espírito aos projetos, por isso o programa previa que as ações fossem desenvolvidas junto às secretarias estaduais de cultura, e que a aproximação com os bairros e favelas em foco ocorresse mediante visitas e pesquisas da equipe técnica na forma de investigações etnográficas, com o intuito de identificar suas demandas culturais. Segundo Miceli, no entanto, os relatórios, movidos pela "idéia-mestra" de que "o produto estava no processo", "davam maior importância à denúncia pura e simples das injustiças sociais de que era vítima aquela população do que à preocupação em estabelecer um diagnóstico da situação concreta".⁵⁶

Nesta nova investida, portanto, cultura expande seus significados e passa a denotar *criatividade do homem subalterno para sobreviver em meio a um ambiente adverso*. Nas palavras de um membro da equipe que se engajou nos chamados "projetos exemplares", as enquetes sobre a realidade cultural buscavam encontrar:

(...) indicações do modo de sentir, pensar e agir em todas as práticas sociais: nas práticas que têm como fim predominante de sobrevivência material (produção e circulação de bens, serviços e dinheiro); nas práticas com fim predominante de sobrevivência política (formas de organização e associação para obter e/ou assegurar o poder; nas práticas que têm fim predominantemente de expressão ou representação (manifestações artísticas ou religiosas etc.). Falávamos de práticas com fins predominantes e não exclusivos de algum aspecto porque sabíamos que uma delas expressa os aspectos de sobrevivência material, política e simbólica.⁵⁷

A meta do programa cultural de Portella era, então, transformar essa baixa e espontânea produção popular – diga-se: quase sempre de parcelas sociais que sequer produziam artigos ou manifestações típicas do que usualmente se entende por "folclore" e "cultura popular" – em atividades rentáveis capazes de assegurar um nível mínimo de subsistência à população de baixa renda.

Entre 1981 e 1982, com Aloísio Magalhães, figura "mais proeminente do período", segundo Botelho (2007, p. 119), à frente da Secretaria de Assuntos Culturais, tem-se uma continuidade às linhas da gestão anterior com o acréscimo de que Aloísio radicaliza a noção antropológica da cultura ao assumi-la enquanto um "pressuposto geral de governo", e não de

⁵⁶ Op. Cit., p. 30.

⁵⁷ SALES apud MICELI, Op. Cit., p. 31.

uma área específica, o que o leva a trabalhar pela articulação de outros setores da gestão pública no trato da matéria. As diretrizes do documento base dão a ideia dos objetivos de sua política:

A Secretaria da Cultura reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, privilegia não só os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. (MEC apud BOTELHO, 2007, p. 122-123)

As premissas do documento chamam a atenção para o cuidado integrado que os aparelhos governamentais deveriam ter com o "processo global", que envolve todas as condições do fazer humano – históricas, socioeconômicas, étnicas, ecologias etc, – e não privilegiar o produto, que apenas se insere nessas condições e é por elas escolhido.

É preciso ponderar que, apesar dessas localizadas intenções, tais concepções não foram capazes de se impor na prática institucional, tendo, em um sentido mais geral, prevalecido a chamada vertente *patrimonial* (a cultura como bem a ser preservado), em desfavor daquela que daria primazia à *produção cultural* (ou seja, a cultura enquanto atividade viva, fluxo criador e dinâmico, constante incorporação do novo). As políticas culturais do período não foram muito além do reforço do setor de turismo, que implicou um elevadíssimo grau de mercantilização da cultura popular, e a criação de infraestrutura necessária para a ampliação das telecomunicações, rapidamente oligopolizadas por empresas privadas. Todavia, a passagem marca o despontar de uma nova orientação em que, com todas as suas dificuldades, as ações governamentais buscavam recobrir pequenas atividades culturais de caráter popular que, se renovando ou simplesmente remanescendo da violência aberta do momento anterior, situavam-se fora do arcabouço institucional.

A nova concepção que se afinava entre as instâncias superiores de governo, mais do que corresponder, pressupunha, ao que parece, um movimento em direção parecida que se anunciava também nos andares de baixo, isto é, no âmbito de pequenos espaços organizativos que se abriam no seio dos setores populares de países e regiões em destacado quadro de subdesenvolvimento. Em seu sentido geral, tais experiências buscavam revalorizar as estratégias autóctones de sobrevivência enquanto bases de um novo projeto político de esquerda. E, muitas delas, segundo Ventura (2005, p. 79), acabavam por se expressar por meio de "manifestações culturais locais fossem elas sociais, morais, afetivas, de ressentimento, enfim, fontes de motivação de interpelação e resistência política".

Não foi outro o potencial evidenciado pela emergência dos novos “sujeitos coletivos” que se difundiram nos meios populares da grande São Paulo ao longo da década de 1970. Como procurou demonstrar Eder Sader (1988), a reconstituição de espaços informais de sociabilidade nos interstícios do sistema autoritário da época constituiu a amálgama das estruturas comunitárias que viriam dar forma ao que se convencionou chamar de “novos movimentos sociais”. Premida pelo agravado quadro de precarização das condições de vida, a década assistiu à multiplicação de redes locais de colaboração espontânea entre as camadas subalternas da sociedade que procuravam tanto dar respostas às carências materiais quanto dar vazão às aspirações por participação política e ampliação da cidadania.

Francisco de Oliveira chamou a atenção para o papel crucial que a capacidade popular de mobilizar forças extraordinárias para o tecimento de solidariedade nos tempos livres exerceu na forma pela qual o capitalismo se expandiu no Brasil. Em sua *Crítica da razão dualista*, o autor sugere conceber a conservação de práticas cooperativas independentes, voltadas para o atendimento de necessidades imediatas da população pauperizada, como uma solução incorporada pelo padrão capitalista local a fim de suprir a exiguidade de recursos iniciais disponíveis para a acumulação. Nessa leitura, mais do que resíduos externos ou indesejáveis ao organismo econômico, atividades corriqueiras e improvisadas com a finalidade de amenizar a precariedade da vida – como os mutirões de autoconstrução, a agricultura de fundo de quintal e as redes informais de comércio ambulante – cumpriram o determinante papel de desafogar o capital e transferir para os ombros da força de trabalho os custos relativos à sua própria reprodução.

Para exemplificar a funcionalidade daquilo que entendia ser uma espécie de "talento organizatório" compulsório das camadas até então tidas como marginais na economia, Chico de Oliveira analisa mais detidamente uma característica particular da questão habitacional no Brasil:

Uma não-insignificante porcentagem das residências das classes trabalhadoras foi construída pelos próprios proprietários, utilizando dias de folga, fins de semana e formas de cooperação como o 'mutirão'. Ora, a habitação, bem resultante dessa operação, se produz por trabalho não pago, isto é, super-trabalho. Embora aparentemente esse bem não seja despropriado pelo setor privado da produção, ele contribui para aumentar a taxa de exploração da força de trabalho, pois o seu resultado – a casa – reflete-se numa baixa aparente do custo de reprodução da força de trabalho – de que os gastos com habitação são um componente importante – e para deprimir os salários reais pagos pelas empresas. Assim uma operação que é, na aparência, uma sobrevivência de práticas de 'economia natural' dentro das cidades, casa-se admiravelmente bem com um processo de expansão capitalista, que tem uma de suas bases e seu dinamismo na intensa exploração da força de trabalho. (OLIVEIRA, 2003a, p. 59)

Haveria, assim, algo de singular no fato de a expansão do capitalismo no Brasil ter sido capaz de introduzir novas relações nos elementos arcaicos ao mesmo tempo que reproduzia relações arcaicas nos novos elementos:

um novo modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo preserva o potencial de acumulação liberado exclusivamente para os fins de expansão do próprio novo.⁵⁸

Por isso, defendeu Chico de Oliveira, esquemas informais de reprodução da vida assemelhados a sistemas socioeconômicos atrasados, ao invés de serem tratados como obstáculos ao desenvolvimento, haveriam de ser percebidos como "a forma de exceção permanente do sistema capitalista na sua periferia".⁵⁹

Nesse aspecto, as proposições de Chico de Oliveira inspiram a leitura de Lúcio Kowarick, para quem o altíssimo grau de deterioração das condições de vida e trabalho impeliu a que mão-de-obra mais precarizada da metrópole paulista se engajasse em sua autorreprodução a baixos custos. Daí que, na perspectiva crítica que se arriscava no final da década de 1970 no Brasil, as favelas, erguidas em áreas distantes dos grandes centros equipados, em loteamentos mais baratos, desprovidos de infraestruturas ou simplesmente clandestinos, passariam a ser reconhecidas como "fórmula de sobrevivência", a expressão urbanística mais flagrante de uma espécie de "economia natural" que vigia em pleno sistema urbano-industrial (KOWARICK, 1993, p. 60). Note-se que tamanha *gambiarra* no plano habitacional, nessa ótica, nada teria de anacrônica ou provisória, dado o papel que desempenhara no regime de acumulação de caráter espoliante que se instalou nos países de capitalismo tardio. Por isso, segundo Kowarick (1993, p. 89):

(...) a favelização constitui uma solução de sobrevivência por representar uma diminuição nos gastos com moradia. Pode ainda, de certa forma, representar uma diminuição no tempo de locomoção e nos gastos com transportes na medida em que montar um barraco representa um expediente para remediar a alta taxa de rotatividade nos empregos, presente economia paulistana.

Em outras palavras, diferentemente do que pretendiam as interpretações dualistas, a persistência de padrões tidos por arcaicos e informais na economia se mostrava, isto sim, como ingrediente funcional e constitutivo do que havia de mais moderno e desenvolvido no país. De modo que denominações como "moderno" e "atrasado" não seriam mais do que uma

⁵⁸ Ibid., p. 60.

⁵⁹ Id., 2003b, p. 131

mera oposição formal, uma vez que, no processo real, o que se verificava era a simbiose e a organicidade entre estes contrários.

Não se trata então de dizer que a forçosa inclinação para o imprevisto e o experimentalismo social sejam novidades surgidas nesse período, mas de destacar o processo de reapropriação política e conceitual por que ela passa no intuito de alavancar um novo ciclo estratégico para a esquerda brasileira, após a grande derrocada do golpe de 1964.⁶⁰ Nesse sentido, o estudo de Sader sobre as circunstâncias e características que marcam a aparição dos novos movimentos não apenas dá a ver a junção que neles se faziam entre reelaborações compartilhadas da vida e a conformação de uma subjetividade política, como é ele próprio o testemunho de um movimento intelectual de esquerda que passa a enfatizar as potencialidades da cultura ordinária como ferramenta da “nova cidadania”. Nessa nova e diferente perspectiva, que ganha corpo ao longo dos anos 1980 até culminar da promulgação da Carta de 1988, tão importante quanto a reiteração das formas de lutas voltadas para a obtenção de bens e serviços nos termos de sua reprodução sistêmica enquanto força de trabalho, os novos sujeitos políticos haveriam redefinido os termos da luta de classes no país ao serem capazes de politizar temas do cotidiano e constituírem-se internamente por fortes vínculos de identidade e representações compartilhadas que, enquanto tais, só podem ser devidamente apreendidos no quadro de suas significações culturais e subjetivas. É assim que, na acepção de Eder Sader (1988, p. 55), o uso da noção de “sujeito coletivo” diz respeito a “uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas”.

Assim, parece haver uma inusitada convergência histórica entre a nova abordagem da questão cultural que é gestada global e localmente no seio da militância de esquerda, por um lado, e, por outro, a mudança de enfoque que orienta governos, agências multilaterais e

⁶⁰ Em certo sentido, estes aspectos compõem uma constante da formação cultural popular brasileira, diria José Ramos Tinhorão (1998), para quem fora sempre a capacidade de criação coletiva do “povo miúdo” – espontânea, gratuita e voltada originalmente para si – a matéria-prima por excelência das diferentes formas de exploração que a indústria cultural instaurou no país. Segundo ele: “O interessante a observar é que, enquanto o público da nova classe média emergente da fase de transição da economia pré-industrial, manufatureira, para a da moderna indústria, se deixava arrear com as novidades importadas, as camadas populares urbanas mais baixas viviam, no mesmo período [duas primeiras décadas do século XX], um dinâmico processo de grande riqueza criativa. Levados pela natureza excludente da economia a viver por si, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si. De fato, enquanto os menos de trezentos mil operários qualificados de todo o país oficialmente recenseados em 1920 de certa maneira se conseguiam integrar no sistema (lutavam por 'melhorias' organizados em sindicatos, associações, caixas de socorros, etc.), a massa de cerca de um milhão de trabalhadores não qualificados e eventuais, situados à margem dessa parte 'organizada' da sociedade, precisou criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural.” (TINHORÃO, 1993, p. 263)

entidades do terceiro setor, que, como veremos, chegavam também para compor o cenário. A ampla aceitação adquirida pela noção antropológica de cultura não exprime outra coisa senão a importância estratégica assumida por esses admiráveis e diferentes modos de inventar a vida que acompanham a história de expansão das cidades brasileiras: padrões locais de convivência, pequenos circuitos econômicos, estruturas de produção de sentido que foram se tecendo ininterruptamente no dia a dia das populações nunca plenamente recobertas pela noção de cidadania, num sentido tão mais urgente quanto mais a dita exceção se mostrava permanente. (TELLES, 2010) Daí em diante, práticas que eram tidas como óbices a serem superados pelos projetos de modernização – às vezes até opondo-se a eles através da afirmação de valores e relações tradicionais –, com a nova configuração, passam a ser mobilizadas, de parte a parte, como fatores estratégicos plenamente funcionais à concepção reinventada do desenvolvimento.

Todavia, o sincrônico reposicionamento reservaria outros sentidos ao associativismo de base popular, fazendo-se repercutir em múltiplos instrumentos de intervenção facilitados pela abrangência e o novo significado adquiridos pela noção de cultura, o que multiplicou o número de alianças e parcerias institucionais operadas em diversas escalas, do global ao local.

2.4 A ação política como meio de vida

Nesse ponto, a viragem que Virgínia Fontes (2006) chamou de "conversão mercantil-filantrópica" pode ser útil para compreender a transfiguração que implicou em sérias consequências ao projeto de esquerda que aí se germinava no contexto brasileiro, conduzindo as organizações populares militantes à posição de subordinação e dependência em relação ao Estado ou a agências de financiamento privado. Como advertiu a historiadora, é precisamente a partir dessa segunda metade da década de 1970, em confluência com o início do processo de abertura democrática, que as ONGs intensificam sua atuação no Brasil, contribuindo para o tratamento filantrópico da questão social que já era favorecido pela fortíssima presença das Comunidades Eclesiais de Base (embora a autora não descarte o seu importante papel de politização). Financiadas às vezes pela própria igreja, às vezes por fundos internacionais, as ONGs ajudariam a reforçar a tendência fragmentária das organizações populares, distanciando-as conscientemente da perspectiva da totalidade social que, à altura, atribuíam-se com conotação negativa à atuação dos partidos políticos; processo para o qual já concorria a intelectualidade de esquerda, ao se acomodar com a limitação da luta política ao campo

institucional e saudar a emergência dos "novos movimentos sociais" organizados em bases fragmentárias (identitárias, espaciais ou quantitativas), segundo Fontes, de modo apartado da configuração de classes. Apesar de tudo:

Esse conjunto complexo de lutas mantinha, não obstante, forte cunho popular e, nesse sentido, permanecia nitidamente lastreado em agenda contra-hegemônica. Concentrava-se nas CEBs, nas Associações de Moradores, em pequenas associações anti-racistas, anti-sexistas, anti-autoritárias e nas novas ONGs. O Partido dos Trabalhadores-PT, criado em 1981, magnetizaria a maior parte dessas diferentes tendências do campo popular e permitiria o estabelecimento de laços entre movimentos, sindicatos e o partido (indicando a possibilidade de uma convergência mais ampla, de cunho classista) (FONTES, 2006, p. 343)

Contudo, a relação que se consolidava entre as ONGs e seus públicos-alvo, como abertamente se declarava, era a de *assessoria*. Pretendia-se com isso criticar as posições vanguardistas e todas as demais tentativas de se falar "em nome" dos movimentos sociais, razão pela qual muitas ONGs insistiam em manter o caráter localizado das lutas, assegurando as condições de sua reprodução enquanto "prestadoras de serviço". Na ótica de Fontes, os impactos sobre a concepção de organização política não foram poucos. Alterou-se com isso a própria concepção de autonomia, que aos poucos deixou de se referir à capacidade da classe trabalhadora produzir uma contra-hegemonia por fora dos enquadramentos corporativos e institucionais para expressar a completa ausência de vínculos de uma grande variedade de grupos organizados com base em demandas específicas. Fato que se torna mais dramático na questão do financiamento. A priorização das demandas urgentes e imediatas, quase sempre impostas pela precariedade da situação, resultava na secundarização de um projeto político maior que ambicionasse formas de prover a existência das próprias organizações, comprometendo a independência financeira, que é pressuposto da autonomia política.

Consequentemente, a própria noção de militância se desloca para as áreas de assessoria e prestação de serviço, como um corpo separado da base social a que se pretende *atender*. Para Fontes (2006, p. 347)

Consolidava-se a profissionalização da assessoria prestada aos movimentos populares, ainda que conservando um cunho 'moral' de 'apoio' a uma cidadania e a uma sociedade transformada, democrática. Acelerando a rotação que transformava militância em emprego, os serviços profissionais prestados poderiam – e deveriam – ser remunerados conforme o mercado, segundo as condições de pagamento dos movimentos sociais ou, caso mais frequente, através da orientação para obtenção de recursos junto a agências financiadoras. Novas especializações técnicas se definiam, como a de formuladores de projetos e a de agenciadores de recursos, nacionais e internacionais.

Ainda que nem todos quadros de militância desse período tenham se vinculado diretamente ou mesmo se convertido em uma ONG, esse processo tem grande importância para apreender a transformação que nessa passagem ocorria da natureza da ação militante. Pois significou a possibilidade inédita de conciliar, numa mesma atividade, práticas orientadas pelo combate às formas capitalistas de produção e existência com práticas remuneráveis e baseadas numa lógica instrumental, através da qual certas habilidades essenciais, antes concernentes exclusivamente às necessidades da ação política, puderam se tornarem objetos de cálculo no âmbito de uma relação de compra e venda, como a que existe em qualquer outra forma de trabalho assalariado. Em muitos aspectos isso fez com que a novidade que os “novos movimentos sociais” traziam em comparação ao modelo corporativista, burocrático e autoritário dos sindicatos tradicionais, por exemplo, ficasse bastante prejudicada, já que as tomadas de decisão acerca do caráter que assumiriam estas atividades passavam a estar concentradas nos órgãos financiadores externos, mediante o poder que detinham e continuam detendo sobre os fluxos dos recursos. A afirmação reiterada destas parcerias, bem como o uso prolongado destes sistemas de financiamento, acabaria por reinstaurar a dependência destes novos sujeitos coletivos em relação às agências estatais, privadas ou do terceiro setor, senilizando-lhes a capacidade de pensar e gerar formas próprias de financiamento. Portanto, o desaparecimento da contradição entre *ser militante* e *ser remunerado*, ao diluir as fronteiras entre o tempo dedicado à ação política contestadora (dentro do qual é possível negar o capital) e o tempo de trabalho (dentro do qual se está subordinado ao capital), corresponde, a nosso ver, à institucionalização das práticas coletivas informais e seu consequente metamorfoseamento em modalidades heterodoxas de trabalho, traço decisivo do ativismo cultural de nosso tempo que será tratado na seção seguinte.

Para complexificar ainda mais o quadro evolutivo das décadas seguintes, no mesmo movimento em que a nova definição é coroada pela Declaração do México, no início dos anos 1980, e ratificada por uma série de documentos das décadas seguintes⁶¹, uma nova perspectiva de atuação também ganha maturidade entre outras entidades multilaterais como o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e o Fundo Monetário Internacional (FMI), que à altura se esbarravam com a necessidade redesenhar linhas de atuação voltadas para a promoção do desenvolvimento dos países periféricos. Em

⁶¹ Entre eles, a *Conferência de Estocolmo* (1998) propôs o alargamento da definição de patrimônio cultural, que passaria a compreender “todos os elementos naturais e culturais, tangíveis e intangíveis, que são herdados ou criados recentemente”, incluindo não apenas edifícios, sítios ou obras artísticas, mas igualmente a paisagem cultural, o patrimônio industrial, o turismo e a tradição oral. (UNESCO, 1998, p. 17); e a *Declaração universal sobre a diversidade cultural* (UNESCO, 2002), que retoma e busca aprofundar a mesma definição.

conformidade com a abrangência adquirida pela nova noção oficial de cultura, compreendendo processos sociais que anteparam e mesmo transcendem o campo especializado das artes, ganha corpo uma nova acepção de desenvolvimento que, supostamente liberta da mentalidade progressista da era industrial, também avança para a incorporação de aspectos imateriais como a criatividade, o nível educacional, as liberdades política, econômica e social, respeito aos direitos humanos etc.

Já nas reflexões que amparam a afamada Declaração do México, cultura e desenvolvimento se emparelhavam, “acomodando suas antigas antinomias”, na feliz expressão de Alves (2017); a primeira como dimensão fundamental do segundo, em detrimento das formulações ultrapassadas pelas quais o crescimento era “concebido frequentemente em termos quantitativos, sem levar em conta a sua necessária dimensão qualitativa, ou seja, a satisfação das aspirações espirituais e culturais do homem”. Conforme o novo entendimento, o desenvolvimento equilibrado só poderia ser efetivamente atingido “mediante a integração dos fatores culturais nas estratégias para alcançá-lo; em consequência tais estratégias deverão levar sempre em conta a dimensão histórica, social e cultural de cada sociedade.” (UNESCO, 1982, s/p) Dito de outro modo, ao mesmo tempo que se altera o sentido de cultura, também se atualiza a compreensão de desenvolvimento, que passa a ser pensado enquanto um esforço integral capaz de engajar as forças vitais internas de uma sociedade, “todas as dimensões da vida e todas as energias de uma comunidade na qual cada pessoa, cada categoria profissional, e cada grupo social, estão chamados a participar”.⁶²

Segundo o estudo de Tatiana Maranhão (2009), um aceno nesse sentido já podia ser observado no Banco Mundial na década de 1980, embora como voz minoritária, quando o foco de suas atuações restringia-se aos planos de austeridade fiscal, privatização e liberalização econômica. Mas é na década seguinte, ao fortalecer internamente uma perspectiva crítica à noção economicista de desenvolvimento, que os modos de vida das populações-alvo passam a ser objeto preferencial das ações do órgão. Logo, ancorados na conceituação “holística” de Amartya Sen, esforços de desenvolvimento combinados com os da Nações Unidas passam a ter igualmente como meta a transformação não mais de setores compartimentados e específicos, mas de todo o ambiente social. Isso nos permite constatar que cultura e desenvolvimento caminham para uma espécie de justaposição, e que esta não se restringe à agenda dos órgãos diretamente ligados à temática.

⁶² Ibid., s/p.

Para o economista da cultura David Throsby, o entrelaçamento cada vez mais inextrincável entre a cultura e o desenvolvimento representaria a substituição do utilitarismo racional, tacanhamente centrado na escassez e na decisão que o ator econômico enfrenta ao ter de alocar recursos para fins concorrentes, por uma visão mais ampla da economia, capaz de abarcar comportamentos humanos que refletem vontades coletivas e que transcendem as participações individuais. Sintoma de época, a nova concepção é saudada por ele, posto que nela

as considerações sobre o papel da cultura no desenvolvimento econômico do Terceiro Mundo colocam as tradições e aspirações culturais dos pobres numa estrutura econômica, como um meio de identificar maneiras pelas quais suas circunstâncias materiais podem ser melhoradas coerentemente com sua integridade cultural. (...) Então, por exemplo, os projetos de desenvolvimento nos países pobres, como os financiados por agências internacionais, ONGs, programas de ajuda externa etc., só poderão ser eficazes para elevar o nível de vida nesses países se reconhecerem que a cultura da comunidade-alvo é a expressão fundamental de seu ser e que esta cultura é colocada dentro de um contexto econômico que determina o alcance e extensão do progresso material que é possível. (THROSBY, 2001, p. 11)

Antes de prosseguir, convém pontuar que, por parte das reflexões sobre o desenvolvimento, ainda que se anuncie a preocupação em substituir os indicadores puramente econômicos para a adoção da abordagem do desenvolvimento humano (IDH), o entrelaçamento entre cultura e desenvolvimento traz por consequência o imperativo de que as ações e programas culturais sejam inseridos em metodologias de gerenciamento e planificação. Isso significa que, também da ótica dos Estados, impõe-se a necessidade de que os comportamentos culturais se submetam a indicadores estatísticos capazes de "verificar a eficácia – e até a 'rentabilidade' – dos investimentos em termos de desenvolvimento cultural". (UNESCO, 1982) Logo, por mais críticas que pretendam ser à aceção de desenvolvimento até então hegemônica, marcadamente economicista, tais reformulações não vão além da entronização de “um conceito que se define antes pelos *meios*, mediante os quase se pode *aprimorar* o modelo social capitalista, do que pelos fins que, de um ponto de vista social geral, deveriam nortear e dar concretude à expressão *mudança para melhor* [da qualidade de vida]”, como adverte Souza (2000, p. 19). Mesmo quando salientam a centralidade de dimensões qualitativas, no melhor dos casos, dos quais não escapam nem mesmo muitas abordagens de inspiração marxista, referem-se a uma “expansão quantitativa nos marcos qualitativos essenciais e inquestionados” deste mesmo paradigma civilizatório, tornando-se

uma ferramenta conceitual a “orientar uma ‘mudança’ dentro dos limites definidos pela essência do *status quo*”.⁶³

Passando ao largo das contradições políticas e econômicas que fundamentam a sociabilidade do capital, estas modulações conceituais serviriam, isto sim, para estreitar ainda mais as relações entre a cultura e as demandas advindas tanto do mundo produtivo quanto das estratégias de pacificação. E, neste percurso, os espaços e as iniciativas informais notabilizados pela riqueza criativa, no que toca à capacidade de adaptar-se e inventar tecnologias sociais alternativas, são invadidos por normas de gerenciamento na medida em que se convertem em ativo fundamental na operacionalização dos rearranjos políticos e econômicos. O giro, como se sabe, faz emergir no cenário internacional um conjunto de terminologias – como diversidade, pluralismo, participação, sustentabilidade – que apareceriam, desde então, cada vez mais acompanhadas pela apologia dos novos negócios e das novas técnicas de gestão de bens e serviços culturais.

2.5 Diversificar para produzir

A guinada antropológica que se acentua a partir dos anos 1980 ao mesmo tempo que atende a expectativas do mundo produtivo, cujas exigências se dão em torno de novos dispositivos de abordagem e prospecção de capacidades criativas, cognitivas, simbólicas e relacionais, potencializa o uso da dimensão cultural como solução alternativa para a administração de urgências sociais que, a despeito do progresso eventualmente obtido, não apenas se mantinham como se agravavam nesse período, passando a afetar inclusive os países pertencentes ao polo desenvolvido do sistema capitalista. Isso implica pensar a conveniência da cultura e seus atributos produtivos à luz de seu mais novo significado político.

Em primeiro lugar, cabe observar que a noção de diversidade cultural e a emergência de problemáticas relativas à questão identitária acompanham todo o movimento de ampliação da abordagem cultural nas altas esferas da governança global. Especialmente a partir de meados da década de 1970, a afirmação e a preservação das identidades e da diversidade culturais são crescentes e passam a constituir um princípio indissolavelmente ligado ao próprio sentido de política cultural. Mas, se num primeiro momento este debate era talhado pelas tensões e dilemas próprios dos projetos de coesão nacional⁶⁴, particularmente nos

⁶³ Ibid., p. 19-20.

⁶⁴ Na origem, questões deste tipo eram, em grande medida, uma continuidade dos debates suscitados no contexto das guerras de libertação nacional e das lutas anticoloniais que agitaram os anos 1950 e 1960; as quais

Estados pós-coloniais, ao longo dos anos 1980 ele adquire certa autonomia em relação à velha problemática político-estatal para dar vazão a outro conjunto de assuntos, determinados por demandas relativas ao comércio de bens culturais, leis de patente e à criação de ambientes pacificados adequados aos investimentos transnacionais.

É novamente sintomático desta passagem o documento de 1982 – onde se declara: "A afirmação da identidade cultural contribui, portanto, para a liberação dos povos" (UNESCO, 1982) – que lança, de forma geral, uma proposição intermediária entre o princípio da universalidade e o da diferença; o que significa que peculiaridades culturais poderiam, e deveriam, caminhar a favor da comunhão de valores universais. Entretanto, diferentes posicionamentos fazem nascer no seio da organização duas tendências opostas: uma orientada pela construção de uma cultura universal, e outra disposta a reconhecer a multiplicidade de culturas, recusando-se a submetê-las a uma categoria totalizadora. (VIEIRA, 2009) De um lado, apostava-se que a expansão das indústrias culturais, beneficiada pelo avanço das novas tecnologias de comunicação e informação, pudesse desempenhar um relevante papel na difusão dos bens culturais, na dinamização dos mercados e formas produtivas e, por extensão, na consolidação de ambientes pacificados por todas as áreas do mundo. De outro, havia certo receio, por parte principalmente de países recém-saídos da condição colonial, de que a tendência homogeneizante da globalização se sobressaísse aos valores tradicionais. (UNESCO, 1982)

Sob muitos aspectos, o acaloramento da questão exprime contradições internas às esferas de interferência dos Estados nacionais, que aos poucos deixam de dispensar a maior parte de suas atenções à preservação dos símbolos da “nacionalidade”, frequentemente associada tanto a edificações monumentais e obras da cultura erudita quanto a manifestações populares resgatadas nos termos simplificadores do “folclore nacional”. (CALABRE, 2007)

Passado mais de uma década, os registros da *Conferência Intergovernamental de Políticas Culturais para o Desenvolvimento*, realizada em 1998, são elucidativos porque deixam entrever como as reflexões evoluíram na ordem dos debates de então – debates que

impuseram à Unesco a necessidade de englobar paulatinamente manifestações de identidades que não se enquadravam nos quadros conceituais anteriores. Alterações conceituais – e políticas – desta ordem eram feitas em estreita parceria com a comunidade científica de países membros, especialmente a antropologia cultural americana, através de apoios a realização de monografias e investigações, cujo objetivo não se limitava a elaborar diagnósticos sociais, mas desenvolver ações e intervenções voltadas para a resolução de conflitos e equacionar tensões. É neste momento que ganham espaço os preceitos do relativismo cultural de Franz Boas e o entendimento da cultura enquanto "modo de vida específico", que passam a ser fundamentais para o surgimento de novas escolas científicas. A matriz conceitual repercutirá também fortemente nas esferas governamentais, chegando a influenciar tomadas de decisões políticas importantes. (VIEIRA, 2009, p. 76-77)

diziam respeito sobretudo ao possível contrassenso colocado entre a diversidade e a globalização. Sediado em Estocolmo, o encontro reafirma a recomendação tirada do *Decênio Mundial para o Desenvolvimento Cultural*, que declarou a importância de se afirmar e intensificar a produção de identidades culturais que pudessem ampliar a participação de grupos e indivíduos na vida cultural. Trata-se, segundo o documento, de “ter em conta simultaneamente os valores universais e o reconhecimento das diversidades culturais (...)” (UNESCO, 1998) No entanto, muitos oradores ponderavam que a “identidade cultural”, no contexto de movimentações, contatos, pressões e negociação ao nível internacional, não poderia ser entendida como um fenômeno estático, senão evolutivo, uma vez que o encontro cada vez mais frequente entre as dimensões locais e mundiais, facilitado pela evolução das novas tecnologias, haveria de provocar mudanças e reestruturações constantes na formação destas identidades. O desafio estava então em fazer com que as múltiplas culturas e identidades – agora sublinhadas como essencialmente abertas e fluídas – convergissem para uma nova base de consenso, restabelecendo condições de diálogo entre as diferenças, e não de conflitos.

As formulações são cuidadosamente conduzidas de modo a resultar em orientações em que a defesa das particularidades locais, ameaçadas pela intensificação das trocas econômicas e dos movimentos migratórios globais, não representasse bloqueios ao dinamismo dos mercados e dos novos sistemas produtivos. Já aqui, a diversidade cultural é comparada a um cardápio de oportunidades, um instrumento – e não enquanto um princípio em si – que facultaria aos indivíduos e às comunidades as escolhas quanto à melhor maneira de aproveitar suas capacidades criativas ou características autênticas, sempre em harmonia com o que se pretende por desenvolvimento. (UNESCO, 1998) Foi esta a linha de raciocínio desenvolvida anos mais tarde pela *Declaração universal sobre a diversidade cultural* (2002), que tomou as múltiplas formas de cultura como um recurso. E, enquanto recursos, por proporcionar maiores possibilidades de escolhas, seriam tão fundamentais para o desenvolvimento da sociedade quanto o é a diversidade biológica para a natureza (UNESCO, 2002), o que justificaria todo tipo de colaboração para que suas bases fossem protegidas e incentivadas.

Em sentido muito semelhante seguem também os argumentos do Relatório do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) de 2004, especialmente dedicado ao tema, ao reforçar a importância do mundo diversificado para a expansão das liberdades culturais e sua inteira compatibilidade com a incontornável tendência para integração econômica. Conforme o documento, o equilíbrio entre as particularidades e o fluxo transnacional de investimentos e conhecimentos poderia ser buscado e atingido desde que as

instituições nacionais e internacionais reconhecessem os direitos culturais dos povos e ajustassem suas regras a eles. Outra vez, a consulta e a participação das comunidades locais, quanto ao uso de recursos, regras de patenteamento e a partilha de seus benefícios, pode ser determinante para a geração do "consentimento informado", medida preventiva de legitimidade que "garante contra a perturbação futura dos projectos". (PNUD, 2004, p. 94)

Cada vez mais, portanto, assume-se que a cultura figura no "centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber", como reconheceu a Unesco em 2002, na sua *Declaração universal sobre a diversidade cultural*, onde também foram elencados pontos sobre a urgência de se proteger a "dinâmica da criatividade" que apareciam suficientemente amadurecidos desde a década anterior.⁶⁵ Na compreensão de Vieira (2009), a economia criativa e a conformação do "comércio das 'diferenças'" inaugura aí um novo tipo de relacionamento entre o capital e os modos de vida considerados "tradicionais". Ou, segundo apontou o relatório de 2004 da PNUD⁶⁶, embora não sejam fáceis de captar, "sociedades diversificadas podem colher benefícios reais através do dinamismo e criatividade provenientes da interacção de diferentes grupos culturais", entre outros fatores, pelo fato comprovado de que "ambientes diversificados e tolerantes fomentam a criação e a inovação necessárias para indústrias de alta tecnologia".

É verdade que os vínculos entre as políticas culturais e o melhoramento do ambiente econômico já podiam ser encontrados entre muitas das recomendações da Unesco do início da década de 1980, quando, junto à questão educacional, as coordenadas da cultura ajustar-se-iam *pari passu* ao avanço técnico-científico e dos novos modelos organizacionais. Ainda que de forma incipiente, as diretrizes preconizavam a intensificação de conteúdos artísticos e culturais nos sistemas educativos formais e não formais, como meio de estimular, em todos os níveis, a criatividade, a expressividade, as atitudes inovadoras e comunicativas:

Requer-se atualmente uma educação integral e inovadora que não só informe e transmita, mas que forme e renove, que permita aos educandos tomar consciência da realidade do seu tempo e do seu meio, que favoreça o florescimento da personalidade, que forme na autodisciplina, no respeito aos demais e na solidariedade social e internacional; uma educação que capacite para a organização e para a produtividade, para a produção de bens e serviços realmente necessários, que inspire a renovação e estimule a criatividade. (UNESCO, 1982)

A superação da era taylorista/fordista e a adequação dos espaços formativos a um novo tipo de trabalho, como se vê, estão no centro das formulações, tendo em vista que, na "nova ordem

⁶⁵ Unesco, 1998; 2002.

⁶⁶ Op. Cit., p. 44-45.

econômica internacional", a circulação mais ampla e melhor equilibrada de informações, ideias e conhecimentos constituiriam requisitos produtivos fundamentais. Por isso a ideia de desenvolvimento traz como pressuposto "a capacidade de cada indivíduo e de cada povo informar-se e aprender a comunicar suas experiências". (UNESCO, 1982)

No Programa de Ação tirado a propósito do *Decênio para o desenvolvimento cultural 1988-1998*, o "conjunto de capacidades criativas, de inovação e invenção, individuais e coletivas, de cada sociedade" é reafirmado como indispensável a qualquer estratégia de desenvolvimento.⁶⁷ Por esta razão o documento convida os Estados-membros a promoverem esforços que propiciem interações entre a dimensão cultural e os setores-chave do desenvolvimento, dentre os quais, a formação de recursos humanos e as pesquisas interdisciplinares. A nova etapa prioriza que estas ações estabeleçam intercâmbios culturais entre técnicas inovadoras – sobretudo na área de comunicação – e os conhecimentos e tecnologias tradicionais, especialmente se manifestas em movimentos e associações voluntárias enraizados nos meios rurais e nas periferias das cidades.

A Conferência de 1998, novamente, é bastante precisa ao declarar a necessidade de que as políticas culturais levem em consideração o “surgimento da sociedade da informação”. Em um sentido mais específico, isso significava “fortalecer a eficiência no setor cultural” mediante programas de formação para gestores públicos, administradores e produtores culturais: “É mister que os governos criem as condições necessárias para que os artistas, as empresas culturais e os cidadãos possam pensar, atuar e trabalhar com criatividade”⁶⁸. Preocupação que se faria presente de modo ainda mais claro na *Declaração universal sobre a diversidade cultural*, que delibera sobre a seguinte linha de ação:

Ajudar a criação ou a consolidação de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e nos países em transição e, com este propósito, cooperar para desenvolvimento das infra-estruturas e das capacidades necessárias, apoiar a criação de mercados locais viáveis e facilitar o acesso dos bens culturais desses países ao mercado mundial e às redes de distribuição internacionais. (UNESCO, 2002)

Assim, antigas preocupações esvanecem e vão sendo substituídas por outras novas na medida em que o conceito de diversidade que acompanha a evolução da definição de cultura se autonomiza da problemática da identidade nacional para se imbricar a exigências da nova ordem econômica. Nas palavras de um pesquisador do assunto:

⁶⁷ Id., 1990.

⁶⁸ Id., 1998. No original em espanhol: “Es menester que los gobiernos creen las condiciones necesarias para que los artistas, las empresas culturales y los ciudadanos puedan pensar, actuar y trabajar con creatividad.”

O alargamento do conceito de cultura incorporou a noção de cultura como experiência viva e saber informal acumulado, valorizando as noções de diversidade, identidade, memória, tradição, história e patrimônio imaterial. De outro lado, também passou a depositar grande ênfase na noção de cultura enquanto produção técnico-artística especializada, inserida nos mercados globais de circulação e fruição de bens e serviços culturais. (ALVES, 2017, p. 95)

Se até início da década de 1980 as diretrizes no âmbito da Unesco eram ainda ponderadas por debates refratários aos impactos das megafusões transnacionais no setor da comunicação e pelo receio de que se consolidassem monopólios no mercado de bens simbólicos, produzindo efeitos deletérios nas culturas locais, na medida em que deixam de ser tensionada pelos desafios das construções nacionais, elas caminham, em seu sentido geral, para uma articulação com cada vez menos rodeios às exigências dos novos e movediços modelos de negócio (a chamada economia criativa) e sistemas produtivos que se lançam ao plano transnacional. Tudo isso haveria colaborado para a instauração de um ambiente institucional em que as práticas culturais deixassem de ser concebidas e apoiadas enquanto mera atividade desinteressada para serem inscritas no campo das atividades geradoras de valor.

2.6 Diversificar para gerir

Como é sabido, a Unesco, assim como outras agências multilaterais, surge em 1946 sob a insígnia da construção da paz e da segurança mundial, crescentemente ameaçadas pelas dificuldades econômicas das nações abaladas pela guerra ou do “terceiro mundo” e pelo novo quadro de conflitos que se instalou nas conjunturas de neocolonialismo e guerra fria. Contudo, o arrefecimento desta ordem de tensões, na passagem da década de 1970 para a de 1980, faria com que vocação pacificadora do órgão sofresse algumas inflexões. Isso porque sua atenção, que antes estava voltada para as relações entre Estados-nações, precisava agora se dirigir aos conflitos que cada vez mais se processavam internamente aos países (com destaque para casos como os da Colômbia, México e Brasil). Diante desta nova realidade, a abordagem da cultura enquanto um instrumento para “erigir na mente de cada indivíduo estes baluartes da paz” (UNESCO, 1982) se desenvolveria também em outro sentido.

O princípio que guia as normativas e os instrumentos institucionais sob este propósito continua a ser o da busca por soluções que tenham por força motriz componentes socioculturais emanados da dinâmica interna dos territórios, isto é, que se realizem em

confluência com hábitos, práticas e valores incrustadas no dia a dia das populações-alvo, e não contra eles. Tem-se em vista, a esta altura, como parte da estratégia em delineamento, pavimentar caminhos para a entrada de mecanismos que permitisse que a mesma energia social empregada em conflitos e tensões de diversos tipos fosse canalizada para atitudes produtivas, que convergissem com a abertura de espaço para novos mercados e adensamento da malha econômica, e que simultaneamente assegurassem a “paz duradoura”. Como ilustra o documento da Conferência de 1982:

(...) a cooperação cultural deve estimular um clima internacional favorável ao desarmamento, de maneira que os recursos humanos e as enormes somas destinadas ao armamento possam se consagrar a fins produtivos, tais como programas de desenvolvimento cultural, científico e técnico. (UNESCO, 1982, s/p)

Como explicaria Vincent Defourny (2010, p. 08), representante da Unesco no Brasil entre 2006 e 2011, as estratégias de desarme dos conflitos e tensões, que podem ser resumidas àquilo que a agência vem chamando de "cultura de paz", operariam através de uma reinterpretação do conceito de humanismo. Bem distante daquele concebido pela Renascença, "fincado de forma clara na racionalidade, livre-arbítrio e dignidade do homem", a aplicação atualizada do conceito, embora não deixe de se manifestar através de liberdades individuais em busca pelo reconhecimento, pautar-se-ia agora pela afirmação das diferenças e não mais pelo engrandecimento de uma cultura única ou universal. Por conseguinte, ao invés de conjecturar uma mera atitude de obediência das partes conflagradas, os governos são orientados a agir com respostas integradoras que sejam capazes de incorporar a seus critérios de inteligibilidade aquela atividade social em princípio estranha ou hostil ao sistema político e econômico oficial.

Dessa perspectiva, é possível inferir que a antropologização do conceito de cultura acompanha a tendência de *localização* (tornar local) e *difusão* das bases de exercício da dominação. Motivo pelo qual a noção de comunidade, lócus por excelência destas práticas culturais, é transformada em conceito governamental, fundamentando, segundo Yúdice (2013, p. 499), “uma estratégia de configurar a conduta porque ela possibilita a produção de valor onde previamente não se pensou que o valor fosse intrínseco”, o que atribui à atividade cultural a função de investigar, cartografar, classificar e tornar inteligíveis – e portanto governáveis – estas comunidades. São estes e outros dados, que só podem ser obtidos pela vivência cotidiana no território, que passam a ser prezados como subsídios para a formulação de “pontes de comunicação” entre as instituições e as populações, para servirem, afinal, ao

controle destas próprias populações. É quando a *tecnologia social alternativa* se transforma numa *tecnologia de controle*.

É assim que as cartilhas e outras publicações feitas nos âmbitos destes esforços se veriam doravante recheadas de máximas que apregoam a corresponsabilidade da população, de grupos ou pessoas na implementação das políticas públicas através de enunciados afirmativos sobre a importância das forças internas participarem na busca pela redução dos conflitos e na promoção dos ambientes sociais estabilizados. (LEMOS, 2010) A experiência histórica haveria demonstrado que a simples imposição de métodos coercivos tende a empurrar antagonismos latentes para o terreno da clandestinidade, sem resolvê-los, o que acaba por conferir-lhes legitimidade e combustível para crescer. Diferentemente, a construção de canais de diálogo específicos e dirigidos, para onde se possa atrair as insatisfações e assimilar certas demandas, por sua vez, propiciaria a fundação de espaços de acordo entre as partes, cujos acúmulos forneceriam subsídios para o desenho de ações preventivas ou mesmo debeladoras de conflito. De imediato, como ilustra com base em inúmeros casos o documento da PNUD (2004), pelo simples fato de serem colocados diante da possibilidade de integrar uma alguma instância participativa, os grupos rebelados tenderiam a se dividir entre os que estão preparados para atuar nos marcos da institucionalidade, em diálogo com os governos, e os que não estão e preferem resistir a qualquer ameaça de atrelamento – o que, no conjunto, solaparia as bases das forças opositoras. Em suma, entende-se que as medidas de paz precisam caminhar no sentido de retirar os enclaves de discordâncias das zonas de obscuridade e trazê-los à luz, um modo de fazer que torna possível integrar como parte ampliada do Estado precisamente a parcela da sociedade que está mobilizada.

Protocolos de garantia dos direitos fundamentais, entre eles as adequações jurídicas e institucionais concernentes à nova abordagem da cidadania cultural, aliam-se a programas focalizados de estímulos econômicos para sintetizarem-se em instrumentais indispensáveis à concepção e à execução de tais políticas. Consoante a esta linha de ação, a instituição de mercados é perseguida não apenas para fins imediatamente econômicos, mas tendo-se em vista igualmente objetivos políticos. Caso flagrante deste modelo de intervenção, no documento da Conferência de 1998, o conjunto de medidas técnicas, jurídicas, econômicas e políticas que levou ao provimento de serviços e à concessão de espaço em rádio e televisão para comunidades linguísticas indígenas e demais grupos étnicos minoritários de países da América Latina é enfaticamente mencionado, entre outras virtudes, como um meio de

fomentar a não violência, sobretudo em escalas locais. (UNESCO, 1998, p. 18)⁶⁹ Em outras palavras, investimentos e medidas voltadas para a capacitação de grupos culturalmente marginalizados e a desobstrução de caminhos para que eles desempenhem papéis em mercados formalmente reconhecidos se apresenta como um exemplo de como a garantia de um direito cultural, quando bem associada a algum dispositivo econômico-mercantil, pode ocasionar arenas profícuas de conciliação entre os sujeitos e as normas. E, quanto a isso, as estratégias parecem apostar no sincronismo de dois movimentos: do mesmo modo que os ambientes pacificados servem para dinamizar os negócios, a dinamização dos negócios serve para pacificar os ambientes.

Nestes termos, os poderes estatais já não mais atuam com vistas a impor uma identidade nacional uniforme e estanque, mas incitando – ou potencializando – a permanente construção ou desconstrução de marcos de reconhecimento e identificação cultural através de seus dispositivos políticos, jurídicos e econômicos. A partir desta virada, uma nova lógica assente no acionamento de singularidades e práticas cotidianas locais enquanto fontes geradoras de harmonia social e estabilidade política tende a conduzir as estratégias de gerenciamento de conflito, perante a qual "o governo das condutas se daria pela produção e redefinição de normas de referência e reconhecimento identitário." (LEMOS, 2010, p. 255) É ela que está na base do novo repertório das instâncias de coordenação e governo, impondo-se através do ininterrupto processo de redefinição dos contornos identitários; da exasperação ou do amansamento das marcas de pertencimento; das oposições ou combinações que estas engendram entre si; e, claro, da viabilização para que as fricções e negociações que decorrem deste jogo sejam tratadas somente nos espaços pré-determinados de visibilidade, diálogo e normatização.

Como já mencionado, estes deslocamentos no uso da cultura não se limitariam aos órgãos dirigentes especialmente ligados ao setor, passando a ocupar também grande parte de agendas internacionais mais amplas. O Banco Mundial, por exemplo, capitaneia o movimento pelo qual os bancos multilaterais de desenvolvimento passam a inscrever a cultura como condutora do desenvolvimento humano, por articular elementos geradores de coesão social, autoestima comunitária e fonte de renda. (YÚDICE, 2013) Outros organismos, como o Banco Interamericano de Desenvolvimento – que realiza em 1999 o *Fórum Desenvolvimento e Cultura* –, contribuiriam para a consolidação desta nova perspectiva. Também o já citado

⁶⁹ Obviamente as referências nesse ponto procuram oferecer respostas ao levante armado das comunidades indígenas de Chiapas, no sudoeste do México, que desde 1994 organizaram-se em torno do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) e acabaram servindo de inspiração para toda a esquerda política mundial naqueles anos seguintes.

PNUD (2004) dedica o seu relatório anual de 2004 ao tema da diversidade cultural. Dentro dos esforços para encontrar maneiras de "gerir e mitigar conflitos" contemporâneos globais, as questões culturais se destacariam pelo seu enorme potencial, localizando-se na "corrente principal do pensamento e da prática do desenvolvimento". Na visão do administrador de então do relatório, a mudança para uma cultura política que responda às "queixas de grupos marginalizados" se coloca como de extrema relevância não apenas para evitar injustiças, mas para impedir problemas futuros, estes sim, verdadeiros: "jovens desempregados e descontentes, zangados com o *status quo* e a exigirem mudança, muitas vezes violentamente". (BROWN, 2004, p. vi)

Diante disso, é possível inferir que a nova safra de políticas públicas culturais, ao pôr em prática os princípios e diretrizes desta agenda antropológica, tem como uma de suas propriedades mais decisivas articular medidas e instrumentos normativos no sentido de intervir e regular a produção de "traços distintivos" (UNESCO, 1982) entre indivíduos, povos ou grupos sociais. Este será um princípio constitutivo do que podemos identificar como uma forma de *gestão culturalizada dos conflitos sociais*, ou seja, uma tecnologia de controle social que opera induzindo, gerenciando e regulamentando processos de diferenciação sociocultural. Ao invés da massificação apática perseguida pelo padrão de dominação do regime fordista típico, a multiplicidade qualitativa dos atores envolvidos (ao menos aparentemente), seu reconhecimento enquanto seres portadores de paixões, valores, costumes e juízos singulares constitui o pressuposto para que estes não se tornem inertes, mas seres engajados em torno da defesa de valores e interesses, contudo, cada vez mais fragmentários. É nesse sentido que os instrumentos formais das estruturas de mercado – dentro do qual os agentes e suas ações são individualmente analisados em função das competências – são pensados aqui enquanto parte de um regime regulador de comportamentos, compondo portanto uma técnica de governo (LAVAL; DARDOT, 2013), que encontra na cultura um terreno eivado por enormes vantagens ao seu funcionamento. Sendo um campo inerentemente aberto ao confronto de ideias, valores, práticas associativas, conformação de subjetividades e amálgamas para a ação política – em suma, "palco privilegiado onde se travam as lutas por afirmação das identidades e reconhecimento das diferenças", de acordo com Vieira (2009, p. 16) –, a cultura acaba por oferecer condições modelares para que sobre estes agentes possam atuar, numa escala sem precedentes, os sistemas de estímulos, incentivos, recompensa ou castigo que definem a instauração de ambientes concorrenciais, à imagem e semelhança do que ocorre nos mercados econômicos.

Em plano local, o novo repertório de práticas e discursos que se instala nos meios culturais paulistanos “potencializados”, como se costuma dizer, pelos novos programas públicos do setor aparenta estar, sob muitos aspectos, em compatibilidade com as reflexões de pesquisadores como José César Magalhães Jr (2006) e Ludmila Abílio (2005), que constataram também uma virada no trato da "questão social" no Brasil durante a década de 1990. O que estes autores basicamente identificaram foi que o associativismo de base popular forjado num contexto histórico anterior, e que permitiria o acesso da população pauperizada à militância política, teria aderido ao "léxico do empreendedorismo social". Isso ficaria demonstrado pelos embates que passam a proliferar no campo do engajamento social em torno da gestão de projetos, parcerias, firmação de convênios, que esvaziam a dimensão política sobre a qual se intervém e convertem-na em uma realidade administrável. Nessa direção, as experiências organizativas inovadoras que na passagem da década de 70 para a de 80 teriam realimentado o imaginário político do país estariam sendo transfiguradas em intermediadores entre as demandas pontuais e os poderes públicos, algo quase sempre arrematado na implementação de programas sociais focalizados.

Essa virada não teria sido mero resultado de manobras e conluios políticos, mas, por um lado, subproduto do deslocamento que a categoria trabalho sofreu enquanto eixo organizador de identidades e promotor de coesão social; por outro, um fenômeno emanado de verdadeiros enfrentamentos e mobilizações de base que agitaram os anos 1980 e culminaram na Carta Constitucional de 1988, que não só materializou os caminhos para a municipalização de programas sociais, mas também prescreveu as normas para a formação de contratos com entidades da sociedade civil destinadas a executar estes mesmos programas. Assim, diversas organizações informais que antes estruturavam o aguerrido movimento popular dos anos 1980 buscam formas de registrarem-se oficialmente, com a finalidade de ampliar o raio de atuação e, "sobretudo, permitir o credenciamento para a obtenção de recursos via convênios e parcerias junto ao poder público, empresas privadas e organizações sociais". (MAGALHÃES JR, 2006, p. 39)

As aspirações cidadãs das forças políticas situadas no campo democrático e popular, vocacionadas para a retomada do *crescimento com "inclusão social"*, e diferenciadas porque traziam consigo a participação e a inventividade da população trabalhadora (cuja maior expressão foi, sem dúvida, a formação do PT), encontrariam, então, um inusitado aliado. Isto porque, do alto das grandes estruturas políticas chegavam as intervenções orientadas pelas novas estratégias de desenvolvimento delineadas por bancos e agências multilaterais, as quais buscavam dar respostas ao que entendiam ser problemas residuais do modelo econômico,

valendo-se, para tanto, de iniciativas, programas, projetos e empreendimentos brotados do interior das realidades em situação de “exclusão”. Logo, em um momento de incertezas quanto aos rumos do país e mesmo de retração das macronoções de justiça e igualdade, a problemática do social nos anos 1990 – fonte àquela altura incontestemente de legitimidade – teria sido o palco de uma convergência de projetos que, em grande medida, acabou por indiferenciar os campos políticos da esquerda e da direita. Na compreensão de Ludmila Abílio (2005, p. 35-36), neste período ocorre "uma total perda de referências, uma ausência que aponta para uma profunda despolarização do mundo social. Assistencialismo, solidariedade confundem-se com um campo que antes podia ser pensado como o campo dos direitos e da disputa política".

Tal seria a variante da "modernização política" em contextos de notória precariedade social. Sob os mandamentos imperiosos das medidas de contingenciamento de gastos, relações que davam sustento às antigas tramas informais que submetiam redes de serviços públicos ao favorecimento pessoal precisam dar espaço a modalidades hodiernas. Ato contínuo, organizações que pleiteiam a execução de programas voltados ao atendimento dos públicos focais passam a se reestruturar consoante os preceitos práticos e discursivos da gestão privada empresarial. Pressionadas pelos novos princípios que passam a balizar a concorrência, estas entidades, em muitos casos, são impelidas a procurarem parcerias técnicas e consultorias capazes de credenciá-las às disputas pela execução de projetos sociais. Dentro do que Abílio⁷⁰ definiu como o "mercado da cidadania":

Entidades que precisam de visibilidade para a captação de recurso (outro termo bem em moda) estabelecem um campo cada vez mais concorrencial e 'aquecido' por financiamentos que vêm de todos os lados, o que praticamente configura um mercado dos projetos sociais. Hoje a cidadania tem público consumidor, propaganda, orçamento. Seu paralelo com o léxico (e em certa medida também com a lógica) mercadológico permite-nos pensar em um mercado da cidadania que se consolida fortemente a partir dos anos 90 e no qual se entrecruzam entidades privadas, interesses privados, parcerias públicas, todos providos pela delimitação e focalização da pobreza.

No curso de sua pesquisa em favelas da Zona Sul de São Paulo, nos meados dos anos 2000, Magalhães observou a proliferação de entidades que justificavam sua existência não mais pela por divergências políticas quanto à condução de assuntos tipicamente concernentes ao associativismo de base comunitária, mas pelo acirramento da competição pelo acesso a recursos e canais institucionais para a viabilização de projetos, procedendo, assim, a uma rigorosa segmentação da população destes territórios, fatiada agora em públicos-alvo. Como

⁷⁰ Op. Cit., p. 170-171.

ele próprio pontua, "cada uma das entidades se define pela vinculação à gestão de programas sociais específicos, definidos, por sua vez, por um recorte de público, um perfil, uma marca ou simplesmente o nome de uma marca (o nome da própria entidade ou dos projetos gerenciados) que lhe atribui uma identidade". (MAGALHÃES JR., 2006, p. 64) As consequências desta virada foram apreendidas por Abílio (2005, p. 36) como um verdadeiro "desaparecimento da questão social. Não sendo mais a superação da desigualdade o que está em debate, ficam as formas de administrar os danos".

* * *

As reflexões sobre os conceitos e diretrizes dos marcos institucionais que, do alto das esferas de governança global, emolduram as novas políticas culturais não pretendem dar uma explicação cabal, mas apresentam um pano de fundo que deve ser levado em conta para pensar as forças em jogo, e que conferem novas cores à constelação de coletivos em discussão. É preciso, pois, considerar que a constituição dos organismos internacionais sempre esteve voltada à necessidade de haver algum nível de coordenação e planejamento estratégico entre governos, empresas e outras instituições políticas e/ou econômicas atuantes em plano global. Orientados pela perspectiva de assegurar as condições políticas e econômicas favoráveis ao desenvolvimento – que, como já foi dito, não significa outra coisa senão o crescimento econômico em um sentido capitalista –, tais instituições, ao revisarem conceitos, elegerem temas prioritários, formularem recomendações, criam instrumentos normativos capazes de interferir nos vetores de distribuição de recursos, de modo a regular práticas em escala transnacional, extrapolando o campo de influência dos Estados nacionais.⁷¹

Nesse sentido, as políticas públicas em torno das quais orbitam os integrantes do novo protagonismo cultural podem ser apreendidas como a expressão, no campo da cultura, de um momento em que a política interna do Estado brasileiro se alinhou mais firmemente a esta agenda internacional – notadamente, a partir de 2003, com a ascensão eleitoral de um partido de esquerda que oferecia uma espécie de guarda-chuva político a esta multiplicidade de

⁷¹ Na prática concreta, governos e outras entidades gestoras locais podem alinhar-se mais ou menos às diretrizes encarnadas do que seriam os *interesses capitalistas gerais*, em função do peso que exercem causas circunstanciadas, como disputas regionais, intraclasse, entre setores, fatores ligados à especificidade de sua formação política, econômica, social, étnica etc. A distância entre o que é aplicado localmente e aquilo que é recomendado globalmente dependerá, naturalmente, do quanto os capitalistas, ou um grupo deles, estão dispostos a colocarem seus interesses particulares a frente dos interesses gerais. A derrota das experiências anticapitalistas de até então demonstra, no entanto, que, em momentos decisivos, os capitalistas souberam de algum modo equalizar esta permanente tensão entre os interesses capitalistas particulares e os interesses capitalistas gerais sempre que o sistema como um todo se tenha visto ameaçado.

experiências brevemente tratadas acima. É por esta lente que aqui se interpreta a afirmação da cultura como "eixo construtor de identidades, como espaço privilegiado de realização da cidadania e de inclusão social e, também, como fato econômico gerador de riqueza", conforme resumiria Gilberto Gil, (2003, p. 09) ao assumir o MinC, no intuito de assinalar a fusão entre abordagem antropológica e desenvolvimento que nortearia as medidas adotadas pela órgão daí então, lançando a perspectiva da processualidade em políticas culturais a patamar inéditos.

Não demoraria muito para que a resiliência abundantemente encontrada nos extratos mais pobres da periferia do sistema, sua capacidade “se virar” para sobreviver em contextos adversos, alcançasse o estatuto de programa oficial de governo no segundo mandato presidencial de Lula, que se iniciou em 2007. Cunhado por Gilberto Gil e Claudio Prado (empresário e produtor cultural que atuou como uma espécie de coordenador ou porta-voz do Ministério em assuntos ligado às ações de Cultura Digital, entre 2004 e 2008), o conceito de “sevirismo” sintetizaria um programa de desenvolvimento que tem na apropriação de tecnologias sociais de produção e difusão de conhecimento, sobretudo aquelas atreladas à popularização das novas tecnologias digitais de informação e comunicação, sua principal mola propulsora.⁷² (CULTURA..., 2006) Conforme explicaria o coletivo Passa Palavra, a partir de declarações dadas posteriormente pelo próprio Claudio Prado:

Um processo também denominado por Gilberto Gil de ‘*do-in* antropológico’, por meio do qual seria possível potencializar ‘as sinergias intermináveis’ que podem acontecer a partir do momento que estes espaços massageados comecem a liberar a energia produtiva reprimida pelo esquecimento social (...) [Afinal] já era chegada a hora de, neste País, se ‘baraterar o que é caro’ (subsidiar tecnologia de ponta – e livre – para produção cultural na periferia), e ‘encarecer o que é barato’ (potencializar, dar visibilidade e viabilidade à real cultura brasileira). (PASSA PALAVRA, 2011, s/p)

Em outros termos, a linha adotada elege as ações espontaneamente criadas pela população dos países periféricos – aquilo que no jargão popular é conhecido como “gambiarra” – como o eixo estratégico de suas intervenções. E, em se tratando de “jeitinho” para lidar com problemas, como defende seus conceituadores, o Brasil reuniria todas as

⁷² O neologismo renderia frutos e derivações, como aparece em um dos projetos selecionados na 1ª Edição do Fomento às Periferias, que, no subitem intitulado “*O ponto de mutação – Sevirologia*”, retoma resumidamente o processo de formação da periferia urbana paulistana, mas realça a capacidade de mudanças vinda dos pobres “quando estes percebessem que para além da dor e sofrimento, tinham uma capacidade absurda em criativamente resistir e tecer a sobrevivência”. Mais adiante o projeto afirma que “a solução para os graves problemas socioambientais das grandes cidades passa pela requalificação e ressignificação dos ativos e potenciais locais”, dentre as quais, a capacidade de resistência e superação dos moradores da periferia, componente essencial de uma “tecnologia social”, e o reposicionamento do direito à arte e à cultura como via para a ressignificação de imaginários e linguagens, mas também para a geração de perspectivas, trabalho e renda, confluindo em uma economia local criativa.

condições para se tornar uma vanguarda mundial. Isso porque, acreditava-se, diferentemente do que era verificado no chamado Primeiro Mundo, esse caminho já se veria grandemente favorecido nos países periféricos, onde as condições de vida e trabalho sempre tiveram que se ver com as ameaças constantes do desemprego, tendo sido historicamente atravessadas por modalidades variadas de trabalhos mal pagos, temporários e/ou informais, bicos etc.

Para tanto, o projeto implicava “alcançar as entidades brasileiras que trabalham a questão social e o desenvolvimento por meio da cultura”, a fim de estimulá-las a se articularem entre si e gerarem por conta própria as “condições materiais, financeiras e técnicas para a realização de eventos, encontros e festas”. (CULTURA..., 2006) Consoante a seus objetivos, tal mapeamento da diversidade cultural se coloca como de extrema importância na medida em que estas iniciativas passariam a ser consideradas a verdadeira “matéria-prima” do novo desenvolvimento, que, em suas formulações, propõe combinar inclusão social com a consolidação de uma nova cadeia produtiva, mais independente em relação a antigos agentes intermediários e oligopólios do setor.

Sob esse entendimento, é possível dizer que os programas culturais multiplicados e incrementados ao longo dos anos 2000 cumpriram, de fato, o papel de verdadeiros “potencializadores” de práticas que se desdobravam desde contextos históricos anteriores. Postas em prática por governos de esquerda e os movimentos sociais com quem compartilharam espaços e anseios, as políticas afinadas com estes novos princípios conseguiram gozar de certa legitimidade, transitar por certos espaços e superar certos percalços de aplicação de um modo que outros governos jamais poderiam fazê-lo. Como já apontado, o preâmbulo desse alinhamento entre as políticas locais e a recomendação global se deu em São Paulo, em 2002, com a promulgação da Lei de Fomento ao Teatro e do programa VAI, sob a batuta de um mandato municipal petista de Marta Suplicy; modelo que se aprofundaria na cidade, talvez como último respiro deste ciclo, com a aprovação da Lei de Fomento às Periferias, em 2016, último ano da gestão do também petista Fernando Haddad. Os mecanismos operacionais que neste ínterim advieram se teriam apresentado como peças importantes para o decênio e meio de governos progressistas recentes que combinaram apassivamento político das lutas sociais com crescimento econômico; motivo pelo qual, como previram seus principais idealizares, tornar-se-ia sob muitos aspectos uma referência mundial.

Como bem apontou a seminal pesquisa de Gustavo Gannam (2008), o sevirismo foi saudado como a saída mais adequada diante do enorme poder de adaptabilidade de sua população trabalhadora, consagrando a economia flexível e a informalidade das relações de trabalho que lhe é própria como elementos de uma política oficial de governo. Ao se assentar

na produção e consumo destas fórmulas improvisadas de sobrevivência, transformando-as “numa das principais *commodities* da economia do país em sua fase recente de internacionalização” (PASSA PALAVRA, 2011, s/p), o sevirismo expandiu o uso instrumental das capacidades criativas difusamente originadas nos ambientes de precariedade, tencionando sua conversão em capacidades subordinadas e politicamente inteligíveis. E, nesse sentido, os coletivos culturais seriam a expressão organizacional mais elementar do sevirismo; agentes e suportes de novos regimes de controle que se centram na exploração de estruturas coletivas, paralela e forçosamente criadas para contornar urgências sociais, enquanto engrenagem indispensável do desenvolvimento.

Diante destas novas determinações, uma análise mais criteriosa dos coletivos culturais precisa ir além das intenções autodeclaradas se se quer compreender os papéis e significados contraditórios que hoje lhes são atribuídos. Há que se ter clareza que se está diante de um consumo orientado de capacidades criativas e, em decorrência disso, o estímulo para que elas se intensifiquem, na forma de recursos financeiros individualizados, como veremos, não acontece de maneira aleatória, mas mediante editais públicos de seleção que imprimem ao cenário características muito próximas das que se verificam na reorganização contemporânea do mundo do trabalho. Afinal, permeada por noções como as de inventividade, informalidade, flexibilidade e iniciativa, a formação de coletivos culturais muito facilmente segue ao encontro do ideário empreendedorista e outras formas precarizadas de trabalho. Assim, junto ao caráter politicamente engajado deste fazer cultural, é preciso considerar aspectos que decorrem da condição de ele estar, por um lado, naquilo que toca à relação que os agentes mantêm entre si, inserido em um mercado de diferenciações culturais presidido por normas competitivas e, por outro, naquilo que diz respeito à relação que estabelecem com as instâncias de financiamento, submetido a regras de cálculo e mecanismos de gerenciamento. É o que a seção seguinte se propõe a fazer.

3 COLETIVOS DE CULTURA ENQUANTO TRABALHADORES DA CULTURA

Esta seção tem por objetivo refletir sobre algumas características específicas que atravessam a atuação dos novos coletivos culturais em seu fazer cotidiano sobre a cidade. Em que medida a militância cultural estaria ligada à nova condição do trabalho e sob que aspectos poder-se-ia falar de um trabalho com cultura vinculado às políticas públicas? Como os grupos, os movimentos, mas também planejadores, técnicos e poder público vêm entendendo os seus papéis à luz dos embates que envolvem a noção ampliada cultura?

A análise é feita articulando situações observadas através de participação direta do pesquisador e o escrutínio de documentos, comunicados e posicionamentos públicos feitos por agentes dos movimentos culturais e outros atores enredados na trama das políticas que estruturam o novo cenário. Junto a isso, interessa igualmente indagar sobre modificações que estariam ocorrendo na base material do capitalismo desde que este inicia sua reorganização técnica e organizacional frente os sintomas de crise que o acometiam em meados dos anos 1970, e de que maneira a cultura se insere nestas transformações. A aplicação dos novos métodos de gerenciamento aos processos produtivos e espaços de lazer, por um lado, e a multiplicação de dispositivos políticos de participação e a captura da subjetividade, por outro, parecem dar sustentação às teses que apregoam a existência de especificidade ligada trabalho com cultura, o que o alçaria como fator cada vez mais necessário aos mecanismos de valorização, particularmente por agir em favor da constituição de ambientes políticos minimamente coesos, acessíveis e administráveis.

À luz destes problemas é que se debate também as vicissitudes envolvidas no gerenciamento da atividade cultural e as consequências que as modalidades de financiamento no setor e seus dispositivos operacionais – sintetizados na “forma-edital” – acarretam às práticas dos coletivos.

3.1 Entre contrapartidas e mercadorias: o processo como produto do trabalho cultural

Por diferentes maneiras, o discurso contrário ao tratamento "mercadológico", usurpador de direitos, dispensado às grandes questões sociais se faz presente no universo de valores dos coletivos contemporâneos, seja nos conteúdos artístico-culturais por eles produzidos, seja nas manifestações públicas de que frequentemente participam em causa

própria ou em apoio a outros movimentos sociais. E é como forma de fazerem frente à hegemonia do mercado que a dimensão processual do fazer cultural volta a ser empunhada, em oposição à ideia de arte que privilegia apenas o evento, o produto acabado, ou seja, o resultado final.

Isso tem a ver com os pressupostos que cada fazedor [teatral] tem. (...) Qual é a pergunta anterior à da forma? Por que que eu faço, o que eu quero com essa porra de teatro? Dependendo do que você quer, não precisa nem ficar se perguntando muito. (...) Se quer vender o seu espetáculo, quer fazer sucesso, quer criar algo esteticamente avançado para atender à alguma demanda de crítica ou de mercado, isso aí está fácil, têm formas pra isso. (informação verbal)⁷³

A fala foi proferida por um ator de uma companhia teatral que, na já citada polêmica da Funarte, se posicionara ao lado do Movimento dos Trabalhadores da Cultura e, em 2013, no debate entre grupos em que foi registrada, sobre os resultados de dez anos da Lei do Fomento ao Teatro, se prestava a questionar a posição de colegas (formalistas demais, em seu entender) que privilegiavam critérios específicos do campo artístico – como a qualidade e a originalidade estética de uma obra – enquanto parâmetro de avaliação do programa. Ele advogava enfaticamente que, no caso do Fomento ao Teatro, os resultados deveriam ser mensurados em função dos processos que a política permitia desenvolver, explicando que a preocupação centrada nas formas, no bem acabado, subordinar-se-ia mais facilmente ao utilitarismo do mercado.

Nas palavras de um dos manifestantes entrevistado na primeira vez que os grupos de teatro ocupavam politicamente a FUNARTE, desta feita em 2009, "o trabalho enquanto artista não é gerar lucro, mas sim gerar linguagem, debate, discussão, pesquisa com a comunidade"⁷⁴, deduzindo que, pela qualidade de seus conteúdos, atividades imateriais não estariam sujeitas aos imperativos do capital. Implícita ou declaradamente, descansa a premissa de que o problema do trato mercadológico é causado pela ênfase e os arbítrios que se fazem em torno do resultado e, por conseguinte, que o deslocamento para o processo, formalmente favorecido pelos termos do programa, poderia de alguma maneira impedir que a produção cultural dos coletivos cumprisse o destino comum reservada à arte no capitalismo, que resume-a à mercadoria.

No fundo, asserções como essas, frequentes nas instâncias de debate do movimento de teatro de grupo, buscam reforçar a vertente processual, segundo a qual os papéis da arte e dos seus criadores se validam na medida em que ensejam movimentos de politização do cotidiano,

⁷³ Fala feita em evento do projeto *Cena Pública*, organizado pela Cia. do Miolo, em março de 2013.

⁷⁴ Cf. *A arte da ocupação para manter viva a cultura*. (PASSA PALAVRA, 2009).

agindo diretamente sobre questões sociais. Assim também, no *Manifesto Periférico pela Lei do Fomento à Periferia*, o “caráter eventual” das políticas públicas convencionais é atacado na expectativa de “distanciar-se da lógica mercantilista”. (FÓRUM..., 2015, s/p) Logo, pretende-se que, ao se constituir muito mais nos processos do que na obra final, ao buscar o cotidiano das classes populares e não mais a excepcionalidade, a atividade cultural decorrida no âmbito de políticas de públicas se faça resistente às artimanhas da mercadoria e assegure o seu caráter crítico e independente frente a elas.

Como já mencionado, o álibi do processo é frágil, pois é exatamente aí onde se esconde o “segredo” da valorização capitalista, que de modo algum pode ser resumida à produção de mercadorias, menos ainda mercadorias tangíveis. Contudo, ainda que de um ponto de vista capitalista o processo de trabalho seja apenas um veículo do processo de valorização, que no interior desse processo de trabalho a atividade produtiva não seja considerada na sua condição de geradora de valor útil, mas atividade indiferenciada criadora de valor, como advertia Marx, cada esfera particular da produção, na medida em que envolve processos de trabalho diferentes entre si, requer também diferentes fatores para esse processo. De modo que a decisão por investir neste ou noutro ramo, a proporção em que se distribuem os capitais entre os setores, “tudo isso está determinado pela *proporção variável em que a sociedade necessita dos produtos desses ramos particulares da produção*, isto é, dos valores de uso das mercadorias (...)”. (MARX, 2004, p. 79)

Dito de outra maneira, ao optarem por investir recursos diretos nos coletivos culturais através de editais, os órgãos financiadores, por meio de suas instâncias avaliadoras, não compram uma atividade indiferenciada, mas requerem uma capacidade de trabalho especial, um “gênero específico de trabalho”. Impõe-se, então, como passo necessário nesse primeiro momento de aproximação, pensar a especificidade da atividade cultural desses coletivos em face das várias modalidades de aplicação dos efeitos produzidos por ela, o conteúdo concreto de suas ações. Tais efeitos carregam complicações na forma de gerenciamento, apropriação e resistência desse trabalho, como veremos mais adiante.

Nesse sentido, há que se começar mencionando o relativo consenso que existe em pensar as implicações da ação cultural na realidade econômica a partir da multiplicidade de seus efeitos e da conseqüente impossibilidade de antever, com exatidão, os seus desdobramentos efetivos. Considera-se a esse respeito que os resultados por ela desencadeados vão além de indicadores imediatamente verificáveis, como o aumento de renda ou salário, porque têm o potencial de proporcionar “um acréscimo de bem-estar” com alto grau de “*irradiação de benefícios*”. (VALIATI, 2010) No linguajar econômico, esse caráter

transbordante, de resultados inapreensíveis, presente em alguma medida em todo bem ou serviço cultural, é usualmente entendido enquanto uma “externalidade”: efeito ou consequência com tendência a se espalhar e afetar um conjunto de agentes econômicos não diretamente envolvidos na atividade original. Mais precisamente, tomados em suas especificidades, quase não há livros sobre a economia da cultura em que os bens culturais não sejam caracterizados como bens *não exclusivos*, porque, explica-se, não é fácil circunscrever-lhes o acesso mediante a imposição de taxas e preços ou outras barreiras artificiais; e *não rivais*, na medida em que o seu usufruto por parte de um indivíduo não diminui em nada a possibilidade de que outros consumidores também o usufruam. Decerto, essas características podem variar e se combinar em diferentes graus, mas, “nunca se destroem completamente” e são impossíveis de serem rigorosamente projetadas por seus produtores. (TOLILA, 2007, p. 97) E tais seriam, portanto, os aspectos determinantes a diferenciar os produtos culturais de outras mercadorias comuns.

Para Benhamou (2007), por exemplo, os gastos do Estado com a produção cultural justificar-se-iam economicamente porque o bem ou o serviço cultural tem a propriedade de difundir benefícios diretos e indiretos para indivíduos e empresas e induzir retornos significativos a longo prazo. A autora se baseou em estudos realizados sobre importantes cidades do mundo, como Nova York, New Jersey, Glasgow, Ipswich, Quebec, para concluir que os investimentos públicos com cultura podem gerar retornos de rendas até três vezes superiores aos gastos, redundando em melhorias para o conjunto da vida econômica.

Segundo Tolila⁷⁵, a tendência intrinsecamente propagadora da cultura está em estreita ligação com a ideia de “capital humano”, assumindo centralidade e se tornando um fator insubstituível no funcionamento do que entende ser a “nova economia”.

A cultura aparece como um dos fatores que entram na economia do conhecimento da mesma maneira que a educação ou a pesquisa científica. Não é mais o seu impacto econômico o que justifica agora essa afirmação, mas sua contribuição direta ao próprio desenvolvimento econômico nas sociedades modernas. Ela não pode mais ser pensada como um puro lugar de gastos, mas como um investimento indispensável, desde a educação artística e cultural das crianças até a ajuda financeira para a criação artística. Se ela participa assim da riqueza de um país como um bem coletivo, é porque não somente o espírito se tornou a plataforma indispensável de toda a eficácia e coordenação econômica, mas porque, além disso, suas faculdades e seus quadros são a base do crescimento endógeno e de um verdadeiro desenvolvimento durável.

⁷⁵ Op. Cit., p. 97

Também para Throsby a atividade cultural é capaz de exercer considerável influência sobre fluxos e transações econômicas em todos os níveis, sendo mesmo decisiva em questões relativas à ordem de investimentos locais, regionais ou de uma cidade. Nessa leitura, o capital cultural – ou seja, “o estoque de valor cultural incorporado em um bem” – pode fazer com que o valor econômico de um determinado bem seja incrementado, estimulando que outros agentes se disponham a pagar pelo seu consumo mais do que pagariam se ele fosse exclusivamente físico. Mas, tão relevante quanto esse aspecto, numa perspectiva macroeconômica, o capital cultural estaria se tornando um fator cada vez mais crucial para alavancar saltos endógenos de tecnologia e articular outras formas de recursos e capitais na função produtiva. (THROSBY, 1999) E assim as externalidades da cultura podem se fazer sentir não apenas na promoção do turismo, com atração e aumento do fluxo de públicos, geração de renda e emprego, mas sobretudo na *elevação geral do nível de sociabilidade* de um país ou território.

Convém realçar que, alinhadas a tais discussões, todas as políticas culturais de financiamento direto e com premiação baseada em editais estão inscritas na agenda de desenvolvimento local pela chave da economia criativa; e por isso não estão isentas da miríade de normas, instruções e ferramentas de avaliação que buscam aferir seus alcances mais ou menos prontamente constatáveis na realidade local. Para além dos recursos diretamente injetados, “o foco em processos e na articulação do trabalho colaborativo em rede”, conforme recomenda o Plano Municipal de Cultura (SÃO PAULO, 2016c, p. 174), é pensado no âmbito de uma estratégia de fortalecimento de elos produtivos e mercados locais, contribuindo para a diversificação e o desenvolvimento de ambientes mais produtivos e de maior “sustentabilidade”. Logo, figuram também entre as metas do poder público municipal o mapeamento e a realização de ações formativas para agentes atuantes nos diversos ramos das cadeias e dos arranjos produtivos locais, os quais se planeja inserir no Sistema Municipal de Informação e Indicadores Culturais.

Em sintonia com tais metas, a “geração de renda” ou algum tipo de impulso para “profissionalização” dos fazeres culturais, geralmente acompanhado por cursos e oficinas de “capacitação”, aparece como um dos objetivos de mais da metade dos projetos aprovados na primeira edição do Fomento às Periferias, afastando-se um pouco dos enunciados antimercadológicos do Manifesto publicado pelo movimento que o conquistou. Atendendo a um dos dispositivos da Lei, que define as finalidades das ações culturais passíveis de apoio

financeiro⁷⁶, na maior parte dos casos, os “arranjos produtivos econômicos locais” consistem de projetos incubadores de pequenos negócios baseados na conversão de modos de vida, resgate de memórias ou identidades em “ativos simbólicos-econômicos dos e nos territórios” (ALVES, 2017): no caso, produtoras, selos, marcas de roupa, editoras etc.

O projeto Skate Arte & Cultura, realizado na Cidade Tiradentes pelo coletivo Love CT – Skateboarding, é bastante ilustrativo de como programas culturais podem agir complementarmente no sentido de impulsionar a sustentabilidade de pequenos empreendimentos; no caso, através da construção de um estilo de vida alternativo enquanto ativo econômico local. O coletivo, que ocupa desde 2013 um antigo prédio da Guarda Civil Metropolitana abandonado no bairro, manifesta, entre outros objetivos, a intenção de promover o “acesso à ‘cultura do skate’” com a continuidade de oficinas itinerantes, que realizam desde 2011, e criar a “loja móvel que será adaptada em uma Kombi e levará a baixo custo o acesso aos produtos da marca Love CT/Rua Pura Skateboarding Co.” Para tanto, elabora um discurso em favor da prática do skate como uma cultura dotada de “função social”:

O skate, então, muitas vezes não é visto como um elemento da cultura e sim do esporte, porém ele envolve todo um pensamento e modo de vida que dialoga com a cultura da rua, com a periferia das grandes cidades, estabelecendo contato com a música, fotografia, Literatura, sendo portanto, um instrumento de promoção da cidadania e de empoderamento juvenil, além de propor uma crítica e transformação social.

No capítulo do projeto sintomaticamente intitulado “O Skate Salva!” o coletivo Love CT – Skateboarding conta que já foi contemplado pelo VAI I, em 2011 e 2012, e VAI II, em 2015, e que firmou parceria com o projeto Tim Music na Rua, em 2014 e 2015, ocasiões que deram oportunidade às primeiras divulgações da marca. O trecho ainda ressalta que todos os seus integrantes já passaram por um curso de *Gestão Cultural – elaboração de projetos, comunicação, empreendedorismo e produção cultural*, oferecido por um grande coletivo do bairro no âmbito de outro projeto cultural, e explica como convicções políticas mescladas à relação afetiva mantida com a prática do skate conferem autenticidade ao lançamento da proposta:

Criação da marca RuaPura Skateboarding Co.: criado em 2008, com o objetivo de dar sustentabilidade às ações de integrantes do coletivo que tem uma intensa relação de vida com a cultura do skate. Essa é a marca que é divulgada em todos os espaços onde esses profissionais já passaram, Europa, América Latina e Brasil. A marca é fruto de um conceito em que os

⁷⁶ Id., 2016a.

profissionais acreditam, que é o skate não pelo marketing e sim pelo amor. É um posicionamento político em relação ao mercado, que muitas vezes é cruel e quer ditar o que será tendência. É uma questão de atitude, que, aliada ao conceito, refletem o diferencial da RuaPura Skateboarding Co em relação a outras marcas.

Casos com esse dão a entender também o quanto a política cultural se coloca como um dos caminhos possíveis no repertório de estratégias individuais de carreira. Falaremos mais detidamente desse assunto na seção seguinte, mas por ora convém pontuar que, no bojo desse entrelaçamento entre cultura e desenvolvimento, cursos sobre gestão financeira com estratégias voltadas para “novas maneiras de monetização” podem tranquilamente se mesclar a temas como “história africana” e “afroempreendedorismo”; da mesma maneira que espaços formativos para “potencializar a transformação pessoal” podem abranger cursos sobre “Gestão de carreiras” ou “Plano de Negócio para empreendedores e inovadores”, para culminar com a realização da “Feira de Arteempreendedorismo Periférico”. No mais, além do evidente suporte econômico que serve diretamente aos integrantes das equipes dos projetos, as propostas compreendem diversos tipos de subcontractações – como as de artistas parceiros, palestrantes, *coachings* financeiros, ou de prestadores de serviço como os de gráfica, costura, marcenaria, construção civil e até empresas para realizar pesquisas e tarefas contábeis – que certamente dinamizam e podem exercer uma atratividade nada desprezível em contextos de precariedade.

No entanto, talvez devêssemos ponderar o poder econômico efetivo que tais políticas detêm quando buscam implantar mercados locais ancorando-se na questão cultural. Parece-nos exagerado apontá-los como processos altamente impactantes de “culturalização e turistificação dos territórios” (URRY apud ALVES, 2017), menos ainda motores de uma suposta “nova economia”, sem antes perceber a finalidade social e política que eles possuem para amenizar, por assim dizer, contradições legadas pela velha ordem econômica. Admitindo-se então a sugestiva classificação de Throsby (2001), é possível dizer que, mais do que valores econômicos, estamos diante de fazeres que originam predominantemente valores culturais de tipos bem específicos: a) “social”, na medida em que transmitem um “sentido de conexão com os outros”; b) “histórico”, porque refletem condições de vida no tempo em que foram criados e oferecem um sentido de continuidade com o passado; e c) “simbólico”, uma vez que abrigam e transportam significados compartilhados por uma coletividade.⁷⁷ Tendo escapado aos modelos consagrados da ciência econômica moderna – que, no século XIX,

⁷⁷ Além desses, Throsby (Op. Cit.) ainda define outros valores em que se subdividiria o valor cultural, mas que nos parecem secundários no contexto das políticas analisadas: “valor estético”, “valor espiritual” e “valor autenticidade”.

substituíra a abordagem marginalista da teoria do valor, baseada no custo da produção, pelo modelo do comportamento econômico construído sobre a utilidade individual –, as modalidades de valor originadas pela atividade cultural seriam, segundo Throsby (2001, p. 13-14), a expressão de uma vontade coletiva e, por isso, identificáveis apenas em relação a ela; isto é, frutos de um “desejo de experiência grupal de produção ou consumo coletivo”, cujos efeitos sempre ultrapassam a percepção individual, podendo exercerem-se sobre o conjunto da sociedade, como uma espécie de “bem social”.

Não por acaso, conforme sugerem alguns autores, a expansão das atividades culturais nas últimas décadas corresponde a um limiar histórico: mudança de coordenadas em grande medida relacionada à redução da massa de investimentos estatais nas áreas sociais, oferecendo-se enquanto um sucedâneo do *welfare* em assuntos que dizem respeito tanto à falta de serviços essenciais, atenção e cuidados com a população (MORINI; FUMAGALLI, 2010) quanto à crise de legitimidade política do Estado (YÚDICE, 2013) Desse modo, como se espera ter deixado claro na seção anterior, é preciso considerar que as práticas que decorrem no âmbito das políticas culturais em questão são mobilizadas como ferramentas a serviço da nova abordagem de desenvolvimento. Concebidas, por sua vez, ao nível dos organismos internacionais, as novas diretrizes acabam por enformar fluxos de investimentos e arranjos jurídico-políticos em escala local que irão permitir que tais ações sejam legitimadas a partir de critérios extrínsecos à própria cultura, requerendo certos esforços para que sejam convertidas em objeto de gerenciamento mais metódico.

Outras apostas então se fazem em torno da cultura, como indica o registro da junta avaliadora do Fomento às Periferias, que em sua primeira edição discutia alguns parâmetros para orientar o procedimento de escolha: “mais do que fortalecer uma linguagem artística, deve haver o fortalecimento de um campo que toma a cultura como ação em áreas de vulnerabilidade”.⁷⁸ Ou a fala de um militante do Movimento Cultural das Periferias na Audiência Pública que, em meados de 2016, debatia junto a representantes do poder público municipal a aprovação da Lei quando ela estava ainda em tramitação:

O que a gente faz como cultura extrapola o setor da Secretaria de Cultura. O que a gente faz como cultura também é saúde, também é educação, também é Direitos Humanos. *Na cultura a gente repara tudo isso, todas as políticas públicas que são negadas para a gente.* E o único povo que consegue ter

⁷⁸ Ata da 2ª reunião da Comissão de Avaliação do Fomento à Periferia, 27 de outubro de 2016. Todas as atas de reuniões das Comissões Julgadoras (ou Avaliadoras) que aparecem neste trabalho foram consultadas pessoalmente pelo autor, em uma série de visitas feitas à SMC. Elas aparecem reunidas e listadas nas Referências.

uma voz pra falar, consegue ter unanimidade representativa pra falar, é o povo da cultura. (informação verbal – grifo nosso)⁷⁹

No novo paradigma, o conteúdo pelo qual tal atividade é requisitada pelas agências de fomento não consiste tão somente das qualidades intrínsecas aos fenômenos artísticos, mas sobretudo da capacidade específica de produzir interações e sinergias que transformam o cotidiano das populações-alvo, podendo traduzir-se em algum tipo de benefício ou efeito reparador no entorno social. Foi a possibilidade comprovada de difundir com capilaridade esse benefício público que despertou a atenção de Maria Lúcia Pupo ao evocar os ganhos obtidos pelo Fomento ao Teatro. Nas palavras da pesquisadora, o programa permitiu experiências artísticas nas quais "a cena se desdobra":

O processo criativo deixa de se restringir à montagem, que passa a ser apenas uma das suas facetas. O teatro transborda, portanto, de suas margens até aqui consagradas: a reflexão sobre o processo de criação, a realização de oficinas, viagens, encontros, ensaios abertos, intervenções nos ambientes urbanos ampliam a envergadura daquilo que a cena dá a conhecer. (PUPO, 2012, p. 153-154)

Enquanto precursor da nova safra de políticas culturais antropológicas dos anos 2000, o Fomento ao Teatro acumula ao longo de sua história um bom número de pesquisas que contabilizam os benefícios proporcionados à cidade pelos projetos subvencionados. Diferentemente do Fomento às Periferias, em que o teor social se evidencia nos objetivos e no recorte populacional a que se dirige o programa – “projetos e ações culturais propostos por coletivos artísticos e culturais em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município” (SÃO PAULO, 2016) –, dispensando qualquer exigência formal aos projetos, a lei do Fomento ao Teatro descreve no 6º parágrafo de seu 14º artigo a obrigatoriedade da “contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho”.⁸⁰ Como resultado, ao lado de uma grande explosão dos números de espetáculos, vê-se difundir para diversos cantos da cidade de São Paulo, e com considerável capilaridade, iniciativas extra-cênicas como:

- Oficinas, debates e seminários para públicos dirigidos (atores, frequentadores de albergue, estudantes, presidiários e condenados em liberdade assistida, deficientes auditivos, pacientes hospitalares etc.) ou abertos à população em geral: atividades que podem girar em torno tanto da aprendizagem e refinamento de linguagens artísticas quanto de discussões sobre tradições populares, políticas públicas em diversos setores;

⁷⁹ Fala proferida na Audiência Pública de 30 de maio de 2016, realizada no auditório da Galeria Olido, entre representantes da SMC, da Câmara Municipal Legislativa e artistas e coletivos culturais, para debater o ainda Projeto de Lei 624/2015.

⁸⁰ Id., 2002.

- publicações noticiosas ou teóricas dos trabalhos dos grupos;
- criação ou recuperação de acervos e centros de documentação;
- eventos artísticos variados que congregam muitas linguagens artísticas, não apenas teatro (show, festas comunitárias, rodas de samba, exposições, saraus etc);
- mostras e festivais teatrais;
- reativação de prédios públicos abandonados;
- atração de público para equipamentos culturais ociosos ou subutilizados;
- ações direcionadas para estudantes de escolas públicas, hospitais, centros de atendimento psicológicos, presídios, igrejas, entre outros, visando desde a formação de público até a pesquisa e elaboração de linguagens vinculadas a estas realidades;
- novas experimentações do uso e ocupação do espaço público (praças, ruas, parques, rios etc.)
- atividades de férias para jovens de escola pública;
- criação de vínculos com entidades e organizações locais, como associações de bairro, escolas, creches, ONGs, centro culturais, escolas de samba, movimentos sociais, populações em risco, outros coletivos culturais etc;
- oferta de oportunidades de trabalho para técnicos e artistas locais;
- produção de vídeos e outros materiais multimídias;
- manutenção e criação de novas redes e coletivos culturais.⁸¹

Num livro que reuniu documentos sobre a trajetória virtuosa do Movimento Arte Contra a Barbárie e os grandes feitos dos cinco primeiros anos de vigência da Lei do Fomento, Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, baseando-se no documento *Fomentar Teatro Cidadão*, do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura, traçam um panorama dos objetivos dos 23 grupos contemplados pelo primeiro edital da lei, chamado no segundo semestre de 2002. No que concerne a este aspecto, e sem ignorar que a qualidade dos trabalhos e das pesquisas desenvolvidas é que deve ser a maior contrapartida esperada dos coletivos, os autores fazem notar que

(...) foram raríssimos os que não declararam a disposição de romper fronteiras sócio-econômicas, isto é, sair do horizonte de classe média em que a maioria está instalada e dirigir-se a camadas sociais menos favorecidas e seguramente excluídas até do noticiário a respeito da vida cultural. Com todos os riscos que esta marca geral dos projetos implica, pode-se apostar

⁸¹ Vale-se aqui dos levantamentos de Sepulveda (2011), Pupo (2012) e Rizek (2012) e de observações próprias.

que por si só ela garante a validade da implementação da lei. (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 88)

Todavia, é possível constatar também que, ao longo das edições, manifestam-se significativas confusões e deslocamentos em relação à exata compreensão do que vem a ser *contrapartida social*. Se nas primeiras rodadas muitos projetos carregavam ainda o velho ranço do assistencialismo estéril de terceiro setor (como oficinas de reciclagem, concessão de ingressos gratuitos, apresentações gratuitas e escolas públicas), através de intervenções pontuais sem qualquer ligação com as comunidades e a pesquisa estética, com o passar do tempo elas se aprimoraram, e boa parte delas tendeu a assumir uma abordagem mais de conjunto.

A maturação do conceito e da prática também se verifica no âmbito das Comissões Julgadoras que, a cada ano, expressam a preocupação de definir com maior precisão esse aspecto da escolha. Atas mais detalhadas, como as da XIII Edição, na segunda metade de 2008, por exemplo, nos permitem perceber a consolidação de certos parâmetros a serem considerados, como "a representatividade do coletivo (a relação do grupo com comunidades, outros grupos e entidades) e o desenvolvimento de projetos em diferentes regiões da cidade"⁸²; bem como a "coerência entre o modo de produção e proposta teatral; integração entre a criação estética e ação social; ações pedagógicas que visem à formação de público e ao aprofundamento de profissionais; e condições de sustentabilidade do projeto e do núcleo artístico".⁸³ Na XIV Edição, uma exposição mais demorada do Parecer da Comissão Julgadora, que a pedido dos concorrentes esclarecia os pressupostos de sua avaliação, afastava de seu entendimento a possibilidade de a contrapartida social ser interpretada como o mero oferecimento de ingressos a preços populares ou a realização de oficinas e espetáculos em CEUs (Centro de Educação Unificado) e outros equipamentos públicos. Para os membros desta banca, deveria ficar demonstrada a existência de um relacionamento mais orgânico entre as intervenções dos grupos e as comunidades em que se diziam inseridos. Nesse sentido, as perguntas que a Comissão se fazia para balizar suas decisões era as seguintes: "São realizadas reuniões com o entorno? Que tipo de reuniões? Qual a proposta e a finalidade desses encontros? Que benefícios a população daquela rua ou praça, daquele bairro ou daquela região da cidade tira com a presença do grupo e sua atividade teatral?"⁸⁴

⁸² Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição, 18 jun. 2008.

⁸³ Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição, 12 ago.2008.

⁸⁴ Parecer da Comissão Julgadora do XIV Edital da Lei de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo, mar. 2009.

Curioso é notar que a ideia de contrapartida social, entendida como o conjunto de ações que o proponente oferece em troca do incentivo público ou privado, foi concebida muito mais no âmbito das Leis de Renúncia Fiscal – precisamente o modelo “neoliberal”, contra o qual se levantaram os artistas do Arte Contra a Barbárie –, nos termos das quais se admite, sem quaisquer constrangimentos, que a utilidade social de uma dada proposta seja sempre “colocada na mesa de negociação” perante o possível patrocinador, geralmente interessado em vencer a resistência de um público “lançando bases na esfera emocional” (REIS, 2003, p. 26), conforme recomendam os manuais de elaboração de projeto que se difundiram a partir da década de 1990: “A cultura é promovida como veículo transmissor de mensagens que dispensam uma elaboração racional, despertando e explorando o contato com uma dimensão pessoal de sensações, prazer e satisfação.”⁸⁵ (REIS, 2003, p. 73) Ou:

Um produto cultural é sempre, em maior ou menor escala, um agente de mudanças sociais. Exemplo: um livro que conte a história do município, de seus primeiros moradores, de seus prédios, ilustrado com fotos antigas, fotos estas que estarão expostas na festa de lançamento do livro, poderá despertar sentimentos de cidadania em jovens que antes pichavam os muros sem se dar conta do mal que estavam fazendo. (...) Com a sutileza da linguagem do produto cultural proposto pode-se disseminar uma ideia, um conceito, de forma a serem aceitos pelas pessoas mais resistentes àquilo que se pretende. (MALAGODI; CESNIK, 1999, p. 33)

Na seção anterior, falou-se rapidamente sobre como esse uso conveniente da cultura desperta desconfianças em muitos operadores do programa. Entretanto, são inegáveis o amplo repertório de práticas legado por tal critério e a inspiração que ele exerce sobre outros programas de modelo similar sempre que se faz referência a um caso bem sucedido de política cultural.

Como uma espécie de radicalização desse princípio, uma nova variedade de práticas e possibilidades “reparadoras” desponta-se nalgumas das intenções descritas em projetos escolhidos pela primeira edição do Fomento às Periferias. Há coletivos que se propõem a mobilizar suas habilidades para recompor o que poderíamos identificar como laços sociais primários, isto é, relações interpessoais, vínculos básicos de vizinhança, “redes de convivialidade interracial, intergeracionais e gênero” ou simplesmente fortalecer “teia de relações afetivas”, como aparecem nos projetos. Em outras propostas os objetivos se mostram mais voltados para dinâmicas formativas que agem sobre a subjetividade de dados setores ou grupos sociais (mulheres e negros, principalmente), buscando reverter certos estigmas e imagens inferiorizadas que tais grupos fazem de si mesmos. “Autonomia”, “aumento de auto-

⁸⁵ Ibid., p. 73.

estima” e processos de “empoderamento” são terminologias recorrentes que deslizam muito rapidamente da acepção psicológica – no sentido da superação de traumas ocasionados pela condição social – para a da pedagogia cidadã (esclarecimentos e aquisição de conhecimentos sobre direitos e formas de reivindicá-los) ou para o empreendedorismo – capacitação para a geração de “perspectivas, trabalho e renda”, nos termos da economia criativa. Encontram-se em bom número também projetos que entrecruzam práticas intelectuais e braçais (como o plantio de árvores à margem do córrego e retirada de entulhos), com o propósito de modificar a paisagem e ressignificar “a relação dos moradores com o lugar (antes um ponto de descarte de lixo)”.⁸⁶

Em sua apresentação, o Projeto Núcleo de Inteligência Periférica e Vielada Cultural, do coletivo Vie La em Close, da Zona Oeste, por exemplo, descreve processos conexos que foram desencadeados com a “transformação visual” que realizaram com grafites nas vielas do bairro:

As pessoas da comunidade valorizam, apoiam e participam dos eventos, envolvendo-se na produção, fornecendo alimentos, caronas, ferramentas, equipamentos, emprestando energia e participando das atividades, as quais promovem o contato das pessoas com um leque variado de linguagens artísticas. (Projeto Núcleo de Inteligência Periférica e Vielada Cultural, do coletivo Vie La em Close (Zona Oeste)

Expressão corriqueira, *ressignificação* tem sido um termo bastante usado para designar práticas articuladoras de recursos físicos e simbólicos que dinamizam situações interativas, buscando não apenas impactar visualmente a paisagem degradada, mas criar novas referências coletivas, recompor vínculos simbólicos e afetivos com o lugar onde se vive. Sentido que também se evidencia no projeto Arte e Cultura na Kebrada, no extremo oposto da cidade, cujos protagonistas, para ilustrar o tipo de ações a que pretendem dar continuidade, lembram o caso em que restauraram com pintura as passarelas da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos) que atravessam a avenida do seu bairro:

Dizem que o graffiti traz uma 'expressão poética' para a comunidade, os moradores participam ajudando na limpeza do ambiente e cuidando das pinturas, na rua do evento houve uma transformação e valorização da arte, promovendo a longo prazo o bem estar e a convivência com a vizinhança, e principalmente a união de trabalhar para construir uma comunidade melhor. (Arte e Cultura na Kebrada 10 anos – Pq. Paulistano grafite e hip hop)

“Poderes reparadores” associados à capacidade de “reconstruir sentidos” são precisamente os elementos encontrados por Michèle Petit. A antropóloga, investigando

⁸⁶ Expressões extraídas de um conjunto de projetos aprovados para a 1ª Edição do Fomento à Periferia.

diferentes formas de uso da leitura, celebra o insubstituível papel integrador e ressocializante desempenhado pela cultura em “contextos de crise”; em suas palavras, espaços onde “transformações de caráter brutal – mesmo se preparadas há tempos –, ou ainda uma violência permanente e generalizada, tornam extensamente inoperantes os modos de regulamentação sociais e psíquicos, que até então estavam sendo praticados”. (PETIT, 2009, p. 20-21) Ao observar clubes ou situações de leitura compartilhada que organismos internacionais, instituições públicas, privadas e do terceiro setor promovem desde a década de 1990 em regiões críticas da América Latina (afetadas por guerras, guerrilhas, catástrofes naturais e intensa recessão econômica, particularmente na Colômbia e na Argentina), a autora repassa casos exitosos em que encontros em torno de experiências literárias se afiguraram como verdadeiros “empreendimentos de sobrevivência”, forças de vida que se manifestavam em cenários aparentemente devastados. “Mais do que decodificação de textos, mais do que exegese erudita, o essencial da leitura era, ao que parecia, esse trabalho de pensar, de devaneio. Esses momentos em que se levantam os olhos do livro e onde se esboça uma poética discreta, onde surgem associações inesperadas” – escreve Petit⁸⁷, para ilustrar a importância que tais experiências exerceram na reconstrução de personalidades acometidas por transtornos, rupturas e perdas de um “tempo imediato – sem projeto, sem futuro”. Na entusiasmada leitura da antropóloga, tratam-se de práticas culturais que, inclusive na ótica de seus próprios “mediadores” (professores, bibliotecários, escritores, trabalhadores sociais ou humanitários contratados ou voluntários), distanciam-se da mera assistência, contenção, terapia ou disciplinamento social, consistindo, antes, em trabalhos que se somam à luta por “reparação” política na medida em que pavimentam a conquista de “uma inteligência mais sutil, mais crítica”, pressuposto para que as populações em condições de vida deterioradas elaborarem simbolicamente sua existência e ajudem a recompor o tecido social esgarçado.

Consoante ao seu desdobramento político, residiriam nessas “situações de intersubjetividade prazerosa” proporcionadas pelos círculos de leitura a descoberta de novos mundos e oportunidades, a possibilidade de inventar “outros modos de viver juntos” e, finalmente, gerar desvios em trajetórias de vida socialmente condenadas. No entanto, diferentemente das revoluções – que destroem pontes, interrompem elos e ligações entre um mundo e outro⁸⁸ –, os círculos de leitura evocados por Petit propõem “sociabilidades reparadoras” que, podendo acessar pessoas e grupos sociais subjugados naquilo que têm de singular, dá-lhes a chance de romperem com o isolamento e “entrar em relação com outros de

⁸⁷ Op. Cit., p. 24.

⁸⁸ Ibid, p. 172.

modo menos violento, menos desencontrado, pacífico”.⁸⁹ Em seu entendimento, experimentos com tais características, calçados na noção de tolerância e na ampliação do leque de oportunidades mediante a aquisição de repertórios culturais, estariam a contribuir com o bem-estar das coletividades sem deixar de ser, primordialmente, uma conquista individual, o que faria dos incentivos a sua continuidade algo muito desejável através de parcerias multissetoriais.

Nessa trilha, é bastante representativo que os círculos culturais espalhados pela cidade de São Paulo hoje sejam cada vez mais comumente referidos como “espaços de acolhimento”. Em primeiro lugar, a expressão denota o novo estatuto que se reserva à cultura enquanto receptáculo dos malogrados solavancos de desenvolvimento. O uso transparece a importância da “hospitalidade” para a caracterização das diversas iniciativas enquanto espaços voltados para o exercício da presença e da escuta atenta, momentos em que jovens ou grupos de jovens cotidianamente estigmatizados encontram agentes com “grande disponibilidade de tempo e de espírito” para tratarem de suas dores em um registro diferente daquele permitido pela abordagem abstrata das políticas sociais, já que aí podem ser reconhecidos em sua singularidade. “Não é que somos melhores ou piores que os movimentos de moradia, de educação ou do que o Conselho Tutelar. É que como somos tão híbridos que acabamos pegando as dores todas dos nossos territórios” – define Aurélio Prates Rodrigues (2016), membro do Movimento Cultural das Periferias, entoando com precisão o lugar assumido pela cultura em contextos de adversidade: o caráter quase ambulatorial para o qual a antropóloga chama a atenção.

A ideia de acolher, por extensão, reverbera a forte dimensão relacional que está pressuposta no trabalho desses coletivos. Pense-se, a esse respeito, no trabalho de longo prazo que permite aos grupos ousarem assumir a “gestão compartilhada” de espaços culturais, numa prática que vem se tornando comum entre os novos ativistas culturais. Muitas vezes são instalações públicas ou privadas ociosas que foram ocupadas por coletivos que, de saída, com pouco ou quase nenhum recurso proveniente dos órgãos públicos, as adotaram como sede, mas que acabam por servir também a outras propostas e iniciativas comunitárias que vão desde aulas de alfabetização para jovens e adultos, cursos de bordado, capoeira, percussão, bailes e ensaios musicais, feiras, grupos terapêuticos etc. Espaços como o Sacolão das Artes⁹⁰,

⁸⁹ Ibid., p. 289.

⁹⁰ Situado no bairro Parque Santo Antônio, Zona Sul da Capital, o antigo sacolão de hortifrutigranjeiros é desde 2007 um espaço cultural gerido por vários coletivos, entre eles a Brava Cia. de Teatro.

o CDC Vento Leste⁹¹, a Ocupação Cultural Casarão⁹² ou o Centro Arte em Construção⁹³, localizados em zonas de precariedade da cidade de São Paulo, são bons exemplos de iniciativas diretamente ligadas ao teatro que, ao longo do processo, transbordaram a mera intenção teatral, configurando-se como verdadeiros centros sociais de referência para as comunidades do entorno.

Um relato feito no debate da Mostra Lino Rojas de 2015, organizada pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP), é bastante revelador do conteúdo concreto presente na ação dos agentes culturais nesse contexto específico, pois descreve de forma sintética um ciclo que se repete na trajetória de tantos outros coletivos teatrais ou periféricos.

Juninho é membro do CICAS – Centro Independente de Cultura Alternativa e Social, coletivo que mantém uma ocupação cultural no Jardim Julieta, na Zona Norte de São Paulo. O espaço fica em meio a um bairro formado por conjuntos habitacionais, ao lado do Terminal de Carga da Rodovia Fernão Dias, cujas imediações são conhecidas por problemas sociais e urbanos geralmente acarretados por esse tipo de atividade econômica e que afetam a população do entorno: grande incidência de roubo de cargas, prostituição infantil, tráfico de drogas e muitos problemas ambientais. O pequeno prédio onde hoje fica o CICAS foi construído para ser um centro comunitário mas ficou por quase 20 anos abandonado. Depois de ter sido minimamente utilizado por algumas mulheres do bairro nos anos 1980 para atividades comunitárias, nos anos 1990, com a chegada do crack, ele se torna um espaço vazio, usado apenas para o consumo da droga por dependentes químicos da região.

Juninho conta que fez parte do grupo de jovens, autodeclarados anarquistas, libertários, ligados à cultura do *hard core*, que ocuparam o prédio em 2007. Logo no primeiro momento da ocupação, o grupo consultou algumas lideranças do bairro para tentar entender melhor a história do espaço e saber se havia algum destino pensado para ele. Os jovens constataram que muitos desses líderes, depois de muito lutarem, já haviam desistido de dar alguma boa finalidade ao espaço.

⁹¹ O Clube da Comunidade Vento Leste, localizado na Cidade Patriarca, bairro da Zona Leste paulistana, era um espaço desportivo municipal construído e abandonado desde a década de 1980. Durante a gestão de Marta Suplicy à frente da Prefeitura (2001-2005), ele começa a ser ocupado por diferentes grupos. Hoje coletivos como o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, o Grupo Teatral Parlendas e As Albertinas que ajudam na administração do espaço.

⁹² O pequeno prédio, onde antes funcionava um telecentro, situa-se numa praça ao lado da estação Jardim Helena/Vila Mara da CPTM, na Zona Leste. Foi ocupado em 2015 por coletivos culturais da região e tem hoje sua gestão compartilhada por grupos como o Buraco D'Oráculo e o Sarau O que dizem os Umbigos, Movimento Aliança da Praça, Slam Função, entre outros.

⁹³ O Centro Arte em Construção era uma ruína de um antigo supermercado localizado na Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo, que foi ocupado pelo Grupo Pombas Urbanas em 2004. Atualmente, além do Pombas Urbanas, vários grupos circenses e teatrais, frutos de atividades formativas realizados no espaço, atuam na sua gestão, entre eles, o Grupo Filhos da Dita e o Grupo Palombar de Circo.

Quando a gente resolveu entrar e viu que ninguém assumia a responsabilidade nem nada, procuramos também o poder público (...) Então, cada órgão que a gente ia empurrava prum lugar: a subprefeitura da Vila Maria empurrava para o Jaçanã, a do Jaçanã empurrava pra COHAB, a COHAB empurrava pra EMURB... No final das contas a gente descobriu que lá era sem responsabilidade nenhuma, né, era um lugar sem dono. (informação verbal)⁹⁴

Diante da situação, o grupo toma a coragem de adentrar o espaço, com o intuito original de atender a própria demanda, de jovens artistas da região, músicos, poetas, em busca de melhor ambiente para desenvolver suas atividades. No entanto, o confronto com a nova realidade começa a exigir do grupo outro tipo de atuação, uma energia extra que não fora prevista no ato inaugural:

Só que quando a gente entrou o espaço tava muito degradado mesmo, situação precária... até hoje tá, porque, assim como o espaço aqui na Vila Mara [onde se realizava a conversa], a gente não tem concessão, por isso a gente chama o CICAS de ocupação. E com essa precariedade do espaço a gente tentou de alguma forma trabalhar no entorno pra tentar melhorar: não tinha água, não tinha luz. Numa época a comunidade tentou fechar as entradas com bloco de cimento pra evitar um pouco do vandalismo lá. E nesses mutirões que a gente começou a organizar, no primeiro ano de ocupação, a gente foi tendo contato com outros problemas ali que, por [conta de] a gente tá preocupado com o nosso problema, a gente não enxergava inicialmente, né. Foi o fato de a gente tá lá carpindo o mato, tirando o entulho, e a molecadinha da área que vinha, sem o pai, sem a mãe, aparecia: ‘eh, tio, quero ajudar, quero ajudar’, não sei o que e tal. E a gente ficava lá, trazia água de casa, comprava um pão com mortadela; acaba a mortadela os moleques comia o pão puro, enfiava o pão inteiro na boca como se nunca tivesse visto. E a gente passou a ter contato com outros problemas. Na hora que ia fechar, a molecada se escondia dentro do CICAS pra não voltar pra casa. (...) Então a gente parou um pouco para analisar a situação, onde que a gente tava se metendo, e que não era só o nosso problema que teria que ter abrigo naquele espaço. A gente passou a dialogar um pouco com a comunidade e passamos, nesses primeiros anos, como a gente não tinha estrutura, a gente trabalhou muito com fanzine (...) Durante os três primeiros anos que o poder público não assumiu a responsabilidade pelo espaço, a gente fez esse trabalho braçal mesmo.

Importante notar que esse trabalho de recuperação não envolveu apenas a reforma física do espaço, mas, principalmente, uma costura afetivo-social com jovens, crianças e pessoas de referência do bairro; o cuidado de ouvir a todos, conhecê-los pelos nomes, compreender suas histórias e demandas e, então, fazê-las representadas no erguimento do novo espaço cultural. Sob tal aspecto, estamos falando de competências que se assemelham muito às que Danièle Linhart (2007, p. 160) reconheceu em trabalhadores de órgãos de

⁹⁴ Relato compartilhado no debate de fechamento da edição anual da Mostra Lino Rojas, em dezembro de 2015, na praça da Estação de Trem da Jardim Helena/Vila Mara, Zona Leste da cidade.

assistência social, como a previdência, “cuja tarefa bem precisa é fundamentalmente gerenciar, a maior parte do tempo, a miséria dos outros e garantir-lhes, na melhor das hipóteses, seus direitos”. Segundo ela, experiências de trabalho nessas instituições, por exigirem altíssimos graus de proximidade e envolvimento do assalariado com o público, desenham-se ao redor do que chamou de “focalização do atendimento”, que consiste em “organizar o trabalho não mais em função dos processos de produção ou de etapas técnicas do serviço a ser prestado, mas em função do cliente a ser atendido individualmente”.⁹⁵ Mas, de forma mais geral, pode também ser reconhecido naquilo que autores como Hardt e Negri (2005) identificariam com a dimensão afetiva do “trabalho imaterial”, que traz como diferencial o fato de reconstituir laços sociais e produzir novas formas comunitárias. Na acepção dos autores, seriam aqui emblemáticos os casos dos serviços de saúde e de entretenimento, cuja finalidade é produzir uma relação ou um sentimento de conforto, bem-estar, pondo em jogo as capacidades criativas e o manejo de afeto, incluindo atitudes, personalidade e “traquejo social”.⁹⁶ Daí tomarem emprestado o termo de Foucault para falarem de uma “produção biopolítica”. Isso significa dizer que, sob vários aspectos, a produção econômica passa a ser ao mesmo tempo cultural e política, na medida em que produz diretamente novas relações sociais. “Em última análise, em termos filosóficos, a produção envolvida aqui é a produção de *subjetividade*, a criação e a reprodução de novas subjetividades na sociedade”, dizem eles.⁹⁷

Na linha dessa reflexão, o trabalho cultural no contexto analisado definir-se-ia por um tipo de produção fortemente dependente de faculdades relacionais; e, como tal, implicaria uma grande carga de envolvimento sentimental, emocional e afetivo. Em outros termos, consiste em um esforço de atenção, uma prática de cuidados que, por concentrar características típicas do que outrora fora associado ao trabalho reprodutivo feminino, tende a representar, na hipótese autores como Morini e Fumagalli (2010), o arquétipo da generalidade do trabalho no estágio produtivo contemporâneo: *produção de seres humanos por meio de seres humanos*. Por isso, define-se como um trabalho social na medida em que emoções e sentimentos são transformados pelo processo produtivo, dando origem a algo novo, um “produto emocional”, tanto mais requerido no mercado de trabalho e nos espaços públicos quanto mais se eclipsa a presença do *welfare state*. O “biotrabalho” se volta então para a valorização, ou ao menos a manutenção, da pessoa humana, com vistas a produção de “bem-

⁹⁵ Ibid., p. 174.

⁹⁶ Ibid., p. 149.

⁹⁷ Ibid., p. 101.

estar”. Destaca-se ainda o fato de que, ao ser realizado, mobiliza não apenas aptidões adquiridas pela educação formal/profissional, mas a inteligência relacional de quem o executa, conhecimentos incorporados desde a infância, atributos físicos, gestuais e linguísticos construídos a partir de toda a variedade de contatos cotidianos. Em suma, experiência de vida que se manifesta em “percepção aguda e objetiva, consciência da situação, sensibilidade e conhecimento intuitivo”. (MORINI; FUMAGALLI, 2010, p. 243)

Nesse caso, como em muitos outros, nosso trabalhador cultural é, antes do mais, um tradutor entre dois mundos; alguém que, transitando de becos e vielas a gabinetes e audiências com representações do poder público, tem por incumbência fundamental decodificar as densas teias de sentido que singularizam as “quebradas”, setores marginalizados da cidade ou grupos de identidade, para desentrançar-lhes as vias de acesso e construir, entre governos e esses públicos, novas bases de relacionamento. Consiste da unidade, por assim dizer, entre o afeto e a planilha, ou, retomando os apontamentos de Linhart (2007, p. 162), trata-se, em suma, de “traduzir situações complexas, vividas e expressas por pessoas na maioria das vezes em dificuldade, para situações previstas e regulamentadas em leis”.

Reside aí a essência daquilo que a quase totalidade dos estudos identificou como sendo a função específica do trabalho com cultura: a intermediação. A literatura sobre marketing cultural, por exemplo, costuma comparar a função do produtor cultural à de um “compatibilizador de interesses”, isto é, um agente que deve saber manejar e situar-se entre as exigências legais e abstratas dos órgãos públicos, a expectativa de lucro da parte empresarial e a linguagem artística concreta da parte que toca a sua relação com o público. (MALAGODI; CESNIK, 1999; VALIATI, 2010; MARQUES, 2007; RUBIM, 2005; AVELAR, 2008)

De uma perspectiva crítica, os debates travados no campo da Economia Política da Comunicação e da Cultura já haviam chegado a inferências muito parecidas, tipificando o trabalho com cultura no âmbito dos grandes aparatos comunicacionais enquanto uma “instância de intermediação” entre o capital e o Estado, por um lado, e as massas, por outro. (BOLAÑO, 2008, p. 227) Trata-se, nessa abordagem, de um serviço essencialmente ligado aos mecanismos de exploração e dominação política na medida em que cumpre um estágio último e obrigatório para a realização da produção nas circunstâncias históricas do capitalismo monopolista, conferindo aos oligopólios o poder de gerenciar demandas e padrões de consumo ao mesmo tempo em que introjeta valores, sentimentos e modos de conduta na força de trabalho.

Dallas Smythe foi quem introduziu o conceito de “mercadoria audiência”, sugerindo que, mais importante do que o conteúdo cultural propriamente dito (no caso, a programação

televisiva e as matérias de revistas), a principal mercadoria que as corporações midiáticas negociavam com empresas e governos (e outras entidades que quisessem se comunicar com o público) era a garantia de que certo número de pessoas, durante certo tempo, estaria emprestando sua atenção a um meio de comunicação em particular. Para tanto, a “mercadoria audiência” teria de comportar um poder de atração referido sempre a um público concreto, identificável por traços demográficos precisos: faixa etária, sexo, nível de renda, composição familiar, aspectos étnicos, patrimônio material, preferências estéticas, hábitos de consumo, lazer etc.

Importante notar que, para Smythe, o trabalho – no sentido de toda atividade humana criativa (*work*), e não na sua acepção restrita de trabalho assalariado (*labour*) – que daria origem a essa peculiar mercadoria seria realizado pelo próprio público, entendendo que o tempo de lazer e toda a experiência social nele investida, quando convertidos em atenção dirigida, colocar-se-iam a serviço da adoção de estilos de vida e hábitos de consumo subordinados às necessidades dos grandes oligopólios. Tal assertiva tem por consequência abarcar a esfera familiar e domiciliar no processo de produção e reprodução da força de trabalho, já que, conforme o canadense, diferentemente de período livre-concorrencial do capitalismo, em que a produção da força de trabalho era realizada por trabalhadores independentes ou por suas unidades familiares em particular, na fase monopolista esta necessidade encontrar-se-ia já em alto grau de racionalização e planejamento e, portanto, grandemente integrada à lógica do capital. Em suas palavras: “A realidade material sob o capitalismo monopolista é que todo tempo não dormido da maior parte da população é tempo de trabalho”. (SMYTHE, 1977, p. 03)⁹⁸ A constatação desse avanço do capital em direção a esferas de reprodução da vida social leva Smythe⁹⁹ a aventar a hipótese de que naquele momento o aspecto alienante principal da produção capitalista passava a residir no distanciamento cada vez maior que se abria entre os trabalhadores e os meios de produção e reprodução de si próprios, relação que ganharia tanta importância quanto a cisão entre os trabalhadores e os meios de produção das mercadorias em geral.¹⁰⁰

⁹⁸ No original em inglês: “The material reality under monopoly capitalism is that all non-sleeping time of most of the population is work time.” [tradução nossa]

⁹⁹ Id., 1981, p. 250.

¹⁰⁰ A partir da leitura de Smythe fica sugerido que a expansão desta forma mercadoria em particular se teria instalado no centro das reconfigurações por que passa o capitalismo durante a década de 1970, deslocamentos que se refletiam no campo das disputas políticas dos países centrais. No que toca à nossa questão central, vale registrar que as reflexões de Smythe já apontavam para uma correspondência entre a evolução da mercadoria audiência e a mudança que se dera no padrão dos embates políticos dos países europeus de capitalismo avançado. A expansão do consumismo teria sido acompanhada pelo esmaecimento das contradições provenientes do conflito de classe, substituídas pouco a pouco por tensões em torno de questões geracionais, de

César Bolaño (2000, p. 148) parte igualmente da noção de mercadoria audiência, mas acredita que Smythe subestimou a importância do produto cultural propriamente dito (o programa, o conteúdo, a mensagem), sobretudo no que diz respeito aos efeitos qualitativos de sua interação com o público. Segundo ele, o valor da mercadoria audiência é e sempre será atrelado à sua legalidade simbólica, o que significa que, ainda que a atividade cultural esteja sempre pressionada pela tendência equalizante da valorização capitalista, a imaginação, o domínio da linguagem e de talentos específicos constituiriam capacidades de ação indispensáveis para se alcançar o "efeito de empatia que transforma multidões em audiência". Logo, esse seria um tipo de trabalho íntimo e irremediavelmente dependente de atributos pessoais, em larga medida intransferíveis, de seus produtores.

O que se tem de fundo é que, para Bolaño, a relação que se estabelece entre o público e os conteúdos culturais não é exatamente de *trabalho*, como queria Smythe, mas de *comunicação*. E precisamente nesse segundo aspecto, na capacidade de mobilizar a atenção de um dado público, residiria a especificidade do trabalho cultural, o seu "caráter de mediação simbólica"¹⁰¹, que, enquanto tal, distinguir-se-ia por comportar qualidades concretas irreduzíveis e, por conseguinte, refratárias ao metabolismo homogeneizador que caracteriza a valorização capitalista. Em que pese todas as forças de planejamento sempre atuantes na produção cultural racionalizada, essas serão sempre insuficientes para dirimir o "caráter incerto" dos bens culturais, como assinalou Miège (2007, p. 45), já que tanto para o espectador, que consome o bem ou o serviço cultural, quanto para o anunciante, que consome a audiência, é imprescindível que o trabalho cultural resulte em mercadorias que correspondam a necessidades concretas e que portem, assim, valores de uso concretos.

Não é o indivíduo concreto, com sua consciência e seus desejos que ela [a emissora de TV] vende aos anunciantes, mas uma quantidade, determinada em medidas de audiência, de homens e de mulheres, de consumidores potenciais cujas características individuais só podem ser definidas em médias. É a um indivíduo médio, a um ser humano abstrato, que todas as medidas de audiência se referem. E, no entanto, é o ser humano concreto, sua consciência e seus desejos, que a publicidade e a propaganda procuram atingir. É a ele que se dirigem todos os esforços de comunicação dos anunciantes, do governo, dos políticos. (BOLAÑO, 2000, p. 225)

Está-se diante, novamente, da expropriação de um tipo peculiar de trabalho, visto que o sujeito que o dispense não incide a sua ação sobre uma matéria ou um objeto qualquer. Nas palavras de Bolaño (2000, p. 230), trata-se de

gênero, nacionalidade, raça e disparidades entre os mundos desenvolvido e subdesenvolvido, colonizadores e colonizados. (SMYTHE, 1981, p. 251-252)

¹⁰¹ Id., 2008a, p. 103.

uma força, um poder, uma energia que existe nos sujeitos (ou, neste caso, na relação entre o sujeito e o produtor cultural) e que pode ser apropriada pelo capital sob determinadas condições sociais e técnicas.(...)

O que o capital faz é, em primeiro lugar, utilizar o poder simbólico do trabalho cultural para criar o efeito de empatia que transforma os sujeitos em audiência, e portanto em objeto, e em seguida produzir os cortes, as classificações e as especificações que lhe vão permitir oferecer uma mercadoria diferenciada num mercado intercapitalista.

Obviamente, estamos aqui tratando de práticas em ambientes diferentes. Mas as virtualidades presentes na noção de mercadoria audiência, a nosso ver, oferecem referências conceituais para compreender os mecanismos de captura e controle que permeiam o engajamento social atrelado ao trabalho com cultura nas políticas em questão. Afinal, parece plausível estender o sentido contido na ideia de “mediação simbólica” para outras áreas da vida, de modo pensar as artimanhas da mercadoria audiência não apenas em face de fenômenos circunscritos aos meios de comunicação de massa, mas como elementos presentes em todo processo de intermediação que, em nosso problema, se manifesta num conjunto mais amplo de intervenções sobre a cidade. A mediação, no presente contexto, diz respeito ao trabalho que se cristaliza na reativação de laços sociais e no estabelecimento de outros novos, na troca de práticas e saberes, visando a produzir alterações no tecido social e reconstruir pontes que ligam o dia a dia das populações em foco aos poderes constituídos. Por um lado, seus esforços se voltam para a mudança de postura de sujeitos e agrupamentos urbanos, ao ativar a participação dos públicos, favorecer a atitude reflexiva e imaginativa, seja de transeuntes, moradores das localidades onde atuam ou plateias já mais ou menos organizadas dentro movimentos sociais, instituições públicas ou entidades assistenciais; pelo que se faz imprescindível o estudo das linguagens artísticas como forma de proporcionar experiências estéticas, explorar novas sensibilidades, promover a alteridade, investigações sobre temas identitários e exaltação de valores da cultura local no solo árido da grande cidade. Por conseguinte, age também no sentido de reconstruir a amálgama social em terrenos onde a sociabilidade se encontra esgarçada após o desaparecimento solidariedade fundada no trabalho de momentos anteriores, favorecendo sinergias entre equipamentos públicos precários e programas sociais de toda sorte.¹⁰² O fruto dessa interação, em muitos casos, soma-se a empenhos advindos de outros agentes que buscam atualizar linguagens com vistas a restabelecer canais de diálogo, "romper cordões de isolamento entre as classes", reabilitar

¹⁰² Sobre isso, ver Cibele S. Rizek (2013), que, com base em observações sobre a evolução das políticas sociais em bairros periféricos da Zona Leste de São Paulo, percebe a tendência para haver cruzamentos entre iniciativas de cunho cultural e programas de saúde voltados para a população em condições de vulnerabilidade.

relações com a cidade e o espaço público¹⁰³ e, sobretudo, laboratorial formas de organização social alternativas em territórios degradados do ponto de vista social e econômico.

Nessa perspectiva, muitas pesquisas têm se dedicado a entender os mecanismos pelos quais a energia social potencialmente subversora liberada pelas grandes ou pequenas experiências político-culturais contemporâneas pode ser convertida em impulsos repositores reposição da lógica do capital. Na boa parte dos casos, o que se está a negociar, e muitas vezes sem saber, é alguma espécie de produto forjado pelo ativismo cultural coletivo: o acesso a determinados signos e códigos linguísticos intersubjetivos de um público particular; informações resultantes da interação em plataformas de relacionamento *online*.¹⁰⁴

O que se acrescenta aqui, na esteira desses apontamentos, são indícios de que os saberes e práticas acumulados ao longo do tempo, memórias coletivas e mesmo as relações urdidas pela militância cultural – não somente aquelas do mundo virtual, com o qual a maioria das abordagens compreensivelmente se ocupam, mas as originadas na lida diária sobre os territórios e circuitos urbanos – podem sofrer algo semelhante a um processo de *commoditização* quando enquadrados em certos esquemas de troca monetária, dentro dos quais tudo aquilo que se vive ou realiza é passível de ser acionado como uma vantagem competitiva ou, no limite, um objeto de troca; ainda que o que esteja sendo trocado não seja um trabalho mensurável em termos de tempo de trabalho homogêneo, “mas a própria subjetividade, em suas dimensões experiencial, relacional e criativa. A própria potencialidade do sujeito” (MORINI; FUMAGALLI, 2010, 236). Nesse ponto, os atributos de merecimento insinuados na proposta de um coletivo, quando do pleito de uma subvenção, vão além da demonstração de sua capacidade de produzir os benefícios sociais já aludidos anteriormente, e incluem desde comprovada inteligibilidade do terreno social, passando por habilidades adquiridas com a organização e mobilização de públicos, em espaços participativos,

¹⁰³ Nas palavras de Calixto de Inhamuns (2011, p. 133), um experiente dramaturgo voltado para os desafios específico do teatro de rua: "Nas ruas e praças, ao contrário [dos espaços fechados], a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer".

¹⁰⁴ É nesta pista, por exemplo que Danielle Maciel (2012) procurou compreender o sentido do ativismo político baseado no uso das novas tecnologias digitais, concluindo haver similitudes entre a maneira que este se desenvolveu ao longo dos últimos anos e a lógica de controle e produção do capitalismo contemporâneo. Marcos Dantas, Canavarro e Barros (2014) têm abordado a atuação de redes ativistas em plataformas colaborativas na Internet e cogitado sobre um possível novo modo de exploração do "trabalho semiótico", necessariamente interativo, dispendido pelas comunidades de ativistas em campanhas e agitações políticas no mundo digital. O australiano Christian Fuchs (2013), por seu turno, tem revisitado as elaborações de Smythe para pensar o duplo papel que exerce o usuário de internet no contexto das novas tecnologias digitais, como consumidor e produtor de conteúdos, donde se faria possível afirmar existir exploração econômica nessa atividade.

cooperação com outras entidades coletivas até experiências trágicas/traumáticas de grande significado vividas pelo grupo.

Nessa linha, muitos projetos dedicam notável esforço na apresentação do portfólio do grupo: cópias de *banners*, matérias de jornal, *print* de sites, perfis de redes sociais são anexados de modo a oferecer comprovantes de anterioridade das ações, parcerias e articulações locais que cada grupo cultiva em seu espaço de atuação e, com isso, aumentar sua reputação e as chances de obter o subsídio. No primeiro edital de seleção do Fomento às Periferias, por exemplo, a capacidade de articulação política e social dentro de uma comunidade é várias vezes evocada entre os projetos aprovados. No projeto Identidade Cultural como prática de liberdade, *prints* das estatísticas de interação nas redes digitais, como o Facebook, são incorporados para demonstrar o “respeito inapagável dentro da ‘quebrada’” de que gozaria o coletivo proponente, que ressalta também a sua participação “em quase todos” os eventos culturais realizados por parceiros na região. No currículo de um dos membros da equipe do projeto Hip Hop 3.0, além da descrição de inúmeras participações como cabo eleitoral em campanhas de candidatos do PT (partido então no poder municipal) e como militante de movimentos sociais, há menções ao que entende ter sido sua “atuação decisiva na periferia revertendo os votos e elegendo Prof. Haddad Prefeito da Cidade de São Paulo”.

O Fórum de Cultura da Zona Leste, premiado para poder fortalecer uma série de atividades formativas que tem feito desde 2013 sobre as políticas culturais, fundamenta o seu merecimento com base nas conquistas e realizações políticas do decorrer de sua trajetória – entre elas o fato de ter iniciado os encontros e mobilizações que culminaram com a aprovação da Lei do Fomento às Periferias. Afora a documentada promoção de centenas de encontro em todas as regiões da cidade e Cartas de Recomendação assinadas por pesquisadores críticos da cena cultural, para dar mostras de sua influência e “capacidade de articulação” – que, no campo da cultura, segundo os proponentes, “é com certeza o maior da região” –, o coletivo anexa ao projeto o “Manifesto dos Coletivos Culturais Periféricos em favor da reeleição de Dilma Rousseff”, de dezembro de 2014, que, encabeçado pelo Fórum, coletou a assinatura de mais de 170 coletivos e entidades culturais.

Está-se diante, portanto, de algum tipo de relação muito próxima à da transação mercantil, ainda que, mais do que o produto ou o serviço cultural propriamente dito (embora sempre dependente dele), o que vem a constituir o conteúdo conscientemente buscado pelos programas culturais em questão sejam seus impactos irradiantes, o potencial de desencadear novos processos, multiplicar novas redes de relacionamento, no que se inclui naturalmente a

capacidade de mobilização política. Não sem razão, Boltanski e Chiapello recorreram à tipologia da "cidade por projetos" para expressar uma tendência da configuração capitalista de nossa época, quando a principal fonte de valor residiria "na capacidade de tirar proveito dos conhecimentos mais diversificados, de interpretá-los e combiná-los, de criar ou de pôr em circulação inovações, e mais geralmente, de 'manipular símbolos', segundo a expressão de Reich (1993)". (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 104) O *projeto*, como eles descrevem, "é a oportunidade e o pretexto para a conexão" ou o "amontoado de conexões ativas capazes de dar origem a formas, ou seja, dar existência a objetos e sujeitos, estabilizando e tornando irreversíveis os laços". Embora a criação de redes não constitua em si uma novidade, chama-lhes a atenção o fato de no último terço do século XX essa arte de mediar e estabelecer elos ter ganhado autonomia perante outras formas de atividade que até então a abrangiam. De tal modo que hoje ela se afiguraria como uma "grandeza abstrata", desvinculada da dimensão concreta das diferentes atividades humanas. Na cidade por projetos, a capacidade de mediação se apresentaria como um valor em si, comportando uma grandeza específica de que o ator social pode se beneficiar sempre que "'estabelece relações', 'cria elos' e contribui assim para 'tecer redes'".¹⁰⁵

São, por conseguinte, múltiplas as formas de intercâmbio em que pode se desdobrar a noção de contrapartida social, o que não nos deixa muito longe daquilo que Yúdice (2013) identificou como a expansão do papel da cultura para as esferas política e econômica. Com a cultura tornada uma "conveniência", critérios de confiança e a capacidade de gerar retornos se firmam como os parâmetros dominantes a orientar o raciocínio dos agentes financiadores, diminuindo cada vez mais o espaço para a velha ação cultural desinteressada. Assim, não somente incentivos fiscais, viabilidade de comercialização e alcance publicitário, mas também melhorias na saúde, na educação, na formação de "capital social" e demais interações que possam contribuir para criação de ambientes pacificados são incorporadas às contas, erigindo indicadores decisivos na proporção e na forma em que são distribuídos os investimentos. Sob esse ângulo, o cenário cultural paulistano que se está a analisar não deixaria de se inscrever no movimento histórico em que a cultura tende a ser ativada como "recurso" de desenvolvimento econômico e ferramenta de reconstrução da legitimidade política. E, nesse sentido, é o próprio processo, nos seus aspectos econômicos, sociais e políticos, que se vê convertido em produto principal.

¹⁰⁵ Ibid., p. 138..

Em suma, de um ponto de vista econômico, a cultura é uma atividade indutora de processos que, uma vez espalhados para a globalidade dos ramos econômicos, concorrem para a melhoria do bem-estar coletivo e do clima de investimentos. Sob esta ótica, mais do que realçar os impactos positivos imediatos da cultura na economia, como instrumento gerador de renda, salário e emprego ligados ao “setor cultural” em sentido estrito, trata-se, em nosso caso, de pensá-la como engrandecedora do “espírito” ou do “nível de sociabilidade”, para retomarmos as expressões de Tolila (2007) e Throsby (2009); isto é, atividade formadora de “capital humano”, sobre o qual se alega assentar toda uma nova concepção de desenvolvimento, centrada nas capacidades cognitivas, comunicacionais e no conhecimento. Mas, para além disso, nas situações analisadas, a própria função social da cultura parece sofrer um deslocamento, ao ser arrastada para preencher lacunas deixadas pela saída de cena do Estado social, ou, o que seria mais exato em nosso contexto, seu sempre adiado comparecimento. Em algum sentido, podemos dizer que a produção de um grau mínimo de suportabilidade da vida no contexto duro de nossas disparidades urbanas é um elemento percebido e legitimado como um dos objetivos concretos pelo qual o trabalho cultural é solicitado. O bem social ocasionado pela cultura, nessa perspectiva, pode até, de fato, oferecer impulsos econômicos a certos nichos e circuitos culturais, porém, com vistas a atender, antes do mais, a demandas de uma ordem social emergencial, e não imediatamente econômica.

Entretanto, é apenas do ponto de vista da sua primeira incidência (as pequenas transformações que eventualmente realizam sobre cenários de mazela social) que esse trabalho pode ser considerado tópico ou pontual, uma vez que os efeitos materiais e ideológicos que dele se irradiam, embora esperados e constatáveis, são em larga parcela aleatórios e avessos aos cálculos minuciosos de antemão (e aqui a expressão “do-in antropológico”, empregue pelo então ministro da cultural Gilberto Gil, não poderia ser mais elucidativa). É possível assim associar o trabalho cultural realizado no âmbito dos programas aqui em tela como práticas complementares ao que João Bernardo (2009a) chamou de “condições gerais de produção”. Essas condições, longe de terem um sentido meramente técnico, são processos grandemente constituídos também por instituições sociais e culturais que, dado o poder de propagar seus efeitos a um grande número de outros processos, serve a finalidades abrangentes, que concernem ao funcionamento integrado dos sistemas produtivos.¹⁰⁶ Tal como ocorre a outras condições gerais de produção, seja ela da ordem

¹⁰⁶ A análise crítica do capitalismo centrada na dinâmica dos conflitos sociais que João Bernardo (2009) propõe tem como premissa a existência de relações conjugadas entre empresas e processos produtivos reciprocamente diferenciados que fundamentam o caráter social do trabalho desde o âmbito da produção, contrariando as teses

técnica ou social, a produção cultural realizada nesse contexto contribui para a formação de algo próximo do que Laval e Dardot (2013, p. 286) chamaram de “bens comuns do capital”, dos quais muitos outros dependem, e não pertencente a este ou aquele capitalista em particular, – embora possam os agentes privados deles melhor se beneficiarem em razão da maior ou menor proximidade social que deles consigam manter e dos mecanismos de captura e apropriação que eventualmente desenvolvam. Assim entendido, o novo protagonismo cultural, quando presta um serviço de bem-estar à população, presta-o também ao Estado e demais instituições integradoras e reguladoras da vida social.

Por essa operação, de imediato, é permitido ao Estado, que no regime fordista arcava com boa parte dos custos concernentes à reprodução da vida, desonerar gastos que teria para manter certas condições de reprodutibilidade da força de trabalho, transmitindo parte desses encargos ao sobre-esforço dos coletivos culturais. Não por acaso, o multifacetado interesse a seu respeito se expande no momento em que competências acerca da “qualidade de vida”, conforme o espírito da Carta do México, são transferidas às populações em foco, e estas, por sua vez, convenientemente convocadas a se tornarem responsáveis, promotoras de seu próprio desenvolvimento.

Ademais, dentro da mesma abordagem de desenvolvimento, o fazer cultural de que tratamos parece preencher quesitos atinentes a uma nova racionalidade administrativa, a um só tempo política e econômica. Para além da evidente influência que com as políticas culturais se pode exercer na construção social de mercados, condicionando certos estilos de vida – fomentando uns, ofuscando outros – ou regulando padrões de consumo e comportamento do cotidiano das classes populares, a operatividade destes mercados emana agora da própria iniciativa dos sujeitos implicados, que atuam na elaboração do conjunto de informações necessárias que orientam as relações entre produtores e consumidores, bem como, e sobretudo nesse caso, entre o Estado e as populações-alvo de suas políticas, combinando movimentos de diferenciação cultural com a geração de consensos.

Tendo isso em vista, é possível depreender que o mero apego à dimensão processual, defendida por boa parte dos movimentos do setor, é incapaz de, por si só, garantir ao fazer cultural um caráter fugidivo ou antagônico à lógica da mercantilização, já que é precisamente em seu decurso, nas consequências propagadoras e sempre inconclusas da matéria viva com

que localizam essa integração apenas na esfera da circulação. Esse pressuposto permite-nos ter em conta a teia complexa de relações sociais que fornecem a base geral sobre a qual se operariam os saltos de produtividade que ditam e o ritmo e o sentido do desenvolvimento capitalista.

que lida, que passa a residir o conteúdo pela qual a atividade é certificada e recompensada monetariamente pelos órgãos de fomento.

3.2 Mecanismos e implicações da forma-edital

Conforme exposto em momentos anteriores, o novo protagonismo cultural estende seus questionamentos às hierarquias e às relações permanentes de subordinação que tipicamente organizam às práticas com cultura no âmbito das empresas e da burocracia estatal. Como é comum entre trabalhadores do setor, os coletivos apostam na capacidade de inovação (BENDASSOLLI, 2008), direcionando esforços para fazer do seu modelo organizativo um espaço privilegiado de experimentação e estabelecimento de relações de produção mais livres, horizontais e dotadas de sentido. Se o reconhecimento do novo papel estratégico assumido pela cultura no momento atual do capitalismo e da possível *commoditização* de seus processos nos permite desconfiar de qualquer pretensão inequivocamente anti-hegemônica, isso não configura elemento suficiente para assimilar, de saída, as práticas que se realizam sob as políticas públicas aos moldes das relações de trabalho convencionais. Partindo de uma observação de Marx (2004, p. 119), há que se considerar que a produção imaterial, ainda que vise à troca e gere mercadorias, só pode ser parcialmente submetida ao capital quando realizada sob circunstâncias em que “o produto não é separável do ato da produção”, ou seja, quando não é possível que o serviço seja consumido sem a presença do produtor – o que parece ser o nosso caso, uma vez que os processos culturais são inerentes aos coletivos que os engendram. É preciso verificar, então, em que medida essas práticas, nas condições efetivas em que acontecem, apontam para uma ruptura com a forma social dada, ensejando as bases de novas relações produtivas, como aventam alguns pesquisadores da cena (MATE, 2012; PUPO, 2012), ou em que medida alimentam as condições atuais de dependência e subordinação.

Argumentos em favor do caráter antagônico e intrinsecamente emancipador dessa atividade encontram-se entre os teóricos do trabalho imaterial. O sociólogo francês André Gorz, como se sabe, foi um dos mais importantes precursores dessa interpretação. Em *Adeus ao proletariado* (1980), inspirado na conhecida oposição que Marx fizera entre o *reino da liberdade* e o *reino da necessidade*, Gorz partiu da contraposição entre *autonomia* e *heteronomia* para sublinhar a centralidade estratégica da luta pela redução da jornada com vistas ao alargamento paulatino dos espaços de atividades autogeridas, regidas pelo princípio da liberdade, em detrimento dos momentos de trabalho, submetidos ao reino da necessidade.

A "revolução microeletrônica", segundo ele, estaria conduzindo à progressiva eliminação daquele tipo de trabalho em que o homem lidava diretamente com a matéria e, com isso, inaugurando a possibilidade de que o aumento do "tempo disponível" se tornasse a nova e verdadeira medida da riqueza. Na passagem para os anos 2000, Gorz se ateu ao excerto dos *Grundrisse*, no qual Marx especula sobre um momento futuro em que o conhecimento se tenha tornado a força produtiva imediata, tornando residual a importância do trabalho cristalizado e sua forma de mensuração baseada em unidades abstratas simples, para reforçar suas apostas em torno de uma “economia do conhecimento”, chegando a afirmar

(...) que o valor de troca das mercadorias, sejam ou não materiais, não mais é determinado em última análise pela quantidade de trabalho social geral que elas contêm, mas, principalmente, pelo seu conteúdo de conhecimentos, informações, de inteligências gerais. É esta última, e não mais o trabalho social abstrato mensurável segundo um único padrão, que se torna a principal substância social comum a todas as mercadorias. É ela que se torna a principal forma do trabalho e do capital. (GORZ apud SILVA, 2014, p. 108)

Disso decorre que não apenas a importância do trabalho como força produtiva se veria em declínio, mas que a própria centralidade política, em outro momento pertencente a uma única classe produtora, passaria a ser ocupada pelo conjunto da sociedade, posto que a produção do valor tenderia a depender, cada vez mais, do próprio processo de interação social, da criatividade social tomada em seu conjunto. (SILVA, 2014, p. 109)

Para Hardt e Negri, através de quem o conceito de trabalho imaterial mais se faz presente nos debates contemporâneos, características associáveis à atividade cultural estariam, desde o início dos anos 1970, no centro de uma transição para o novo paradigma econômico, "pós-industrial", fenômeno explicitado pela informatização e a alteração substancial da estrutura de empregos. A mudança na qualidade e na natureza do trabalho seria evidente na importância adquirida pelo setor de serviços, onde as trocas constantes de informações e conhecimentos seriam ainda mais intensas e profícuas, embora se fizesse também notar no próprio modelo da produção fabril. A constatação os leva a retomar o conceito de trabalho imaterial para designar aquelas atividades que não resultavam em um bem material durável, trabalhos cujo produto final consiste num "bem imaterial, como serviço, produto cultural, conhecimento ou comunicação". (HARDT; NEGRI, 2010, p. 311) A grande diferença, destacada pelos autores, é que "o aspecto cooperativo do trabalho imaterial não é imposto e organizado de fora, como ocorria em formas anteriores de trabalho, *mas a cooperação é totalmente imanente à própria atividade laboral*".¹⁰⁷ Para eles, isso poria em xeque a própria

¹⁰⁷ Ibid., p. 314-315.

noção clássica pela qual a força de trabalho é concebida como "capital variável", ou seja, "uma força ativada e tornada coerente apenas pelo capital". Essa "interatividade cooperativa" sob hegemonia do trabalho imaterial não dependeria mais da função orquestradora do capital na produção. Apesar de inúmeras possibilidades de hierarquização e fragmentação interna, mediante a "produção de redes linguísticas, de comunicação e afetivas", todos contribuiriam para a criação de riqueza social, de modo que, progressivamente, novos segmentos sociais tenderiam a ser diretamente incluídos na atividade produtiva. Como assinalaram em *Multidão*:

Não existe uma linha social separando os trabalhadores produtivos dos improdutos. Na realidade, as velhas distinções marxistas entre trabalho produtivo e improdutivo, assim como entre trabalho produtivo e reprodutivo, que sempre foram ambíguas, devem já agora ser completamente descartadas. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 182)

Os autores põem, assim, em relevo o potencial transformador do trabalho imaterial, cuja expansão levaria a que suas qualidades se ramificassem por todas as circunstâncias da vida, incidindo seus efeitos não apenas no ambiente econômico, mas atuando na "reprodução geral da sociedade como um todo". Com isso, Hardt e Negri acabaram contribuindo para que uma nova constelação de autores exagerasse o potencial libertador de nossa época, pois, como anunciavam suas teses, a dimensão biopolítica do novo paradigma produtivo tenderia a inventar incessantemente "redes independentes de colaboração"¹⁰⁸, as quais escapariam aos mecanismos de comando capitalista.¹⁰⁹

No entanto, um olhar mais de perto sobre como as práticas de fato ocorrem no cenário cultural examinado impede que as examinemos à luz de tais teses sem alguma problematização. De volta ao relato de Juninho, do coletivo CICAS, iniciado no tópico anterior, é possível verificar como, no decorrer do processo de tomada e construção do centro cultural, o grupo foi se dando conta para a necessidade aparentemente incontornável de lutar pela concessão e regularização do espaço perante a administração pública apesar de todas as atividades realizadas inicialmente de forma independente. Pesa em seu depoimento o imperativo da sobrevivência, de se alcançar algum tipo de estabilidade material, o que,

¹⁰⁸ Ibid., p. 101.

¹⁰⁹ Nessa trilha, autores como Corsani (2003) e Malini (2007) chegaram prenunciar o comunismo em semente na nova economia das redes, enfatizando o argumento de que a riqueza social produzida pela cooperação espontânea de uma multiplicidade de sujeitos faria naturalmente a ponte para a construção de um espaço do "comum" [*commonswealth*], onde as formas de apropriação privativa tenderiam a ser inibidas. Como sintetizou Moulrier-Boutang (2001, p. 35), afinado com essa leitura, a emergência do trabalho imaterial proporcionaria: "a) o caráter cada vez mais público ou coletivo destes bens informação; b) o fim do monopólio de detenção de dados como bens de produção e instrumento de trabalho pelo capital".

ironicamente, empurra o coletivo de inspiração anarquista para a busca por reconhecimento estatal e alternativas oferecidas pelos canais institucionais, até o ponto em que é preciso:

(...) fazer um CNPJ, que era uma parada que não era vontade nossa. Hoje a gente está com a documentação do CICAS toda bagunçada porque a gente não teve instrução para trabalhar como instituição, né. O que a gente queria era mover uma ação comunitária livre. Então a gente foi sendo forçado nesse processo a várias coisas que não *tavam* no nosso planejamento, e passamos a se unir com esses outros espaços da cidade e formamos o ‘bloco de ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo’; a nossa intenção era chamar a atenção do poder público pra que todos esses espaços públicos ocupados com cultura na cidade de São Paulo (...) e lutar pelo direito de financiamento das nossas atividades nessas quebradas.

Juninho se refere ao Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) porque essa é uma qualificação exigida por grande parte dos programas culturais, necessária para que os coletivos pleiteiem recursos provenientes dos poderes públicos por meio de seleção via *edital*.¹¹⁰ A institucionalização da experiência então ocorre, para melhorar as chances dos jovens se vincularem a algum canal de financiamento.

Embora os vínculos econômicos que estruturam os coletivos não sejam com frequência abertamente considerados, não são raros os casos em que estes perdem parte de seus integrantes, abalam-se internamente, ou mesmo desmancham-se, quando convênios, parcerias ou outros meios de financiamento escasseiam ou se encerram. Esse dado, por si só, não apresenta algo de novo, pois, como lembrou Becker (1982), do ponto de vista material, o trabalho artístico sempre esteve sujeito às mesmas regras e constrangimentos de qualquer cidadão comum, afinal “o artista obtém materiais e equipamentos através dos mesmos mecanismos que uma sociedade utiliza para distribuir bens”¹¹¹; e, no caso, só é preciso que ele tenha dinheiro. Entretanto, Becker demonstra que a disponibilidade de recursos, bem como a forma com que eles se fazem disponíveis, atua decisivamente desde a etapa do planejamento até o momento de execução da obra artística. Isso significa que o padrão econômico vigente num dado contexto social, através do qual abrem-se possibilidades ou impõem-se restrições aos projetos, são fatores que acabam por moldar o processo e o resultado do trabalho cultural, diferenciando os variados mundos artísticos.

Nesse sentido, o traço que singularizaria o meio particular de que aqui se trata é sua dependência em relação à *forma dos editais*. E aqui, então, é preciso esclarecer que aquilo que no jargão dos coletivos e operadores de política culturais hoje se entende simplesmente por

¹¹⁰ Há uma importante diferença entre os critérios de inscrição da Lei de Fomento ao Teatro e a Lei de Fomento à Periferia que será tratada na próxima seção.

¹¹¹ Ibid., p. 75. No original em inglês: “(...) artists get material and equipment through whatever mechanisms a society has for distributing goods”. [tradução nossa]

"*editais*" é, na verdade, um dispositivo legal, previsto na Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988)¹¹², que dispõe sobre a aquisição de bens, contratação de serviços e obras realizados pela Administração Pública. Em 1993, a Lei 8.666¹¹³ regulamentou estes processos licitatórios concernentes a obras e serviços, incluindo entre eles a publicidade; e a Lei 10.520¹¹⁴, de 2002, definiu as modalidades de licitações, estabelecendo entre elas o *concurso*, voltado para a seleção de trabalhos técnicos, científicos ou artísticos para uso da Administração Pública. Dentro destes termos, o edital consiste no documento mediante o qual a instituição compradora torna público o processo de concurso, esclarecendo as condições da licitação que será realizada e estipulando as características do bem ou serviço que pretende adquirir.

Com base nos dados da PNAD do IBGE, Liliana Segnini (2007; 2013), que tem se dedicado ao estudo das condições do trabalho com arte no Brasil, identificou que enquanto o número de ocupados no país se ampliava em pouco mais de 13% entre 2003 e 2007, o de profissionais das artes e dos espetáculos apresentava crescimento próximo a 30% no mesmo período – um aumento significativamente maior que a média geral. E, dentre esses últimos, cujas diferentes modalidades de trabalho sem vínculo empregatício somavam cerca de 84,8% em 2004, também muito acima do índice geral (40%), os “*editais*” da cultura se destacavam em suas entrevistas como uma das estratégias que mais crescia.

A narrativa de Juninho, portanto, diz respeito a uma das “formas de inserção no trabalho” por fora do assalariamento convencional que mais cresceram no Brasil nos últimos anos, e descreve um percurso recorrente na formação do novo engajamento cultural, tendo em vista que os coletivos que integram cada cena em particular geralmente são associações que orbitam, ou pretendem orbitar, ao redor de programas setoriais que se destinam a financiar as diversas iniciativas. Num primeiro momento, a negligência do Estado leva a que projetos e equipamentos sociais fiquem subutilizados ou em completo abandono e degradados. Isso abre a possibilidade para (ou melhor seria dizer obriga a) o surgimento de iniciativas de recuperação desses espaços, o que geralmente acontece por intermédio de um grupo local em princípio independente. Ao longo do percurso, como vimos, em nome de se atingir a realização cultural, uma quantidade suplementar de trabalho é aplicada para suprir demandas que extrapolam o campo artístico sem qualquer tipo de remuneração e vínculo com a institucionalidade. Se, por um lado, isso implica algum tipo de abnegação, esta parece ser até

¹¹² Art. 37, inciso XXI da Constituição Federal Brasileira.

¹¹³ Id., 1993.

¹¹⁴ Id., 2002.

certo ponto compensadora porquanto permite, por outro lado, alargar fissuras da ordem e ensejar espaços de produção da vida paralelos a essa institucionalidade. Todavia, pressões da ordem material empurram o coletivo, em princípio autônomo, para a busca pelo reconhecimento e institucionalização de suas atividades, reinsserindo-o, mesmo que a contragosto, na lógica do mesmo Estado cuja ausência despertara a experiência.

O caráter coercivo desse condicionamento reaparece na intervenção de outra militante que atua na manutenção de um espaço cultural ocupado na Zona Leste de São Paulo. Na mesma ocasião, ao ser questionada sobre a inconveniência política de se participar dos editais (e, conseqüentemente, do Estado), respondeu:

(...) a gente tá vivendo na *contradição do capitalismo* e a gente não tem muitas opções. Não são muitas opções que estão apresentadas pra gente. E no caso dos editais, especialmente de cultura, como a gente é trabalhador da cultura, a gente faz arte e tenta de uma forma ou outra *ir se equilibrando* e viver disso. Ou você vai receber uma grana do edital ou... Eu tava, por exemplo, no meu último trampo, trabalhava com o Itaú, né? [risos] Nessa situação, o que você faz? ‘Ah, não! Não vou pegar grana de edital mas, beleza, vou continuar trampando aqui empregada pro Itaú’!? Também não é muito revolucionário esse jeito. (informação verbal, grifos nossos)

Nessa fala, a condição que se anuncia como alternativa ao financiamento estatal é o retorno ao quadro de assalariamento convencional, maçante e despersonalizado, o que na avaliação da militante a levaria, no entanto, a um completo afastamento das atividades político-culturais sem qualquer ganho de combatividade em suas ações. Assim, entre uma e outra opção, a representante do movimento cultural parece preferir encarar os dilemas que moram nesse atrelamento ao Estado, elaborando essa contradição.

É uma corda bamba, realmente é delicado. A gente sabe, a todo momento, que você tá ali lidando, né... Ir numa reunião na Secretaria [municipal de cultural], ou ter que lidar com vereadores lá da Câmara, é bizarro! A gente vai e fala: ‘meu, o que a gente tá fazendo aqui?’ Mas infelizmente *a gente*¹¹⁵ não tem muitas opções aí, né.

O assentimento da “bizarrice”, para usarmos a expressão que apareceu no debate, tem lá sua razão de ser. A aprovação de um projeto por um programa como o Fomento ao Teatro ou o Fomento às Periferias produz impactos materiais de muitos tipos no cotidiano dos

¹¹⁵ “A gente” aqui assume sentido bem específico porque o debate, do final de 2015, se realiza num contexto particularmente interessante, ao trazer para uma instância tradicional do movimento de teatro de grupo, a Mostra Lino Rojas, do MTR, pessoas e coletivos que estão na fronteira com a crescente mobilização em torno do Fomento à Cultura das Periferias, ainda em vias de ser aprovado. A conversa condensa questões que são comuns aos artistas, mas, ao mesmo tempo, indicia a tensa permeabilidade estabelecida entre o movimento de teatro e o das periferias, cada qual com seus repertórios e estratégias de legitimação. Assunto também abordado na próxima seção.

coletivos. Primeiramente, como registrou a pesquisa Andrada (2013, p. 74), parte deste recurso pode ser canalizada para manutenção, reparos e mesmo aluguel das sedes dos grupos, assim como para a aquisição de equipamentos de cena e instrumentos musicais. Outro montante é destinado para os recursos humanos. Variando de caso a caso, os membros estabelecem formas de remuneração que permitem a eles dedicarem maior parte de seu tempo às atividades culturais, podendo até dispensar outras formas de trabalho com a qual geralmente complementam suas rendas e que, no entanto, atrapalham a dedicação integral ao coletivo. Essa “reestruturação” permite que artistas consigam contrabalancear a descontinuidade das relações que permeia a opção, prever e planejar melhor sua sobrevivência financeira ainda que por um período de tempo pré-determinado.

Porém, muitas são as consequências que a abrangência social adquirida pela *forma- edital* pode provocar no fazer artístico, na medida em que submete-o a regras, critérios e metas para apresentação e execução de propostas que corrompem o conteúdo da prática. No caso do Fomento ao Teatro, cuja longevidade permite que já se acumulem insatisfações nesse sentido, apesar de ser conhecido pelas relativas simplificações quanto às exigências protocolares da inscrição, que não estipula formatos ou formulários específicos, certos requisitos contratuais são colocados para que os projetos sejam submetidos ao concurso pela primeira vez ou consigam renovar a sua seleção em edições subsequentes. Os coletivos, por sua vez, no ato de inscrição, devem se apresentar enquanto pessoas jurídicas ou, aqueles que não tiverem personalidade jurídica própria, serem representados por cooperativas e associações com sede no município. Entre outras determinações, a Lei prevê que os proponentes descrevam planos de trabalho, que não podem ultrapassar dois anos, e cronogramas financeiros divididos em três etapas, especificando seus objetivos e características. (SÃO PAULO, 2002) Ainda que sempre haja espaço para exceções, a própria noção de projeto pressupõe, assim, um conjunto de expedientes constrangedores ao fazer cultural: a descrição antecipada dos resultados que as ações visam proporcionar, o que as limita em diversos aspectos; esquematização das condições do ato criativo; antecipação de conceitos, leituras, ante a necessidade de justificar as propostas; adequação das ideias e experiências que são por sua natureza inestimáveis, propositalmente imprecisas, em conformidade com a oferta de recursos e os objetivos do edital; delimitação prévia de lugares, sensações e linguagens que podem ser exploradas etc. É então de se supor que o espírito de contestação que eventualmente esteja contido em uma intenção cultural fique ajustado ao que está dado, a um princípio jurídico-formal que não admite improvisos. Ademais, junto ao talento, à criatividade e ao afeto, agregam-se à tarefa rotineira dos artistas o domínio da

técnica de escrita de projetos segundo cartilhas, o conhecimento dos trâmites administrativos, legais e operações contabilísticas, que passam a consumir grande parte do tempo dos militantes.

A esse respeito, o encenador do Grupo Folias D'arte, Marco Rodrigues, em uma roda de conversa na Cooperativa Paulista de Teatro, chegou a comentar:

Os próprios grupos estão dentro dessa lógica, lógica da prestação de contas, financeira, impostos, escrita, projetos, relatórios e sei lá mais o quê. Tudo isso foi tirando de fato o poder transgressor, arrancando a espinha dorsal, portanto é pauta política e a ser enfrentada. (...) Esse corpo de normas, de leis, de regras e procedimentos é quase um *chip* instalado em todos nós e em cada um. Nós mesmos fazemos o nosso 'controle'. Fomos atingidos. (RODRIGUES; CARVALHO, 2012, p. 255-257)

Reclamações parecidas também são reportadas em políticas correlatas do plano federal. Estudos sobre os dez anos de implementação do Programa Cultura Viva, embora enfatizem a importância da abrangência alcançada pela política pública ao conseguir incluir um grande número de pequenas associações e atores culturais comunitários que até então ficavam à margem do financiamento público, fazem ressalvas aos entraves jurídicos e administrativos que se interpõem entre a gestão pública e os Pontos de Cultura, sobretudo no que concerne aos procedimentos de repasse de verba e à prestação de contas. (LIMA; ORTELLADO, 2014) Dado que levou o próprio conceituador do Programa a afirmar, em 2014, quando já não mais estava ao comando da pasta:

Ocorre que, nos últimos anos, esta busca pela experimentação e mediação sincera com a sociedade foi abandonada, havendo uma mentalidade burocrática, em que a Vida precisava se adequar às normas (feitas, via de regra, por quem não tinha a menor noção da aplicação prática destas regras no ambiente comunitário) e não as normas à Vida. (TURINO, 2014, p. 282)

Em outra roda de conversa realizada por fazedores teatrais vinculados às artes circenses, um ator e militante teatral, recorre a uma metáfora que ouvira certa vez no espaço de formação de um grande movimento social. Com o intuito de pensar as restrições intrínsecas enfrentadas pelo artista-criador mergulhado em projetos na era do financiamento via editais, ele lembra o que disse o palestrante da ocasião, que pretendia sinalizar a importância atual da disputa simbólica:

A natureza, o gesto, a expressão, por si só, já é muito significativa porque faz parte da vida, da natureza. Quando eu planto um pé de laranja e eu vejo ele prosperar... e daqui a pouco eu vejo várias laranjas, vejo que aquilo começa a crescer, como um filho mesmo, eu começo a enxergar muita poesia ali no pé de laranja. Aí eu vou pensar na forma, no tamanho, no conteúdo, na cor, tudo junto. Tudo como poesia! (...) Mas quando o capitalista olha para o pé de laranja, ele já pensa assim: “puxa, daqui a pouco eu tenho que chamar o empregado porque tem que tirar tudo pra vender e eu

lucrar”. Com essa visão de mundo, ele acabou de matar a poesia (...) Porque muitas vezes a gente entra numa chave, por conta dessa política perversa de edital, de que os nossos processos e o nosso trabalho *precisa dar certo*. Porque daqui a pouco tem que fechar a prestação de serviços, a prestação de contas e tal... E nem a gente consegue ter tempo para maturar aquilo que não está resolvido dentro de nós. (informação verbal, grifos nossos)¹¹⁶

Com efeito, a "eficiência contratória"¹¹⁷, exigida por todos os processos baseados em licitação da nova safra de políticas públicas para o setor, ao mesmo passo que avança na transmutação de experiências e interações em “contrapartidas sociais”, abstrai o estatuto do artista ou do militante para remontá-lo na figura jurídica do "proponente”. Através da imagem da colheita antecipada, o artista-militante procura dar conta de expressar o sentimento de mutilação do fazer artístico quando enquadrado nas circunstâncias objetivas, e hoje quase exclusivas, mediante às quais ele se faz possível. O sistema de produção estruturado pela forma-edital, com seus prazos, custos, metas e passo a passo definidos de antemão, não escapa à lógica da eficiência, constringendo o processo criativo à máxima de que “precisa dar certo”, o que, segundo o entendimento do ator, acaba por interromper as possibilidades “contra-hegemônicas” naquele campo mesmo onde, para o artista engajado, o combate haveria de ser colocado de forma mais necessária e potente. O modelo atenta, pois, contra o tempo e a paciência que exige a poesia.

O trabalho cultural nesse contexto vê-se submetido a um conjunto historicamente peculiar de dispositivos (jurídicos, contábeis, políticos, administrativos) que visam a assegurar que os programas atinjam os resultados esperados, os quais, como já vimos, tendem a ser cada vez mais avaliados por critérios extrínsecos ao campo artístico. E é somente dentro dessas condições específicas que os trabalhos podem ser realizados, uma vez que a sua não aceitação significa, em grande parte dos casos, o abandono da prática. Cumpre lembrar, entretanto, que o “*monstro animado*” dos editais, por assim dizer, impõe-se aos fazedores de cultura mediante um fluxo que é de dentro para fora, já que em ambos os casos é tido como conquista da luta política dos movimentos culturais, mas nem por isso deixa de prescrever-lhes uma série de comportamentos e atitudes cotidianas que embaralham os sentidos de uma ação cultural que se pretende militante e, mais que isso, alteram o próprio estatuto do fazer cultural.

¹¹⁶ Fala proferida em 29 de abril de 2016 no *Seminário Tradição & Renovação #TeatroDeRua #Circo #Palhaço 2016*, realizado pelo Núcleo Pavanelli no Centro de Memória do Circo.

¹¹⁷ Expressão jurídica que designa procedimentos de comparação baseados em impessoalidade, transparência e isonomia a serem tomados em todos os processos de licitação com vistas a proporcionar ao comprador de serviço a obtenção de maior rendimento com o menor custo possível.

Tendo isso conta, não parece cabível qualquer tipo de representação que remonte o trabalho com cultura em políticas públicas ao ideal do artesão, autônomo, como fora aludido nos debates realizados durante a ocupação da Funarte, relatado na introdução. Do mesmo modo, não parece plausível acolher, sem maiores considerações, a compreensão de que a experiência produtiva dos coletivos culturais se dê no esteio de uma “rede independente de colaboração”, como poder-se-ia pensar a partir das conjecturas mais otimistas sobre o trabalho imaterial. Isso porque, tomada de uma perspectiva mais ampla, a nova condição continua a concentrar nas instâncias de fomento (estatais ou empresariais), a quem os artistas-militantes-proponentes devem prestar contas, os meios objetivos de realização das atividades culturais.

Muitos dos simpatizantes das ideias de Hardt e Negri, e mesmo alguns de seus críticos à esquerda, negligenciaram alguns poucos elementos esboçados pelos autores para pensar os desafios no cenário transformado pela hegemonia do trabalho imaterial. Como se explicou Negri (2003, p. 58) em outra oportunidade, não há nenhuma garantia de que as condições efetivas de realização do trabalho imaterial estejam imunes de intensas formas de violação e alienação. Enquanto tal, a nova configuração produtiva não diminuiria a hierarquia e a autoridade no local de trabalho, tampouco contribuiria para a distribuição mais igualitária das riquezas. Ocorre que as técnicas de controle político de nosso tempo, para poderem mobilizar, haveriam que se readequar à revalorização dos fatores subjetivos no novo paradigma produtivo, posto que, nele, a cooperação, conforme sugere o autor, “volta” a ser uma prerrogativa do trabalho. De maneira que, sempre que se falar em exploração em tais contextos, deve-se ter em mente que a captura de riqueza que capital estabelece com a totalidade de conhecimentos e valores pré-constituídos do trabalho social se trata de *uma espécie* de retorno à mais-valia absoluta. Negri compara os mecanismos de controle e exploração do trabalho imaterial àquela etapa de desenvolvimento em que o acréscimo de mais-valia estava condicionado a habilidades pessoais, em grande medida inseparáveis dos trabalhadores, e à destreza com que cada qual fazia uso de sua ferramenta; restando ao capital, tecnicamente impedido de intervir no processo real de trabalho, valorizar-se mediante o prolongamento do tempo de trabalho.¹¹⁸ É assim que, ao pensarem o regime de produção contemporâneo, Negri e Hardt (2005, p. 100) chegam a afirmar:

Existe por exemplo a tendência, em várias formas de trabalho imaterial, para o obscurecimento da distinção entre horários de trabalho e de não trabalhar, estendendo o dia de trabalho indefinidamente até ocupar toda a vida, e uma tendência para o funcionamento do trabalho imaterial sem contratos estáveis

¹¹⁸ Ibid., p. 95-97.

de longo prazo, assumindo com isto a posição precária de se tornar flexível (realizar várias tarefas) e móvel (estar constantemente mudando de lugar).

A compreensão fornece pistas para que se coloque sob diferentes perspectivas o senso de engajamento que em maior ou menor grau permeia todo tipo trabalho com cultura e seu caráter relacional. Como se verifica na experiência cotidiana dos coletivos culturais, as relações intermitentes, atravessadas por ingredientes de incerteza e concorrência conjugam-se com a possibilidade de autorrealização e a percepção de que a sua atividade, distinguindo-se das demais, é revestida de significações mais virtuosas que as prosaicas imposições da ordem material. Borram-se, portanto, as demarcações simbólicas ou temporais que deveriam indicar onde se inicia e se encerra o momento do trabalho; e o desaparecimento dessa fronteira é a base das motivações que leva os protagonistas culturais a estarem sempre aptos e preparados para integrar, conceber e concorrer com novos projetos, conforme as exigências da ocasião.

Observe-se que em todas as falas supracitadas, parece haver a compreensão de que a autonomia possível dentro desse mecanismo de financiamento é limitada, daí a sua associação com uma situação formalizada de trabalho. Por outro lado, é preciso reconhecer que, quando se refere à sua preferência por submeter-se às condições do edital ao invés de aceitar as do trabalho convencional (em um banco, por exemplo), subjaz o entendimento de que a concessão atende em algum nível à expectativa de conciliar um meio de vida à realização de valores pessoais: no caso, o desejo de fazer dessa atividade também uma forma de intervenção política. Então, em que pese todos os constrangimentos, há algo de estimulante nesse fazer que mobiliza essa agente cultural a trocar a estabilidade pela incerteza (ou melhor: trocar uma incerteza por outra incerteza). E, se há alguma gratificação pelo risco corrido, ela não parece ser da ordem monetária simplesmente, tendo em vista a exiguidade relativa de recursos envolvidos nesses programas. Ergue-se assim a questão de pensar o que significa, no presente contexto, esse rompimento das fronteiras que separavam o trabalho em sua definição utilitária (mera remuneração monetária) do trabalho como fonte de satisfação pessoal e de onde parece ser possível, ao mesmo tempo, agir de modo crítico ao capitalismo.

Para muitos autores, a sensação de liberdade e a possibilidade de identificação pessoal no mercado de trabalho são sedutoras e representam hoje algo muito maior que uma particularidade do mundo artístico. Novamente, a “cidade por *projetos*” de Boltansky e Chiapello (2009) ajuda a interpretar os sentidos em que se move o novo engajamento cultural à luz dos vínculos que ele estabelece com as mudanças do mundo laboral em geral. A questão central que guia os autores em seu *O novo espírito do capitalismo* consiste em saber os fatores que induziam os diferentes atores sociais a se mobilizar no capitalismo contemporâneo, uma

vez que a expectativa de ganho material, se se apresenta como razoável para entender o que leva as pessoas a ficarem num emprego, não parece ser o suficiente para explicar o empenho, a adesão ativa e o nível de envolvimento pessoal. Sendo uma forma social e histórica definida por uma dinâmica econômica desvinculada da esfera moral, alegam os autores, o capitalismo depara-se com a necessidade constante de conferir sentidos às suas práticas internas encontrando elementos de justificação fora de si mesmo, nas ideologias que em determinados momentos históricos adquirem grande poder de persuasão. Assim, buscam identificar o novo repertório de crenças compartilhadas que estariam inscritas em instituições e ações, contribuindo para legitimar a ordem que se instalara no capitalismo a partir dos anos 1970.

Essas justificações, sejam elas gerais ou práticas, locais ou globais, expressas em termos de virtude ou em termos de justiça, dão respaldo ao cumprimento de tarefas mais ou menos penosas e, de modo mais geral, à adesão a um estilo de vida, em sentido favorável à ordem capitalista. (BOLTANSKY; CHIAPELLO, 2009, p. 42)

Com base em estudos da literatura gerencial, Boltanky e Chiapello verificaram que, entre as décadas de 60 e 90, a tônica do discurso empresarial se deslocara da crítica ao capitalismo familiar, e seu esforço por desvincular a empresa da esfera doméstica, para a rejeição das grandes organizações hierarquizadas e planejadas. E nesse processo acabou por acomodar inclusivamente os princípios das manifestações sociais que lhe eram hostis. A gestão empresarial notava que os principais motivos que justificavam a carga anti-hierárquica, típica da crítica cultural que embalou os movimentos a partir dos anos 60, estavam ligados na maioria das vezes a fatores morais, compondo um quadro de recusa mais geral às relações dominantes-dominados – algo que em parte poderia ser explicado pela elevação geral do nível educacional dos trabalhadores. Os autores de gestão empresarial também levantavam questões concernentes à administração altamente planejada, baseada apenas em "dados quantitativos frios", que não expressariam a "verdadeira realidade". Cresciam ainda formulações que questionavam o princípio da unidade de comando, tão caro às gerações anteriores, procurando conferir às empresas e aos seus funcionários mais facilidade de adaptação à mudança, flexibilidade e capacidade de inovação.

A velha estabilidade ofertada pelas carreiras hierárquicas de outrora, importantes no segundo espírito do capitalismo, que na periodização dos autores corresponde ao período de vigência do fordismo, precisava, pois, ser substituída pela noção de liberdade e autonomia que entendem estar presente na dinâmica dos projetos. Na nova configuração:

As pessoas não farão carreira, mas passarão de um projeto a outro, pois o sucesso em dado projeto lhes possibilitará acesso a outros projetos mais interessantes. Como cada projeto dá oportunidade de conhecer novas

peçoas, há possibilidade de ser apreciado pelos outros e, assim, poder ser chamado para outro negócio. Cada projeto, diferente, novo e inovador por definição, apresenta-se como uma oportunidade de aprender e enriquecer competências que se tornam trunfos na busca de outros contratos.¹¹⁹

Renúncia à estabilidade, autorresponsabilização e disponibilidade para o "engajamento pessoal" em novos projetos – cujas diferenças de conteúdo teriam importância secundária, segundo os autores – haveriam saído do estatuto de crítica para passarem a integrar o núcleo ideológico típico do "novo espírito do capitalismo" e da emergência da "cidades por projetos", modelo social onde a flexibilidade, adaptabilidade e criatividade seriam "princípios superiores comuns" capazes de otimizar o uso dos recursos escassos, como o tempo e a informação, e cultivar elos "prelhos de oportunidades".

Para Menger, sociólogo francês que tem se dedicado a descrever a atividade do artista enquanto trabalho, as similitudes entre os valores da crítica cultural e a organização do capitalismo contemporâneo não são apenas ideológicas, mas ocorrem porque os princípios orientadores do primeiro “entram em ressonância” com as novas configurações do segundo. Hoje, mais do que um fenômeno setorial, seriam precisamente as regras e expedientes consolidados da atividade cultural que estariam a presidir as transformações do conjunto da economia capitalista, fazendo com que competências constitutivas desse campo sejam transportadas para outros ambientes produtivos.

(...) testemunham isso os seus modos de organização, o comportamento simultaneamente empresarial, individualista e comunitário dos seus actores, os seus sistemas de financiamento que combinam os mecanismos da economia de mercado, o voluntarismo corrector das políticas públicas e, nos sectores estruturalmente incapazes de se auto-financiar, os jogos concorrenciais e os dividendos reputacionais característicos de uma economia administrada. (MENGER, 2005, p. 61-62)

Em seu quadro analítico, o sentimento de incerteza é o dado que estrutura e se faz presente em todos os momentos da carreira artística: por fora, abrange desde as inconstâncias da carreira profissional até o receio quanto à reação do público perante a obra acabada; mas também se inscreve no interior da própria atividade, que tem como característica o afastamento da rotina, as discussões intermináveis entre pares, inquietações internas e a imprevisibilidade dos resultados. Por isso a incerteza atua tanto como ingrediente desafiante e encantador, acenando com a possibilidade da autorrealização, quanto como ingrediente sombrio, envolvendo riscos, situações de concorrência e de desigualdades gritantes.

¹¹⁹ Ibid., p. 125.

Menger enxerga aí um duplo aspecto inerente ao processo. De um lado, a faceta individualista, ou seja, a “concorrência pela originalidade e pela diferenciação” que, por guardar afinidades com a “tomada de risco do empresário ou do trabalhador independente”, prenuncia as oscilações constantes que se instalam nas novas relações de emprego: intermitência, terceirização, *freelancing*, formação e dispersão de equipes trabalhando em torno de projetos temporários junto a outras formas de hiperflexibilização. De outro, a faceta comunitária, presente na crescente necessidade de iniciativa, autocontrole e implicação plena do trabalhador na sua atividade; o que supõe a “autonomia responsabilizante”, que extrai suas forças motivadoras do próprio conteúdo da atividade, e envolve formas de gestão da carreira geralmente reguladas pela reputação, pela ética, pela avaliação entre pares e outras formas assentadas na certeza de que a produção artística constitui um bem público, diferente dos demais. (MENGER, 2005, 62) Se há, nesse ponto, alguma margem de manobra mais elevada em comparação ao emprego assalariado convencional, ela logo se traduz em insegurança e desproteção quanto às possibilidades de novas contratações, projetos, pisos de remuneração etc.

O auto-emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes. De facto, a esfera das artes desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até ao mais autónomo) e todas as combinações de actividade (da pluri-actividade escolhida pelo criador de sucesso à pluri-actividade forçada do criador que financia seu trabalho de vocação através de actividades de subsistência).¹²⁰

A lógica de concurso, centrada nas avaliações de mérito pautadas por comparações inter-individuais, constitutiva da forma-edital, nesse aspecto, apenas dá continuidade aos preceitos que desde há muito presidem os sistemas de premiação da esfera artística. Como observa o autor, os jogos agonísticos que promovem a intensificação máxima da concorrência, bem como a individualização das carreiras e dos métodos de avaliação de resultado, engendrados por esses dispositivos de premiação, são elementos estruturantes de um setor intrinsecamente premido pela necessidade constante da inovação; onde provas de comparação entre pares são incentivadas a acontecer com frequência como garantia de que a posição de sucesso jamais se torne vitalícia, e desanime os demais concorrentes e novos candidatos. É preciso, pois, que o sucesso seja efêmero.

No mundo de flexibilização prototipificado pelo meio artístico, é preciso ainda que cada trabalhador proceda à gestão racionalizada de suas competências, no que se inclui a

¹²⁰ Ibid., p. 109.

catalogação de experiências profissionais ou pessoais passadas, que serão os elementos agregadores da reputação individual ou do grupo – uma espécie de capital social – com vistas a obter delas o maior rendimento possível. É assim, por exemplo, que muito se fala atualmente na obsolescência do velho currículo e do diploma e sua ultrapassagem pelo portfolio, desde há muito um dado trivial do mundo cultural. “O mundo vai valorizar cada vez menos diplomas e certificados e cada vez mais o que você, de fato, tem criado com o conhecimento adquirido, ou seja: seu portfolio.” O mundo a que o administrador de empresas, fundador de *startup* e autor de *best-seller* para candidatos a homens de negócio acima se refere é, naturalmente, o mercado de trabalho do futuro, interessado cada vez mais em outro tipo de formação, mais aberta, criativa e menos protocolar que aquela passível de ser atestada pelo diploma:

Para o seu portfolio, o número de pessoas usando o *software* que você programou, assistindo à animação que você criou, ou lendo o blog que você escreveu torna-se o novo padrão de sucesso. Seguidores, curtidas e visualizações são o verdadeiro reconhecimento. E essas multidões são, também, mais espertas. Elas vão rastrear qualquer bug, erro, incoerência ou informação falsa bem mais rápido e impiedosamente do que o melhor dos seus professores faria. (LE ROUX, 2016, s/p)

Enquanto o currículo reconhece a inteligência e a qualificação segundo critérios da pedagogia clássica, voltada ao treinamento para a ocupação de postos definidos, pautando-se por uma norma única de excelência, o portfolio reconhece o lado criativo e a predisposição para inventar soluções, em diferentes funções, na medida em que os desafios aparecem, por isso deve apresentar a singularidade do candidato, o seu diferencial. Ao invés de certificar o indivíduo da posse de um conjunto de conhecimentos estáveis e formais que, por sua vez, sinalizavam alguma garantia de sucesso duradouro, o portfolio corresponde à indexação de realizações para além do universo profissional, a fim de demonstrar polivalência, amplitude de repertório e experiências, envolvimento, resiliência e iniciativa própria para mobilizar recursos técnicos e relacionais adequados a cenários eivados por adversidades e rápidas transformações. A passagem corresponde a um momento em que as competências, sempre sujeitas a altos e baixos, deixam de ser deduzidas a partir de comprovações oficiais para serem validadas em função de projetos efetivamente realizados, submetidos ao monitoramento constante da multidão conectada, que – vejam só! – ao invés de manifestar o potencial libertário antevisto pelos teóricos do trabalho imaterial, começa a exercer o papel de autoridade vigilante sobre os processos de trabalho.

Em todos esses aspectos o trabalho com cultura denuncia as tendências de deterioração das relações de trabalho em geral. Essa leitura, portanto, contradiz toda uma tradição de pensamento que enxergou na atividade criativa alguma espécie de modelo extra-econômico, “através do qual o sujeito se realiza na plenitude da sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência da sua humanidade” (MENGER, 2005, p. 49), apresentando-se, por isso, como um contraponto à frieza do trabalho rotineiro, do materialismo calculado. É o que encontramos, por exemplo, na dualidade estabelecida por Gorz entre reino da liberdade e o reino do trabalho; ou nas expectativas emancipadoras que se abrem para Negri e Hardt com a dominância do trabalho de conteúdo imaterial. Que grau de autonomia seria possível conceber à atividade – pergunta-se Menger – no momento em que a imaginação, o jogo, a improvisação e, principalmente, a inovação se encontram muito bem acomodados na dinâmica do mercado, comportando-se muitas vezes como o próprio motor de seu desenvolvimento? Que teor subversivo tem a originalidade no momento em que as marcações de diferença alimentam sistemas de concorrência baseados nas vantagens monopolísticas que tais diferenças permitem? Mais do que exprimirem o esforço de se afastar das abordagens que descrevem a atividade do artista como opostas ao trabalho, as questões sugerem apreendê-la enquanto

(...) expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se lêem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições das desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego. (MENGER, 2005, p. 44)

Tornaremos ao assunto da concorrência, mas por ora convém observar que é justamente o ingrediente de incerteza que induz os trabalhadores culturais a desenvolverem estratégias de gerenciamento dos riscos, que, dentre outros meios, podem se dar através da criação de redes de relacionamento e a assunção de múltiplas atividades paralelas, dentro ou fora do setor – nesse segundo caso, de preferência aquelas que apresentem condições minimamente mais seguras, de modo a poderem arcar com os adversidades e interstícios da carreira artística.

Entre os trabalhadores do teatro de grupo, por exemplo, é bastante difundido o intercâmbio de experiências, oficinas, formações e equipamentos; cessão de espaços nas sedes; mobilizações conjuntas para pressionar o poder público e outros expedientes que,

indiscutivelmente, constituem formas de colaboração que viabilizam a realização de trabalhos, mostras e outros eventos que, por definição, dependem da soma de esforços de vários coletivos. De modo que enfatizar apenas a dimensão concorrencial seria incidir numa descrição parcial do fenômeno, quando o que importa é entender como a dimensão colaborativa, nesses casos, se mescla, tensiona, fricciona com a dimensão concorrencial. No âmbito de sua organização interna, é igualmente comum que os coletivos realizem “poupanças” para as quais todos os membros contribuem com parte daquilo que receberiam como recursos humanos, durante os períodos em que um dado projeto está sendo financiado. (ANDRADA, 2013) Assim, no período de absoluta escassez, ou seja, no hiato entre uma e outra forma de financiamento arranjada, a verba remanejada de outros projetos é utilizada para fazer a cobertura, atuando como um contrabalanceador das incertezas.

Apesar dos evidentes traços de colaboração ou coletivismo que daí decorrem, é prudente perguntar se o que move o estreitamento de laços com outros grupos e colegas é uma força mais próxima da solidariedade entre pares ou da mobilização instrumental de recursos para fins de otimização de oportunidades. E no segundo caso: até que ponto a estratégia de “apertar os cintos” por conta própria, a fim de juntar provisões para o futuro, constitui uma forma de solidariedade e coletivismo, e até que ponto é uma forma de desvalorização do próprio trabalho, ao fazer com que o mesmo tanto de recurso estipulado para um dado período se prolongue para as entressafras de projetos? Ou talvez outra pergunta preceda as anteriores: é possível distinguir essas dimensões aparentemente opostas nesse tipo de trabalho com cultura?

Na Mostra que comemorava os 10 anos da implementação da Lei de Fomento ao Teatro, realizada durante quatro dias de novembro de 2012, houve mais de 100 apresentações gratuitas espalhadas pela cidade de São Paulo. Na ocasião, grupos contemplados e não contemplados pelo programa aceitaram, todos, sem distinção, a participar da maratona de atividades simplesmente imbuídos de um espírito de “militância” e “camaradagem”, conforme relata Andrada (2013). A Cooperativa Paulista de Teatro, realizadora da Mostra, dispunha de certa verba para a execução do evento, mas, por decisão dos próprios coletivos participantes, esses recursos foram destinados apenas à divulgação, pois abdicando-se do pagamento dos cachês era possível ampliar o número de apresentações. O caso por si só delinea uma resposta à pergunta sobre os fatores que levam à tamanha dedicação e envolvimento nesse trabalho: os coletivos do novo protagonismo cultural, de forma geral, depositam sinceras expectativas de que suas ações poderão fazer a diferença no cenário político e social da

cidade. Sem qualquer prejuízo ao argumento econômico (as pressões materiais), a ideia de que aquilo que se faz ali é uma prática de resistência não nos parece mera ficção.

Em outra situação, carregada de sentido parecido, a motivação para se pôr em prática ações mais amplas do que aquelas contratualmente firmadas pelos projetos aparece associada ao um ideário republicano difuso, porém mobilizador. No debate entre chapas concorrentes à diretoria da CPT, em 2013, uma representante de um dos lados explica o que entende ser uma boa prática na troca de serviços que os coletivos estabelecem com o Estado:

(...) acho que é um trabalho que a gente tem que fazer na cooperativa é entender justamente a responsabilidade que a gente tem do uso do dinheiro público. Quando nós recebemos um prêmio ou uma verba, esse dinheiro público, ele não é nosso! Nós somos, digamos assim, o mediador. E esse dinheiro tem que ser usado sabendo que estamos pegando dinheiro que não é nosso, e nisso eu acho que o Programa do Fomento provou como o dinheiro na mão dos artistas é muito, infinitamente melhor gerido do que quando está num governo burocratizado e que não tem uma relação concreta com o público. (...) Acho que tem que tomar muito cuidado quando também a gente se candidata a um edital. O edital não é o mercado, o edital não é o dinheiro que a gente pega como se fosse uma venda; é um projeto, que tem objetivo, que tem uma justificativa, que tem um foco e persegue uma coisa. É do ponto de vista sempre, eu acho, do público, do acesso à cultura, mas do que só do ponto de vista nosso, do artista que precisa do dinheiro pra fazer o seu trabalho, para ter o seu ganha pão ... acho que, sim, quando a gente recebe dinheiro público, a gente tem que, sim, *fazer aquilo que o governo não faz*. (informação verbal, grifo nosso)¹²¹

Considerando o fato de que a fala é proferida em um contexto de disputa eleitoral, é de se supor que quem a enuncia conte com a ampla aceitação daquilo que é anunciado. Na opinião da artista – de fato, compartilhada pela maioria dos fazedores de teatro presentes, já que foi bastante aplaudida – constitui um compromisso deontológico dos fazedores teatrais engajar-se em tarefas para suprir falhas de atuação do Estado, mesmo que isso implique em mais trabalho para os artistas. Embora aluda a aspectos qualitativos, o argumento é ainda o da gestão eficiente. A vantagem do modelo de financiamento direto aos coletivos, em oposição ao atravessamento propiciado pelos modelos de renúncia fiscal ou de contratação de OSs, estaria justamente na sua aptidão em produzir maiores e melhores resultados perante um mesmo volume de gastos do Estado. A possibilidade de gerar esse diferencial está, ironicamente, assentada no tipo de relação que os artistas de coletivo, orientados por uma missão cívica e não meramente econômica, podem construir com o público. Nesse sentido, ao tomar o problema da ótica do público consumidor de serviços, a perspectiva cidadanista, chame-se-a assim, se por um lado revela o esforço de devolver à relação um conteúdo

¹²¹ Fala registrada no debate entre chapas concorrentes à direção da CPT, realizado em março de 2013, no auditório da Funarte de São Paulo.

político, é por outro a panaceia ideológica que dissolve a dimensão do trabalho e engaja o artista no desempenho de funções sociais negligenciadas pelo Estado.

Nos termos de Menger (2005, p. 93), é possível dizer que se trata de uma espécie particular de compensação não-pecuniária. E, nessa linha, não deve causar surpresa que o trabalho sob o regime do voluntariado, geralmente ligado a temas ecológicos, sociais ou comunitários, seja igualmente muito citado nos históricos dos grupos candidatos às subvenções, enriquecendo seus portfólios. Na medida em que as qualificações e a energia dispendidas não se traduzem em gratificações e melhorias objetivas das condições de trabalho, o reconhecimento é remetido para o plano simbólico, permitindo que esse trabalhador admita situações de sacrifício em nome de “satisfações soberanas” que sua arte proporciona.

As práticas do trabalho cultural, então, são ambíguas, e, nisso, têm muito a dizer sobre contradições que estão hoje no âmago das novas relações e formas de organização do trabalho em geral. Em uma das leituras suscitadas pelas novas exigências que despontaram nos anos 1980, Danièle Linhart chamou a atenção para o fato de atitudes informais de iniciativa e envolvimento, aparentemente cúmplices da opressão sofrida no espaço laboral, poderem representar, isto sim, formas que os trabalhadores encontram para se defender dos procedimentos desumanizantes preconizados pelas chefias, isto é, uma tentativa de “restituir uma lógica, uma eficácia e uma qualidade à sua intervenção no processo de trabalho”. (LINHART, 2007, p. 47) Com isso, a autora procura relativizar teses, como a de Gorz, que consideravam existir uma evolução insuperável da cisão entre vida e trabalho, tendo este último sido submetido de maneira irreversível à racionalidade econômica que priva a todos de autonomia e deteriora a qualidade do vínculo social. Para Linhart, essa linha do pensamento sociológico, que haveria alcançado bastante repercussão na década de 1980, acabava por padecer de mesma lógica interpretativa que pretendia combater:

Temos o direito de pensar que, da realidade social, os autores consideraram apenas o que os economistas e os teóricos do mercado teorizaram, teoria cuja aridez desumanizante, por um lado, eles criticam. Do trabalho, levaram em conta apenas a dimensão da racionalidade econômica, que jamais considera a vivência dos indivíduos, que jamais trata da questão do “sofrimento, da dor” que dão sentido ao trabalho. Para eles, o trabalho continua a ser, sobretudo, quantidade abstrata e mensurável.¹²²

Visões com essa incidiriam num certo fatalismo incapaz de perceber que na busca por “pequenos espaços de significação” podem residir interesses sinceros em produzir lógicas

¹²² Ibid., p. 57.

alternativas à racionalidade mercantil; elementos constitutivos da nova relação estabelecida com o trabalho, ainda que de um tipo muito diferente daquela que um dia foi central na construção de sistemas de valores e vínculos sociais. Por conseguinte, segundo Linhart, haveria aí, no trabalho, um campo de disputa do qual não valeria a pena se retirar, ou seja, uma possibilidade de reencantar a política a partir do trabalho.

Mais recentemente, contudo, Linhart reconhece que as transformações operadas nos sistemas de organização do trabalho desde então redimensionaram essa perspectiva ao terem submetido a dimensão subjetiva a inovadas técnicas de controle com vistas ao aumento da produtividade. As reclamações por maior “participação”, por exemplo, que nos anos 60 supunham o reconhecimento de que em torno da sua atividade os empregados produziam interações, conhecimento e cultura, deixaram de ser, nas últimas décadas, pauta exclusiva dos trabalhadores para se tornar uma exigência da gestão. Com isso, um alto nível de envolvimento emocional passa a ser requerido, o que se, de um lado, dá ao trabalho uma nota de sentido e pessoalidade, por outro, cobra o seu preço psicológico impondo maior sofrimento em situações em que a autonomia real não acompanha o enorme aumento da responsabilidade que esse envolvimento implica.

Foi esse o enfoque dado por Sadi Dal Rosso ao tratar da crescente importância adquirida por trabalhos baseados na imaterialidade, nos quais, pela sua natureza, as demandas ultrapassam o intenso envolvimento pessoal, passando a abarcar mais intensamente todos os aspectos da personalidade, as capacidades integrais do trabalhador. Para Dal Rosso, a intensidade é uma condição intrínseca a todo trabalho concreto; diz respeito ao grau de energias que um trabalhador dispende num mesmo intervalo de tempo, “sejam as de seu corpo, a acuidade de sua mente, a afetividade despendida ou os saberes adquiridos através do tempo ou transmitidos pelo processo de socialização”. (DAL ROSSO, 2008, p. 21) Sua hipótese se constrói em favor da possibilidade de tomar a carga de esforço total percebida pelo trabalhador como uma grandeza distinta do aumento da produtividade, pois, paralelamente aos avanços dos meios materiais e tecnológicos e às mudanças organizacionais implementadas na produção, o adensamento das energias consumidas no trabalho comporia uma forma à parte de se obter mais trabalho excedente, carecendo por isso de análise e ferramentas de mensuração adequadas.

Segundo Dal Rosso, enquanto a intensidade busca desvelar o “engajamento dos trabalhadores significando que eles produzem mais trabalho, ou trabalho de qualidade superior, em um mesmo período de tempo considerado”, o critério da produtividade “restringe-se ao efeito das transformações tecnológicas”, o grau de desenvolvimento das

forças produtivas. Em sua formulação, essas duas noções – intensidade e produtividade –, embora refiram-se a conteúdos distintos, muitas vezes caminham juntas, já que uma remodelação técnica quase sempre implica um tipo de trabalho mais denso; e isso teria feito com que fossem por muito tempo tratadas de forma agregada na ciência econômica, sendo a primeira subsumida analiticamente à segunda.¹²³

Ao ter a atenção “centrada sobre quem trabalha para examinar qual o dispêndio qualitativo ou quantitativo de energias”¹²⁴, focando nos múltiplos tipos de forças que são exigidas durante o ato concreto, e não o processo de valorização, o estudo da intensidade traz à luz a dimensão do desgaste e do sofrimento a partir da vivência do agente produtor. Essa dimensão, percebida exclusivamente pelo sujeito do trabalho, envolve gastos de energias vitais difíceis de serem decompostas em unidades temporais – nível de força física, envolvimento emocional, concentração e responsabilidade – mas que nem por isso deixaram de ser historicamente mobilizadas como estratégia para aumentar a produção de valor.

Admitindo-se esse raciocínio, convém ter prudência ante as leituras que os próprios militantes fazem das potencialidades presentes no seu ativismo político-cultural. Como afirma Dal Rosso, em conformidade com Boltansky e Chiapello, hoje, após os elementos da crítica cultural dos anos 1960 às estruturas do modelo tayloristas terem passado por um longo período de acomodação dentro da ordem, a predominância das atividades intelectuais e emocionais, ao invés de abrirem um campo de possibilidades emancipatórias, tenderiam muito mais a “se transformar em formas de intensificação do trabalho e não necessariamente em objetos de maior desenvolvimento pessoal e coletivo”. (DAL ROSSO, 2008, p. 154) Afinal, o trabalho com cultura, por reunir, como nenhum outro, componentes baseados na imaterialidade, para as quais o incremento tecnológico desempenha peso secundário, conta-se entre as atividades mais experimentadas pelas pressões por aumento da intensidade. Porque, sendo-lhe mínimas as bases para a introdução de melhorias técnicas, as possibilidades de aumento dos resultados ficam aí muito mais dependentes da elevação da tensão que se aplique sobre o trabalhador, a fim de extrair-lhe maior afinco, maior atenção, maiores esforços.¹²⁵ A apreensão da intensidade, nesse sentido, enquanto outra grandeza da exploração do trabalho, parece fundamental para pôr em relevo aspectos que podem fazer do meio cultural um

¹²³ Ibid., p. 29.

¹²⁴ Ibid., p.20.

¹²⁵ Algo que foi notado pelos famigerados estudos de Baumol e Bowel (1966) acerca das artes performáticas. Dado o alto e incontornável grau de custos humanos e a impossibilidade física de reprodução infinita de espetáculos, essas artes padeceriam de uma dificuldade estrutural de se beneficiarem dos aumentos de produtividade como em outras áreas, impedindo a redução de custos.

laboratório de novas técnicas de gerenciamento do trabalho, concentrando tendências observáveis, em maior ou menor grau, em todos os ramos produtivos que passam por mudanças organizacionais. Se, sob certo viés, a aplicação no trabalho representa a busca por brechas para o erguimento da resistências, sob outro, significa também a aceitação de mais trabalho e mais exploração, dilema que tem tomado corpo no debate dos movimentos culturais, e se complica quando esse trabalho é revestido de uma utilidade pública.

Tais foram os casos das práticas acima citadas do movimento cultural, que, no desejo de cumprir sua função social com primor, instala-se na armadilha de levar a cabo compromissos concernentes ao caráter cidadão da sua atividade ao mesmo tempo em que aquiescem diante do fato de o Estado não dirigir recursos à altura do que exige o setor. Ainda aqui, convém observar, isso só pode ocorrer porque existe certa confluência entre a expectativa de realização pessoal e os objetivos almejados pela pasta de governo que trata do assunto. Mas há situações em que os anseios dos trabalhadores culturais divergem politicamente, ao menos no plano da aparência, das finalidades para os quais o investimento na sua atividade é concebido e legitimado pelas agências financiadoras, cenários em que o coletivo cultural consente em operar por dentro das estruturas do Estado desde que possa, por dentro, subverter-lhe o real sentido das ações.

No mesmo encontro em que se debatia sobre o dilema “participar ou não do Estado, participar ou não dos editais”, um dos participantes contou que uma forma usual de tentar se esquivar do engodo da institucionalidade ao se acessar verbas via editais de cultura é realizando o que chamam de “contabilidade criativa”. Isso significa fazer uso do recurso para uma ação que não está prevista no projeto. Por exemplo, há editais, como o VAI, que não permitem que o dinheiro seja usado para reformas ou manutenção de espaços.

Então, o que a gente faz? A gente acessa esse recurso, trabalha com essa ‘contabilidade criativa’, que é basicamente *doar o nosso trabalho*, pra se investir no que não se pode investir; e o pouco do instrumento que a gente consegue captar com esses editais – que são equipamentos, materiais de divulgação – a gente tenta trabalhar muito nas comunidades a questão da formação de novos grupos, tanto para questões sociais, ali, da cultura da região, como de outras frentes também (...) *A gente faz o máximo de esforço pra acessar o mínimo*, tenta trabalhar a questão da formação pra ver se a gente consegue unir forças para alterar essa lógica política, né. (grifo nosso)

O argumento é que a opção por permanecer na órbita das políticas culturais do gênero é uma espécie de subterfúgio: não se trata de cumprir à risca as determinações protocolares do edital, mas de acioná-lo como um expediente provisório mediante o qual se consegue mobilizar mais pessoas para causas mais amplas, as quais permitiriam de fato dar o necessário salto para fora da lógica da dependência. O esforço adicional, aí reconhecido, é remitido em

favor dessa grande expectativa de inverter as coordenadas políticas dos programas, conferindo-lhes caráter rebelde. Um jovem ator, pertencente a outro grupo de teatro, por sua vez, interfere para sublinhar o estreitamento que a fórmula dos editais das atuais políticas culturais ocasionou precisamente na perspectiva política dos grupos e movimentos artísticos, aquela mesma que se pretende alargar:

Por um lado eu fico pensando: nós, trabalhador de cultura, a gente sabe a pindaíba, a precariedade que a gente vive, né? E aí o debate do edital é um debate de a gente se reconhecer e querer que nosso trabalho não responda a uma expectativa de exigência do mercado, e a trincheira que a gente arrumou *pra* poder ter essa mobilidade é, por enquanto, a política de edital. Eu também fico provocado... A gente pensar que, antes do PT, política pública não existia, e hoje o horizonte político mais distante, mais revolucionário, que você cola nos espaços de cultura *pra* debater, é pensar política pública. É sinal de que tem uma captura aí, né? A gente não tá conseguindo ter um imaginário, um horizonte apontado para além de uma política pública. (...) ouvi muitas vezes o lance de: ‘a gente não tem perna’, ‘o tamanho da nossa perna’, né. Eu fico perguntando ‘pra onde estamos caminhando?’, antes de pensar o tamanho da nossa perna.

Em réplica a esse questionamento, um membro de um coletivo teatral e também articulador do movimento cultural das periferias, após avaliar positivamente a recente conquista de 14 milhões do orçamento para o Fomento à Periferia, considerando-a como um passo importante, obtido pelo bom aproveitamento do que enxerga ser um “diálogo mais efetivo com o executivo e a secretaria [municipal de cultura]”, explicita a sua posição sobre o tema:

Operamos no âmbito de fazer frente ao Estado porque nós queremos algum dinheiro público, que nada mais é do que dinheiro da classe trabalhadora (...) E, claro (...), como a correlação de forças é incrivelmente desproporcional *pro* nosso lado, vamos disputar o Estado! Mas com que ferramenta? Vocês vão fazer pressão cerrada, queimar pneu, saquear? Também não.

As motivações nessa fala seguem duas linhas. Primeiramente, procura desobstruir a relação com o edital no terreno da moral, alegando, indiretamente, que os fundos que constituem o Estado são resultado de mais-valia extraída da classe trabalhadora, sendo justo, portanto, que esta reivindique o retorno de parcela deles na forma de recursos para as políticas culturais. O que, se é um dado inquestionável do ponto de vista econômico, não toca claramente na problemática política, esta sim colocada em debate (“para onde estamos caminhando?”), que consiste em saber até que ponto a ação circunscrita à luta distributiva/reivindicativa por meio dos programas sociais não reforça a longo prazo a lógica da subordinação e da exploração (nem explica por que o mesmo raciocínio não se aplica, por exemplo, aos fundos privados, que também são constituídos por trabalho excedente

acumulado). Adiante, o argumento pragmático. A marcha pelo interior das instituições decorreria de uma leitura realista da conjuntura política: não havendo acúmulo de forças necessário para o enfrentamento direto (“pressão cerrada, queimar pneu, saquear”), a busca por alternativas no terreno da legalidade se coloca como uma medida circunstancial, até que uma nova e mais favorável configuração das forças em jogo se desenhe. Porém, tal como sugerido pela primeira fala da polêmica (“unir forças para alterar essa lógica política”), ao se sustentar a disputa do Estado (“vamos disputar o Estado!”), acredita-se com isso poder operar uma reversão dos mecanismos de controle, fazendo com que o Estado se subordine a lógica do movimento cultural, e não o inverso. Assim, se o Estado aparece no primeiro momento como uma estrutura a qual se tenha de “fazer frente”, uma vez que a distribuição mais justa de recursos contrariaria a sua determinação fundamental enquanto agente mantenedor da concentração de riqueza, na segunda, aparece com entidade disputável, cujos conteúdos podem e devem ser, com alguma perspicácia, taticamente disputados pelo movimento cultural. Perspectiva militante que encontra eco em alguns estudos acadêmicos sobre cultura – com amplo trânsito na administração pública – que vislumbram nesse tipo de política não a imposição de ações por parte do Estado, mas apenas apoio e disposição de recursos para que as propostas sejam promovidas a partir das demandas das próprias comunidades, sem que isso implique necessariamente em formas totalizantes de controle ou em prejuízos à autonomia dos coletivos.

O argumento, portanto, não é o de que as políticas culturais estão necessariamente em conformidade com a perspectiva dos estudos culturais, mas apenas que elas podem ser pensadas a partir deste ponto de vista. Porém, mesmo nos casos em que não há abertura para se implementar ações nesse sentido, é possível ainda tensionar as políticas a partir de uma atuação crítica sobre as mesmas. Com isso, entendemos que o papel dos estudos culturais no campo das políticas culturais seja o de disputá-las em termos de suas concepções, disputando com isso o próprio estado. Se os estudos culturais buscam construir conhecimento em consonância com algum tipo de transformação social, isso não significa que eles sejam incompatíveis com pensar e pautar as tecnologias de governo pois, como vimos, é possível pensar em práticas governamentais não necessariamente controladoras, em contraposição a uma visão reducionista que essencializa o próprio Estado. (LIMA, 2013, p. 38)

Expectativas de adesão, parceria, sem subordinação se repetem em diferentes escalas e contextos, como no caso do coletivo teatral que topa realizar eventos para a Secretaria de Assistência Social ou de Turismo na tentativa de “dar uma subvertida por dentro” na mensagem para cuja transmissão é contratado: “pra fazer com que eles paguem uma pauta que é deles, mas sob a nossa ótica (...) A gente tenta, o máximo, subverter isso e jogar as nossas ideias, a nossa visão de mundo em cima daquela pauta através desse tipo de trabalho, que

também é institucional.” Porém, o que o grupo constata, em balanço posterior, é que acabam produzindo resultados melhores do que os esperados pelo órgão público que, na verdade, contrata-os para passar “pautas conservadoras”: “Quando eles olham, eles veem que não foi aquilo que a gente conversou, mas isso tem mais efeito, porque a nossa relação construída com o espectador é direta, não foi alguém do marketing que desenvolveu uma campanha para chegar à população.”¹²⁶ A impossibilidade de o artista desprender as energias vitais da sua criação, aquilo mesmo que conferiria a esta atividade sua irredutível margem de autonomia, resulta, contraditoriamente, no aumento de sua dependência.

Os efeitos políticos desse relacionamento tático com Estado serão analisados mais à frente, mas para agora podemos dizer que as aparentemente simples manobras de instrumentalização dos espaços institucionais – seja a “contabilidade criativa”, seja a subversão da mensagem ou ainda a ocupação de postos no interior da burocracia estatal – podem aqui ser elaboradas de duas maneiras. Numa primeira leitura, elas se apresentam como um artifício sutil e eficiente para driblar as linhas de comando do Estado e canalizar parte dos recursos para a construção de redes de colaboração autônomas em relação a ele. Em outra, se mostra um mecanismo perverso, em que uma intensidade maior de trabalho social é voluntariamente dispendida dentro de um mesmo prazo e em troca de um mesmo montante previamente acordado de remuneração, para ou produzir reparos sociais que deveriam ser providos pelo Estado, mas não o são, ou produzir resultados maiores do que os esperados pelo órgão contratante. Especialmente no primeiro caso, o redirecionamento de verbas para ações não previstas no projeto só se faz possível porque a área faltante é recoberta pelo esforço militante dobrado dos fazedores de cultura. Se é assim, a tentativa de engabelação do Estado se converte em um instrumento peculiar para a obtenção de “mais trabalho”, e o discurso militante daria apenas a coloração radical a uma prática que é, na verdade, submissa, além, obviamente, de dar sustentação ideológica a uma casta de tecnocratas vinculada ao lado progressista do espectro político. Na primeira, são os coletivos culturais que se utilizam dos recursos do Estado para dar vazão ao seu trabalho e pô-los de acordo com valores e práticas sociais que eles acreditam serem justos; na segunda, é o Estado e a miríade de órgãos, entidades, centros de pesquisas e candidatos a gestores amparados na nova abordagem cultural que se utilizam da convicção militante dos coletivos culturais para colocá-los a serviço de seus interesses.

¹²⁶ Falas registradas em 29 de abril de 2016 no já citado *Seminário Tradição & Renovação #TeatroDeRua #Circo #Palhaço 2016*, realizado pelo Núcleo Pavanelli no Centro de Memória do Circo.

Como já dito antes, as duas leituras podem não se tratar de alternativas radicalmente excludentes. Diferentemente, isso apenas demonstra, a nosso ver, que o trabalho militante cultural no quadro em que o analisamos situa-se, por definição, numa zona limítrofe entre a construção de práticas autodeterminadas que rompem com as normas prescritas e a renovação dos princípios de exploração e subordinação que caracterizam as relações capitalistas e a sua forma política, o Estado. Mais do que interpretações sumárias, as leituras coexistem nas práticas enquanto tendências, combinando-se em graus e maneiras distintas a cada contexto em particular, influenciando o sentido de seu desenvolvimento. E é justamente na disputa pelo rumo que tomarão essas práticas que se expressa o conflito social, no jogo contínuo de articulação e desarticulação (ou degeneração) das experiências autonomamente constituídas pelos coletivos nos espaços de reprodução da vida.

Da parte das instâncias gestoras, isso implica a elaboração de mecanismos de monitoramento maleáveis, que obedeçam o caráter volátil desse tipo de trabalho no sentido de torná-lo uma realidade minimamente planejável. Acerca disso, como se viu, o fato de ser o Estado o agente externo de financiamento coloca os coletivos, de saída, numa posição difícil, uma vez que a dependência material constrange o grupo a adular a natureza original de sua formação, ajustar sua figura aos preceitos da administração pública, à lógica do Estado, e reorganizar seu padrão de condutas. Em todo caso, qualquer que seja o resultado desses embates, a forma-edital dissolve qualquer resquício de parentesco entre o trabalhador cultural de nosso tempo e o artesão de ofício, embora mantenha o altíssimo grau de personalidade que singulariza essa atividade em relação a outros tipos de trabalho, o que confere contornos particularmente ambíguos tanto às formas de resistência quanto aos mecanismos de gerenciamento e subordinação.

3.3 Notas e avaliações: o valor do engajamento cultural

Teixeira Coelho adverte para o risco de a cultura, ao se ter deslocado para o centro das preocupações da administração pública, vir a se tornar, paradoxalmente, um mero serviço, sobre o qual se depositam expectativas de alavancar o desenvolvimento material e humano. Segundo o autor, no movimento que se inicia na década de 1980 e é fortalecido nos anos 1990, ao invés de os recursos servirem à efetivação das capacidades culturais de uma sociedade, são as capacidades culturais que se convertem em recurso para as novas estratégias de desenvolvimento.

Esse processo de domesticação [da cultura] traduziu-se em fazer da cultura um meio de promoção de diversas e novas palavras de ordens sociais, como desenvolvimento econômico, desenvolvimento humano, igualdade de gênero, étnica e etária. Cultura e meio ambiente, cultura e raça, cultura e sexo ou gênero, cultura e informação, todas essas são equações que traduzem aspirações dignas da espécie humana mas que não podem, para conseguir seus objetivos, promover uma redução da cultura e das artes à condição de instrumentos manipuláveis de planejadores e gestores – e, por extensão e como consequência, uma redução da cultura e das artes à condição de serviço para receptores ou usuários, ainda que não consumidores. (COELHO, 2008, p. 67-68)

Aquilo que é ainda um receio de Coelho é já um novo paradigma para Yúdice (2013), que, pesquisando diversas experiências espalhadas pelo mundo, constatou que atividades realizadas em nome da cultura, ao se tornarem “meio de desenvolvimento”, têm sido postas a serviço do atingimento de metas que até então eram tidas como alheias ao campo cultural. Afirmação que, em um plano particular, corrobora a hipótese de Laval e Dardot (2013) sobre a mentalidade predominante da nova gestão pública, que andaria fazendo do mercado um modelo universalmente válido para pensar e legitimar a intervenção do estado mesmo nas áreas sociais. Para estes autores, pressionada por uma malha de dispositivos políticos e financeiros internacionais, toda ação pública, incluindo aí a cultural, sofreu reformulações assentadas na ideia de que os efeitos de um programa político são passíveis de ser avaliados segundo critérios “racionalis” e “científicos”, através da aplicação de ferramentas de observação e investigação legitimada pela autoridade dos *experts*. É quando a política converte-se em gestão. Ora, ao menos que a cultura tenha escapado à nova mentalidade gerencial, isso implica que, a despeito do que os coletivos culturais cogitam sobre si mesmos, sobre aquilo que fazem, se suas ações estão ou não conscientemente afinadas com as diretrizes oficiais de um programa, do ponto de vista do agente financiador, seja Estado, empresa ou entidades do terceiro setor, a cultura precisa ser encarada enquanto um investimento. Na prática, como assinala Durand (2013, p. 143), a compilação e a combinação de dados se afiguram como insumo da mais alta importância, frente à necessidade de melhor desenhar, acompanhar e avaliar os projetos e programas na área, de modo que “a mais centralizadora e estatal gestão da cultura precisa tanto de indicadores confiáveis como a mais liberal e privatista delas”. Sendo assim, duas questões inter-relacionadas se colocam para os órgãos fomentadores de cultura: por um lado, é preciso dispor de ferramentas planificadoras que se ocupem de melhor organizar e mobilizar os recursos disponíveis; de outro, é necessário avaliar e mensurar o retorno de investimento na perspectiva dos princípios e fins em favor dos quais aquela política é concebida.

Entretanto, como transformar as redes de relacionamento, a riqueza linguística, o conhecimento, os fluxos simbólicos e outros bens e serviços resultantes da atividade cultural em matéria sujeita à racionalidade administrativa que preside as estratégias de desenvolvimento e atravessa hoje as intervenções governamentais? É possível converter a riqueza cultural, os modos de vida, o cotidiano das classes trabalhadoras em seus espaços de lazer, em grandezas seguramente manejáveis conforme critérios objetivos e estranhos ao terreno concreto onde eles se originam?

Se há algum consenso entre a literatura que se debruça sobre a gestão e a performance econômica dos bens e das atividades culturais, é o de que esta é uma operação extremamente complicada dada a quase impossibilidade de estabelecer correlações entre investimentos, comportamentos e resultados no interior de uma dinâmica em que fator “subjetivo” joga um decisivo papel. O imperativo da quantificação (de dinheiro, eventos, pessoas, manifestações e eventos e impactos sociais), pressuposto funcional da contabilidade capitalista, se choca com a inviabilidade de separar os efeitos de uma dada ação do agente vivo que a engendra, já que a base técnico-material aí presente jamais se coloca como algo completamente independente dos produtores, que serão por isso em qualquer situação os seus reais portadores.

Na hipótese dos teóricos do trabalho imaterial, tal é o aspecto que diferenciaria esse tipo de riqueza social e a tornaria incapaz de ser apreendida pelas categorias objetivas da ciência econômica. Sob a hegemonia da imaterialidade, dizem eles, os ritmos regulares da produção fabril são substituídos ou subordinados à lógica da diversidade, riquezas reguladas por um princípio avesso à quantificação em unidades fixas de tempo. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 189 et seq.). A heterogeneidade estruturante dessas atividades, refratária ao estabelecimento de equivalências, inviabilizaria a sua mensuração em termos de tempo de trabalho segundo os preceitos legados por toda tradição crítica da economia política, e, por conseguinte, a sua apropriação e valorização pelo capital encontrar-se-ia dificultada.

Tendo isso em conta, quaisquer esforços de gerenciamento e mensuração representariam, nessa leitura, gestos arbitrários, barreiras artificiais com a finalidade de privatizar as vias de acesso aos bens comuns, dando origem a formas novas de capitalização da riqueza imaterial. Dela, dizem eles, o capital pode até se beneficiar, mas não controlar inteiramente, uma vez que se trata de uma riqueza gerada "fora do processo produtivo direto, cujo valor só em parte pode ser apreendido".¹²⁷ Por produzir subjetividades, isto é, "a própria vida social", bens e serviços que se transformam em patamar comum a toda a sociedade, e não apenas os meios da

¹²⁷ Ibid., p. 195.

vida social, o trabalho imaterial abriria então caminhos para o fortalecimento e a expansão de mecanismos de autocontrole e potencializaria a esfera da liberdade, pavimentando o terreno para a superação da sociabilidade do capital.

Em sentido parecido, porém preocupados com a sustentabilidade do setor, os pensadores da economia da cultura argumentam que, em decorrência de aspectos intrinsecamente ligados aos bens e serviços culturais, estes não podem ser captados pelas ferramentas objetivas da teoria econômica clássica, uma vez que suas qualidades atendem a “uma avaliação subjetiva e não a uma medida cuja universalidade poderia ser consensual”, de modo que o “conteúdo artístico de um bem em relação a outro não pode ser objeto de uma classificação objetiva nem de uma hierarquização universal”. (TOLILA, 2007, p. 29) O mesmo é apontado por Throsby (2003), para quem, particularmente, o valor das atividades culturais é estreitamente dependente de “convenções sócio-históricas”, sendo necessário, portanto, desenvolver medidas alternativas para chegar-se a mensurações mais complexas.

Baseadas nesse relativismo inerente à esfera cultural, algumas leituras críticas da teoria do valor-trabalho vão mais longe, e chegam a propor que as vicissitudes típicas do valor cultural constituiriam um modelo de refundação pelo qual deveria passar toda a ciência econômica. Para a abordagem “institucionalista”, por exemplo, com o desenvolvimento das formas de capital imaterial e das estruturas descentralizadas de mercado (mormente presentes nas plataformas digitais), se haveria reforçado a necessidade epistemológica de que o valor econômico deixe de ser pensado enquanto uma grandeza cuja inteligibilidade seja encontrável em um momento pré-existente à troca, isto é, em alguma substância numericamente representável possuída pelas mercadorias, para ser situado no interior de relações social em que estão metidas, as quais, evidentemente, são historicamente mutáveis. “Da mesma maneira que os produtos culturais, os diferentes tipos de capital intangível se valorizam a partir de trabalhos específicos; a socialização se implementa em função dessas especificidades.” (HERSCOVICI, 2014, p. 565) Na opinião de André Orléan (2011), outro institucionalista, tanto Marx quanto os marginalistas teriam incidido no equívoco da tese “substancial” ao porem o valor em referência a fatores anteriores e externos aos processos concretos de troca, quando o lastrearam nas medidas de utilidade, de tempo de trabalho socialmente necessário ou de escassez. Longe de qualquer pretensão universalista, seria o momento, alegam, de tomar o modelo das artes para considerar o valor em sua autonomia relacional, enquanto uma criação específica efetivamente realizada na esfera da circulação, sob a forma monetária; algo variável, portanto, em função das diferentes circunstâncias e formas de interação, regras e convenções que podem ocorrer no seio de um grupo social. Isso os leva a conceber o valor

com um dado autorreferenciado, uma espécie de crença coletiva, um sentimento em comum, que assume significados variados somente na esfera da circulação e do consumo.

Em outras palavras, segundo este conjunto de autores, o crescimento da importância das atividades intangíveis estaria aí para mostrar que nem todo trabalho social é redutível a trabalho abstrato, o que anularia politicamente a relevância do momento da produção e, em termos conceituais, a superação do tempo de trabalho médio socialmente necessário enquanto fundamento do valor.

De outra parte, a ideia de que tipos concretos de trabalho que requerem grandes porções de energias comunicativas, relacionais ou linguísticas são por definição indóceis e insubordináveis aos ditames do capital – e que por isso estariam a preparar a passagem para um mundo novo – vem sendo empiricamente contestada a partir de diferentes estudos sobre a importância com que são assimilados às novas técnicas gerenciais. O que se tem visto, mostram eles, é que o manejo consciente da realidade cultural produzida pelos trabalhadores, seja aquela do dia a dia do trabalho ou das esferas de lazer – sua linguagem própria, suas formas de convívio, saberes práticos etc. – é um ingrediente central da elevação dos patamares de produtividade e no desenvolvimento de novas técnicas disciplinares que, ao longo das últimas décadas, concentraram-se em atacar a simbologia oposicionista que propiciou os levantes do trabalho na década de 1960 e 1970, instituindo, em seu lugar, a cultura da coesão.

Dessa ótica, a evolução contemporânea da produção capitalista caracterizar-se-ia precisamente por resgatar a capacidade integral da força de trabalho – exigindo-a em seu corpo e sua alma –, fazendo com que, por um lado, os trabalhadores afetados por estas transformações ganhassem a oportunidade de diminuir o seu estranhamento em relação ao processo e ao produto que ajudam a produzir, devendo opinar, intervir, participar, engajar-se na concepção das mercadorias. Em contrapartida, isso implica que estes trabalhos devem se mostrar totalmente disponíveis, tanto para passar de uma tarefa a outra quando necessário, acentuando o sentido de indiferenciação que caracterizava o trabalho na era do taylorismo/fordismo, quanto para investir suas bagagens de vida, atributos pessoais, nos processos em que são solicitadas. O toyotismo e a qualidade total, nesse sentido, não haveriam representado outra coisa senão o salto do capital em direção ao consumo mais sistemático e qualificado das horas de trabalho compradas ao trabalhador, frente ao qual o trabalho simples se revelaria um desperdício. Ao invés de orientar seus esforços pelo sonhecimento da subjetividade e dos conhecimentos dos trabalhadores no interior da produção, como verificado no período taylorista/fordista, o capital tenderia agora a reconduzir a força

viva de trabalho a uma posição de destaque, como se a tirasse da sombra para trazê-la à luz, conquanto atue em favor da valorização. A esse respeito, escreveu Leda Paulani (2001, p. 714):

Seja resgatando a capacidade integral da força viva de trabalho (...), seja simplesmente expulsando-a do processo produtivo (automação, robótica), a evolução contemporânea da produção capitalista não fez nada mais do que responder objetivamente à contradição basilar desse processo, que coloca sempre em confronto a qualitativa lógica humana e a abstrata lógica da cumulação. Onde foi possível livrar-se de vez das complicações trazidas pela lógica humana da força viva de trabalho, isso foi feito. Onde não foi, arrumou-se uma forma mais inteligente e eficiente (do que a simples transformação da força viva de trabalho em objeto) para entabular uma convivência menos conturbada entre as duas lógicas, fazendo com que a segunda passasse a trabalhar a serviço da primeira.

E sendo assim, o trabalho cultural, outra vez, revela-se um modelo concentrado das forças contraditórias que passam a instabilizar a generalidade dos sistemas produtivos do capitalismo contemporâneo. No entendimento de Bolaño (2008b), por exemplo, é inegável que há entraves de gerenciamento e mensuração associados à dimensão tácita e pessoal deste tipo de trabalho, que é em algum nível irreduzível, difícil portanto de ser padronizado e sujeitado a operações de troca, difusão e transmissão. No entanto, tais desafios não constituiriam exatamente uma barreira intransponível, desde que se entenda que sua superação fica dependente, de maneira mais ou menos incontornável, da mobilidade e da colaboração dos detentores destes saberes. Em muitos contextos organizacionais, aliás, lembra ele, é até desejável, porque mais produtivo, que uma parte dos indivíduos que incorporam estes conhecimentos gozem de relativa liberdade, o que daria ao trabalhador cultural um grau de autonomia que o trabalhador manual já teria perdido há muito tempo.

Com a finalidade de contornar esses empecilhos é que viriam crescendo os esforços científicos para a elaboração de indicadores e protocolos de conduta que possibilitam monitorar, avaliar e controlar minuciosamente os fluxos de conhecimento, habilidades relacionais e atitudes comunicativas nos ambientes laborais – fatores que, diga-se de passagem, há muito deixaram de ser exclusividade de ramos especializados para se tornarem quesitos imprescindíveis mesmo em setores tradicionalmente associados a tarefas "braçais", como é o caso do metalúrgico, por exemplo. (FILIPPIM, LIMA, 2014)

Ursula Huws (2015), a esse respeito, toma o problema sob a perspectiva do embate que, no jargão gerencial, acontece entre o *conhecimento tácito* e o *conhecimento codificado*. Nesse movimento, o processo de mercadorização (ou commoditização) do *savoir-faire* conta, em seu primeiro momento, com trabalhadores que realizam tarefas que requerem *expertises* e

habilidades tácitas, ou seja, aptidões sem definição precisa, às vezes concebidas como talento, que dão a eles considerável poder de barganha. Não obstante, estas potencialidades, segundo ela, se deparam com a contratendência gerencial, que visa a dividi-las e analisá-las em seus componentes, de forma a permitir que tais habilidades sejam rotinizadas e fixadas em instruções passíveis de serem replicadas por outros ou realizadas com a mediação das máquinas. O conflito ocorre então na passagem do conhecimento tácito para o conhecimento codificado, capaz de ser manipulado como “informação”.

Essa fase também pode ser referida como a padronização. Codificação não significa, necessariamente, uma simplificação. Isso pode resultar em algoritmos altamente complicados, modelos, bases de dados ou programas que requerem conhecimentos disponíveis apenas para um pequeno grupo altamente treinado de trabalhadores. No entanto, o conhecimento codificado é sistematizado, racional e calculável. (HUWS, 2015, p. 88)

A codificação, assim, pode ser definida como a operação que destaca o conhecimento do seu sujeito para plasmá-lo sobre algum tipo de suporte. Ao “libertar-se” (desencarnar-se), na expressão de Bolaño (2008b), de seus criadores/portadores originais, o conhecimento pode se tornar reproduzível, traduzindo-se em programas técnicos e organizacionais que permitem reduzir os custos de estocagem, memorização, transferência e aplicação generalizadas. A microeletrônica e a informática, obviamente, desempenham aqui um papel crucial na medida em que, juntamente ao apagamento das fronteiras entre o trabalho manual e o intelectual, fornecem o suporte técnico para a formalização de sistemas que buscam "identificar, captar, avaliar, sistematizar e aplicar informações e conhecimentos" que antes residiam, de forma independente, apenas "na mente dos funcionários e não na própria empresa" (STEFANO et al, 2014, p. 23-25).

Na mesma linha, Fontenelle (2012, p. 102) lembra que a “inflação discursiva” em torno conceito de criatividade e inovação assume, cada vez mais, uma marca utilitária no contexto organizacional contemporâneo, porque expressa uma busca, em patamares inéditos, “por meios de acesso e controle sobre o saber humano”. E, para ela, sobretudo no âmbito empresarial, é possível identificar como isso se tem traduzido em mudanças nas práticas de dominação sobre a força de trabalho através de modelos gerenciais como o *Balance Scorecard* (BSC) e outras técnicas que articulam indicadores quantificáveis e subjetivos, metas individuais e de equipes, para alinhar todos os agentes envolvidos em torno de estratégias que avançam no sentido de subordinar a produção de saber e conhecimento à produção de valor. Na observação de Lopes (2006, p. 62):

A constituição de uma nova base produtiva e nova forma de subsunção do trabalho ao mesmo tempo que possibilitaram sobreganhos ao capital e

incorporaram parte da crítica feita ao seu modo de regulação anterior, "fordista", tornando-o, por exemplo, mais "flexível", trazem à tona novas questões, como a capacidade de adequação da informação e do conhecimento à forma capitalista, a complexidade e mensurabilidade do trabalho etc. que limitam o impulso acumulador, exigindo novos esforços gerenciais e mecanismos de apreensão conceitual.

Assim, buscando alargar as tradicionais noções que compõem a teoria do valor, no intuito de repensá-la em função da importância crescentemente adquirida pelas atividades imateriais, outro conjunto de autores considera a hipótese de ser ainda o trabalho vivo, o poder criativo da força de trabalho, a base essencial do processo de valorização capitalista – ainda que as percepções sobre a possibilidade desse trabalho ser apreendido em termos de tempo, dada a sua heterogeneidade, variem consideravelmente entre estas compreensões.

Situados num campo analítico limiar, Morini e Fumagalli defendem que é possível falar de exploração do trabalho vivo, mas já não mais em trabalho abstrato, pois, no momento em que toda a dimensão experiencial dos sujeitos é incorporada à atividade produtiva, a distinção entre o tempo de vida e o tempo de trabalho perde sua força explicativa e sua razão de ser. Diante do que chamam de “biocapitalismo”, a teoria do valor requereria ajustes que ajudassem a continuar a compreender mudanças quantitativas e qualitativas do processo de valorização fundamentalmente ligadas à centralidade assumida pelo trabalho imaterial nos últimos 30 anos. Enquanto o fordismo se caracterizava por privilegiar, ao nível das trocas, o mercado de massas, e, ao nível da organização do trabalho, o comando gerencial com foco no processo de execução, a presente fase de acumulação traz como peculiaridade o fato de que é a própria vida, em sua integralidade, que é posta para trabalhar. Dentro disso, como já aventado, os autores observam a tendência de que o autoengajamento se apresente cada vez mais como uma característica presente na definição deste trabalho, na medida em que o elevado grau de empatia, a fantasia, a imaginação, os sentimentos não só não são constrangidos como são solicitados nesse novo regime produtivo. Isso significa que a geração de valor passaria a residir, primordialmente, nos recursos relacionais dos sujeitos, na capacidade de ativar laços sociais – que, por sua vez, passam a ser traduzidos como valores de troca e regidos pela gramática do dinheiro. Tem-se, por conseguinte, uma mudança no padrão de produção de dinheiro por meio de mercadorias para a produção de dinheiro por meio da commoditização da vida – representada na passagem da fórmula D-M-D’ para a fórmula D-M(vida)-D’ –, a qual redefine o modo de produção e impede que o processo de exploração seja decifrado a partir da noção de trabalho abstrato. É assim, “a gestão econômica assume como seu objetivo a vida vivida ao invés da vida estática. Nesse contexto, o valor do trabalho

se torna incrivelmente vago, sempre mudando, dependendo de uma variedade de avaliações subjetivas”. (MORINI; FUMAGALLI, 2010, p. 236)

Para Morini e Fumagalli, embora fundado na exploração do trabalho vivo, o capital agora se defrontaria com um tipo de atividade que já não é mais passível de ser descrita por uma condição homogênea, indiferenciada, por isso, fugidia aos esquemas de medida materiais e quantitativos. Ao paulatino esfumaçamento das fronteiras entre o tempo de trabalho e o tempo de não trabalho corresponderia o enfraquecimento do critério objetivo de definição do valor do trabalho. É a vida dos homens em geral, a começar pela produção da própria subjetividade, que passa a ser mobilizada e se tornar a unidade de medida temporal, motivo pelo qual o valor produzido e, depois, medido pelos preços passa a ser determinado pelos conflitos sociais que derivam do comportamento das subjetividades trabalhadoras envolvidas no processo. Essas reflexões levam os autores a sugerirem que a teoria do valor-trabalho se transforme então numa teoria do valor-vida.

No entanto, claro está que esse reajuste conceitual, em posição muito semelhante à dos autores que defendem a ultrapassagem completa da teoria do valor-trabalho, quando se refere ao domínio do trabalho imaterial, fala na verdade do *produto* deste trabalho; é este que é *imaterial*, e não o trabalho em si, que permanece sendo material como qualquer outro, posto que continua a mobilizar corpos e cérebros, como reconhecem mesmo Hardt e Negri (2005, p. 150). Entretanto, convém lembrar, trabalho imediato, enquanto gasto de energia, não é valor, e sim trabalho abstrato, que por sua vez é uma propriedade relacional, e jamais natural ou a-histórica como afirmam Orléans e Herscovici. E este é o aspecto central da crítica que faz Eleutério Prado à concepção de trabalho imaterial, e que pode ser estendida às teses institucionalistas.

A substância do valor, como se sabe, não é propriamente o trabalho imediato que produz a mercadoria, mas o trabalho abstrato que nela mora, sem aí residir como uma propriedade natural. Ora, o trabalho abstrato vem a ser uma propriedade relacional das mercadorias, que nelas emerge em virtude do próprio processo contínuo de reprodução da sociabilidade capitalista. O trabalho abstrato toma forma no processo social com base numa redução objetiva que tem por suporte o gasto de energia humana – mas ele não é, de modo algum, esse gasto simplesmente. (PRADO; PINTO, 2014, p. 64)

Ao definirem o trabalho imaterial, Gorz, Hardt, Negri e mesmo Morini e Fumagalli referem-se ao conteúdo material do trabalho, aos seus efeitos úteis, e não ao trabalho abstrato enquanto substância de valor. (PRADO, 2006, p. 109) Supõe-se assim que o simples fato de dispender uma capacidade de trabalho é suficiente para tomá-la como fonte de valor, ignorando o pressuposto analítico segundo o qual só faz sentido falar em valor se o trabalho é

apreendido e enquadrado nas especificidades da relação capitalista, ou seja, atendo-se às determinações da mercadoria.

Ao se imputar à força de trabalho como tal, diretamente, a característica de gerar valor – e não ao trabalho quando ele vem a ser despendido no interior de relações de produção capitalistas –, naturaliza-se a produção de mercadorias e se passa a considerar que as mercadorias são meros bens e que os bens podem ter valores. (PRADO; GUEDES PINTO, 2014, p. 62)

Neste quesito, a classificação quanto aos valores de uso produzidos, à qualidade dos seus resultados, sem referência à própria atividade, pouco contribuiria para compreensão das vicissitudes do capitalismo em seu estágio atual. Em decorrência, por confundirem os conteúdos materiais com a forma da relação de capital, as concepções centradas na natureza do trabalho imaterial tratariam a noção de trabalho abstrato equivocadamente enquanto trabalho em geral, como se esta categoria emanasse da característica comum de serem todas as atividades concretas, de alguma maneira, gasto de energia humana. Não consideram, portanto, que o dispêndio de energia humana é, para Marx, apenas a base natural do trabalho abstrato, e de modo algum o seu conteúdo. Na leitura de Prado (2006, p. 113), os trabalhos concretos que produzem valores de uso só são intercambiáveis no mercado porque

se encontram objetivamente comensurados no processo social. Pois aí é constantemente reduzido, de um modo cego, “por trás das costas dos produtores”, a trabalho abstrato. É no universo das empresas capitalistas que os diferentes trabalhos são tratados como *'gelatina de trabalho humano'*; aí quantidades heterogêneas de trabalho são somadas e subtraídas umas das outras como quantidades homogêneas.

Com isso, Prado não quer dizer que a distinção entre trabalho que produz valores de uso materiais ou imateriais operada por Hardt e Negri seja desprovida de qualquer importância. Ao contrário, suas teses seriam hoje assunto porque, de fato, a questão do trabalho imaterial se teria tornado uma realidade incontornável, dando conta de uma considerável parcela do trabalho social dentro do que autor entende ser o "modo de produção da pós-grande indústria". Neste estágio, uma grande parte do trabalho social se tornaria intelectual, espiritual, moral ou cultural e daria origem a valores de uso que, voltados à troca, não podem ser quantificados apenas com base no tempo de trabalho socialmente necessário; em outras palavras, tratam-se de trabalhos concretos que não são exprimíveis significativamente pelo “tempo de relógio”.¹²⁸ Porém, afirmar que o capitalismo, na etapa atual, perdeu sua norma reguladora, na opinião de Prado, não significa dizer que deixou de se

¹²⁸ Ibid., p. 111-112.

organizar em função do valor enquanto trabalho abstrato, mas sim do valor enquanto tempo de trabalho socialmente necessário.

Se na grande indústria a busca constante dos capitalistas consistia em conseguir *reduzir a magnitude de tempo de trabalho* (considerados certos níveis padronizados de qualidade), na pós-grande indústria esse ímpeto se enfraquece, sendo substituído por uma corrida pelo *melhoramento da qualidade do tempo de trabalho* (consideradas certas disponibilidades de tempo). A grande diferença em contextos como o da atividade cultural é o fato de consistirem em tipos de trabalho que, mais do que ser complexo, têm “organicidade própria”, diz Prado, o que significa que não são passíveis de decomposição e redução a trabalho simples. Dito de outro modo, não são atividades possíveis de ser inteiramente codificadas para serem reproduzidas, dado o fato de que são “criativas”.

Veja-se: complexo, grosso modo, é aquilo que formado por muitas partes muito bem entretecidas. Ora, há complexo decomponível e o complexo indecomponível. O complexo decomponível assim o é porque é de fato um todo mecânico. Ele é decomponível porque pode ser reduzido às suas partes constituintes. Ademais, o seu funcionamento pode ser descrito por um algoritmo. Penso que só o trabalho complexo dessa espécie pode, ele mesmo, ser medido significativamente pelo tempo mecânico, pelo tempo do relógio. É somente nesse caso – penso – que faz sentido falar da redução de trabalho complexo a trabalho simples. (PRADO, 2013, p. 162)

Assim: “O próprio tempo de trabalho perdeu relevância em relação ao tempo fora do trabalho porque é aí que o trabalho ganha as determinações qualitativas que se tornam cruciais para o aumento da produtividade”¹²⁹, o que faz com que o trabalho de produção em geral aproxime-se da “aleatoriedade” que caracteriza o trabalho artístico e o trabalho cultural. Desse modo, se por um lado é verdade que o tempo de trabalho vai se tornando gradualmente uma medida socialmente inadequada da riqueza, por outro, enquanto for vigente a relação formal presidida pelo capitalismo, continua sendo o trabalho vivo a conservar e acrescentar um novo valor às mercadorias, com a ressalva de que é o trabalho vivo enquanto efetivação da força de trabalho, diferentemente do que pensam Hardt e Negri, e de que por mecanismo outros, que veremos a seguir, não deixam de ser também redutíveis a trabalho abstrato.

Mantém-se, assim, a produção de tipo capitalista, ainda que o tempo de trabalho já não seja o fator exclusivo e integral da determinação do valor. Diante disso, Prado crê ser plausível falar hipoteticamente de um “valor qualitativo”, isto é, “trabalho abstrato a que falta a determinação tempo de trabalho socialmente necessário”.¹³⁰ Apesar das diferenças, a

¹²⁹ Id., 2004, p. 60.

¹³⁰ Id., 2013, p. 161.

medida da riqueza continua a existir, embora passe a englobar elementos qualitativos que, por sua vez, vão em algum momento requerer formas de expressão quantitativa através de sistemas de precificação. Sob esta acepção, tais trabalhos continuariam a gerar valor e mais-valia, mas o quanto exato relativo a cada trabalho só pode ser definido pelo mercado e pelo poder de mercado do possuidor do capital, conferindo certa arbitrariedade à dinâmica de valorização.

Escapa aos propósitos desta pesquisa verificar até que ponto as considerações de Eleutério Prado, assentadas nas formulações de Ruy Fausto a respeito da “pós-grande indústria”¹³¹, ou a de Morini e Fumagalli, acerca do “capitalismo biopolítico”, podem ser integralmente aceitas para se pensar a globalidade do processo produtivo do capitalismo contemporâneo em sua concretude, sobretudo quando apontam para a superação completa das formas típicas da grande indústria e do fordismo respectivamente. Quanto a isso, poder-se-ia objetar, como faz Linhart (2007), que a dimensão imaterial sempre esteve em maior ou menor grau presente em métodos anteriores de organização do trabalho, ou, de outro modo, insistir que materialidade continua sendo bastante presente e determinante nas cadeias produtivas globais, como faz Huws (2014), o que compromete a pretensão de que tais noções sejam tomadas como modelos de alcance geral. Mas, ainda assim, estas concepções parecem ser referências adequadas para se pensar as contradições em jogo no campo das atividades propriamente culturais e seus predicados específicos, onde se verifica um grau de dependência significativamente elevado da subjetividade do trabalhador.

A pertinência se nos afigura ainda maior quando se tem em vista que boa parte das reflexões disponíveis, mesmo quando trata da capacidade de trabalho intelectual/comunicativa, se dá em cima de circunstâncias em que estes saberes se objetivam em algum tipo de base técnico-material que facilita a passagem dessa força produtiva para as mãos do capital (ainda que este aparato, no quadro das novas tecnologias de comunicação e informação, seja em grande parte também intangível, como caso dos aplicativos digitais que operam por meio de algoritmos), ou referida a condições em que o trabalho assalariado aparece nitidamente configurado, como no âmbito das indústrias culturais estritamente concebidas (rádio, tv, provedores de internet, aplicativos etc.). Diferente é o que se passa nas situações estudadas, em que a prática cultural tem como seu principal objeto e instrumento o tecido urbano e suas redes linguísticas, de afeto etc.; e, se engloba a utilização de aparatos

¹³¹ A bem da verdade, a caracterização que Prado faz da “pós-grande indústria” é mais comedida e, por isso, vai menos longe que as inferências de Ruy Fausto (1989), para quem esta seria uma nova forma de produção de mercadorias em vias de extravasar os termos da valorização capitalista ao decretar o fim do trabalho como fonte e medida do valor.

tecnológicos, o faz apenas como elemento secundário (como é evidente no uso das redes sociais em plataformas eletrônicas), confirmando esta como uma atividade em grande medida independente de qualquer tipo de maquinaria; ou em que a relação laboral se apresenta escamoteada sob a forma da política pública. Nas palavras de Morini e Fumagalli (2010), é a própria vida que emerge como objeto do processo produtivo. Com isso, a dominação do capital se vê ante a necessidade ainda mais premente de acionar artifícios de subordinação que prescindem da sua materialização no processo de trabalho, ou seja, dispositivos que possam agir diretamente sobre (ou através de) a subjetividade do trabalhador. Como sintetizou Lopes a esse respeito, não basta que os conhecimentos sejam expropriados para a produção como na era fordista, mas é preciso um esforço adicional, que convoca os trabalhadores a exercerem "um papel pró-ativo e corresponsável no processo produtivo". (LOPES, 2006, p. 64) Noutras palavras, a coerção sobre o trabalho, que em outros casos pode se efetivar do exterior, aqui se realiza mediante mecanismos internos, como se brotasse da vontade e da própria disposição dos agentes culturais, incitando-o a aderir voluntária e individualmente às diretrizes do capital.

Dentro desse espírito, interessa-nos destas abordagens menos a releitura que propõem da nova dinâmica global de composição do valor do que a remissão que elas fazem do problema às formas de subsunção do trabalho ao capital que se desenvolvem sob tais circunstâncias. E, sobre este ponto, diferentes abordagens convergem em assinalar o apelo a expedientes participativos e democráticos, junto a um desenho mais focalizado das demandas sociais, enquanto um dispositivo de controle baseado em “relações de confiança” (LINHART, 2007), adequado à necessidade de obter a dedicação pessoal e a lealdade dos trabalhadores – e, no caso, dos coletivos culturais – no mesmo movimento que promove formas cada vez mais particulares de negociação e gerenciamento de conflitos. No entendimento de Morini e Fumagalli:

Essa subjetivação não é mais imposta disciplinarmente por uma cadeia diretiva de comando. Ao contrário, é cada vez mais internalizada e desenvolvida através de formas de condicionamento sutil e controle social. Como consequência, o individualismo contratual acaba representando o arcabouço jurídico e institucional no qual o processo de imitação-competição individual tende a se tornar a linha-guia do comportamento de trabalho. (MORINI; FUMAGALLI, 2010, p. 237)

Já para Prado, é importante dizer que, em que pese as mutações por que passou o capitalismo nas últimas décadas, a subordinação formal do trabalho ao capital permanece, na medida em que o trabalho é ainda obrigado a vender sua força de trabalho ao capitalista que

vai consumi-la enquanto valor de uso. Agora, entretanto, soma-se à subsunção formal o fato de que a subjetividade ganha destaque na atuação da força de trabalho, já que os sistemas produtivos interessam-se especialmente por aquilo que “passa e aflora na cabeça dos trabalhadores”, impondo ao capital a necessidade de reforçar o seu controle não apenas sobre o tempo em que se passa o trabalho, mas também o tempo de não-trabalho, que se afasta cada vez mais da ideia de “livre”. Assim, neste momento, faz-se preciso conceber uma articulação entre a subsunção formal e um novo tipo de subsunção intelectual do trabalho, o que implica que as atividades criadoras de subjetividade e cultura sejam também diretamente disciplinadas e incorporadas à produção capitalista.

Já na fase fordista da grande indústria, o capital passará a controlar o trabalhador enquanto consumidor, desenvolvendo a chamada indústria cultural. Agora, ele tem de passar a controlar o trabalhador não apenas como trabalhador e consumidor, mas também como político, religioso, profissional etc., de um modo que tende a ser total. (PRADO, 2006, p. 123-124)

Logo, o problema central passa a ser o de encontrar formas de administrar a criatividade, a liberdade e mesmo o poder da produção de sentidos comuns onde quer que eles floresçam, seja nos espaços formais de trabalho seja nos espaços de lazer e reprodução da vida. Daí decorre a miríade de técnicas e mecanismos sociais reguladores e que se irão irradiar dos ambientes produtivos propriamente ditos para se instalar em cada poro da vida social, submetendo práticas e condutas antes espontâneas a sistemas de acompanhamento e avaliação, no que se incluem as próprias políticas culturais, e, num sentido mais profundo, as de matriz antropológica.

As ferramentas gerenciais então difundidas, e cuja lógica emula situações de mercado, operam em consonância com aquilo que no âmbito do setor de serviços de uma maneira geral vem sendo chamado de “indicadores de desempenho”: sistemas de medição que não se limitam a pautar a redução dos custos e do tempo no processo laboral, mas que buscam igualmente dar conta da complexidade de certas atividades, conferindo racionalidade a capacidades como a motivação, a fidelidade e a criatividade, que são centrais na produção dos bens e serviços culturais. A preocupação cada vez mais passa a estar voltada para a qualidade da forma como se é gasto o tempo de trabalho, e não apenas para a redução do tempo em si. Ao inserirem tipos peculiares de pressão sobre o processo de trabalho, estas ferramentas gerenciais permitem que processos com alta dependência do fator subjetivo, e portanto marcadas por um alto grau de incerteza, sejam controlados a partir de seus resultados. Algo que não constitui exatamente uma novidade no capitalismo, embora seja uma forte tendência da contemporaneidade.

Marx ofereceu pistas para pensar o gerenciamento de rendimentos em quadros de baixa composição técnica do capital e em que a mediação salarial é ocultada, como os que temos aqui. Mostrou que, nestes casos, são muito mais eficazes as estratégias que a) se centram no mascaramento da relação de compra e venda da “grandeza fluída” que define a força de trabalho, ao lhe dar a aparência de uma mera relação de troca por produtos acabados; b) e induzem à maior aplicação subjetiva do trabalhador, multiplicando-lhe o volume de produção sem necessariamente alterar as condições técnicas do processo. Enquanto forma metamorfoseada do salário por tempo, o “salário por peça”, escreveu Marx (1985, p. 139):

parece, à primeira vista, como se o valor de uso vendido pelo trabalhador não fosse em função de sua força de trabalho, trabalho vivo, mas trabalho já objetivado no produto, como se o preço desse trabalho não fosse determinado, como o do salário por tempo, pela fração

Valor diário da força de trabalho

Jornada de trabalho de dado número de horas,
mas pela capacidade de produção do produtor.

Desse modo, fica aparentado que o salário percebido nestes termos não expressa diretamente nenhuma relação de valor. “Não se trata de medir o valor da peça pelo tempo de trabalho nela corporificado, mas, ao contrário, de medir o trabalho dispendido pelo trabalhador pelo número de peças que produziu.”¹³² Por essas e outras, a adoção do modelo do salário por peças reuniria, segundo Marx, algumas vantagens ao agente capitalista. Primeiramente, possibilitava introduzir um mecanismo de aumento da intensidade do trabalho que dispensa ao capitalista uma intervenção direta no processo laboral, visto que o interesse em se aplicar com mais afinco e dedicação, ou mesmo em prolongar a jornada, passa a ser uma iniciativa do próprio trabalhador, atraído que é pela chance de elevar a sua rentabilidade diária ou mensal, o que reduz a necessidade e os custos com supervisão. Permitia ainda ao capitalista eliminar dos gastos relativos ao salário aqueles intervalos de tempo que não se corporificavam efetivamente em mercadorias, uma vez que, na aparência, é pelo resultado efetivo do trabalho que o trabalhador é remunerado, e não pelo tempo total gasto na atividade. E, por fim, Marx já identificava também que a forma individualizada de calcular a remuneração instituída por esse tipo de salário, muitas vezes associada com maior sentimento de liberdade, independência e autocontrole, tenderia ao acirramento do clima de concorrência entre os próprios trabalhadores. De modo que se, por um lado, possibilitava a elevação de um ou outro salário individual acima do nível médio, por outro, viabilizava o rebaixamento do nível médio desse assalariamento.

¹³² Ibid., p. 140.

Marx, obviamente, refletia com base no estágio técnico e organizacional da indústria de seu tempo, e hoje se sabe que em atividades imateriais a cobrança por maior produtividade, normalmente, não se dá em referência a peças/produtos, mas a resultados. Afinal, como explicado acima, já não se trata de aferir a satisfação proporcionada por um serviço, ou seu impacto social, meramente em termos de produto. Em todo caso, os princípios gerenciais aí descritos parecem estar vivos e a indicar tendências muito plausíveis de desenvolvimento do trabalho na atualidade; há muito dessa lógica na forma de organização e gerenciamento do trabalho cultural hoje em dia e, mais especificamente, sob a forma do que hoje se conhece por empreendedorismo.

Nos tipos de prática aqui abordados, por sua vez, como não nos deixa esquecer a literatura sobre gestão e marketing cultural, se existe maior dificuldade de quantificação intrínseca ao conteúdo da atividade, ela não invalida nem põe em causa os benefícios proporcionados pela ação cultural. Em se tratando do dispêndio de faculdades relacionais, emocionais, comunicativas, essencialmente intangíveis, no campo das políticas culturais é decerto muito difícil fazer ilações lineares sobre o rendimento ou rentabilidade em cada um dos contextos tomados isoladamente. Mas é possível extrair lições, como o fazem os gestores e *experts* do setor, das variações de resultado que se verificam de contexto para contexto. Isso quer dizer que a mensuração da eficácia do trabalho cultural se faz viável no quadro das relações capitalistas, mesmo que só se evidencie e ganhe sentido quando experiências em larga escala, envolvendo um bom número de situações diferentes entre si, permitem comparar resultados obtidos em certas circunstâncias com aqueles obtidos em outras circunstâncias.¹³³

É assim que na prática empresarial, onde os métodos de gerenciamento desse trabalho encontram-se em estágio mais avançado, as pesquisas de mercado têm sido largamente utilizadas com propósito de fazer das experiências culturais matéria de meticulosa análise econômica: enquanto a pesquisa qualitativa “explora aspectos atitudinais e comportamentais de determinado público” através de perguntas abertas que examinam opiniões, a pesquisa quantitativa “revela quantos dos entrevistados gostam ou não do projeto, concordam ou não com determinada afirmação, lembram-se ou não do nome de uma empresa aprovam ou não a associação da empresa com um projeto em particular”. (REIS, 2003, p. 120) Outra forma

¹³³ É por essa razão que nos meios gestores e no debate acadêmico sobre políticas culturais comemorou-se nos últimos anos o fato de o MinC, o IBGE e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) terem, desde 2004, dado passos importantes para suprir uma carência no âmbito da administração pública, com coleta de dados e elaboração de indicadores sobre as atividades culturais no Brasil. “Eles mostrarão melhor seu poder descritivo (e, a partir daí, explicativo) não já, mas no futuro, quando comparações temporais forem possíveis. Assim acontece em países avançados e assim também será no Brasil. Aliás, nossos indicadores obedecem a convenções internacionais, viabilizando comparações entre países.” (DURAND, 2013c, p. 141)

muito usual, quando o objetivo consiste em criar uma comunicação direta com o público-alvo ou cultivar relações duradouras com uma dada comunidade, é observar o número de frequentadores do projeto, a audiência, e que parte dele corresponde de fato ao público de interesse. Além disso, números de artigos publicados sobre os projetos culturais, quantidade de apresentações, lotação de salas, alcance da repercussão, o volume de manifestações em função do projeto, assim como curtidas, compartilhamentos e interações nas redes sociais etc. constituem, todos eles, bons exemplos de indicadores que podem e vêm sendo usados – da parte de gestores e trabalhadores culturais – para mensurar o rendimento de uma intervenção cultural, estabelecer parâmetros de comparação entre as experiências em particular e, assim, mobilizar todos os agentes envolvidos.

No caso específico das relações estabelecidas por programas culturais baseados em financiamento público direto através da forma-edital, como as leis de fomento ao teatro e à cultura das periferias, o que se nota é que sua expansão e promoção à via quase que exclusiva para os coletivos da cidade permitiu que nova lógica gerencial e o adensamento da ordem competitiva que lhe acompanha se infiltrassem em um terreno de atuação antes inimaginável com os tradicionais instrumentos de premiação do mundo cultural, pois possibilitou a criação de verdadeiras situações de mercado em ambientes muitíssimo próximos da experiência cotidiana, onde eles originalmente não existiam ou eram rarefeitos. Note-se, porém, que não se trata tão somente do mercado enquanto esfera de circulação de mercadorias, posto que aqui ele se apresenta, antes do mais, como princípio organizacional, coerentemente voltada para a intensificação de um processo de trabalho que tem como matriz o fator subjetivo e a aparência de não ser trabalho.

Calçados no pressuposto foucaultiano de que o mercado pode ser projetado não apenas como regulador do sistema econômico, mas de toda a atividade política e social, Laval e Dardot procuraram demonstrar que o adensamento da atmosfera concorrencial precipitado pelo giro neoliberal dos anos 1970 e 1980 consiste, sobretudo, de uma estratégia disciplinar, que concebe a vida como “uma perpétua gestão dos riscos que exige uma rigorosa abstenção das práticas perigosas, o controle permanente de si, uma regulação dos próprios comportamentos que mistura ascetismo com flexibilidade”. (LAVAL; DARDOT, 2013, p. 215) Ao modelar toda a sociedade segundo normas competitivas, o neoliberalismo faz do mercado um princípio de governo que não age apenas por coação, mas acompanhando e orientando desejos, exercendo sobre eles influência que podem reforçar, dissuadir ou desviá-los de seus objetivos originais. É, portanto, através da liberdade de escolha, e não atentando contra ela, que se efetivam os seus principais dispositivos.

Coerentes com essa atualização da lógica disciplinar, as modernas práticas de gestão da força de trabalho caminharam para o desenvolvimento de métodos baseados na individualização dos objetivos e das recompensas, no que desempenha papel crucial a realização frequente de avaliações que visam a extrair dos empregados o melhor rendimento possível como fruto não de imposições, mas de uma autorregulação que estes fazem dos seus comportamentos. Espera-se que, mediante uma inversão das linhas de comando tradicionais, os trabalhadores ou as equipes de trabalhadores não se limitem a obedecer procedimentos formais ou ordens vindas de cima, mas que se submetam às exigências de qualidade e de prazos requeridos pelo público atendido, fazendo com que o controle passe a estar completamente integrado ao ato da produção, muitas vezes exercido em reciprocidade por outros indivíduos ou equipes imersos na mesma condição de seus pares, ao que também se atentaram Beaud e Pialoux (2009) quando analisaram as mudanças do ambiente fabril francês das últimas décadas. Com esta finalidade é que se difundiram as técnicas de registro e monitoramento sobre pontos diferentes e espalhados da produção, tão mais ferrenhas quanto mais diretamente os serviços lidam com a clientela, ou em contextos onde o trabalho é muito dependente da postura cooperativa e do intercâmbio intenso de informações entre os empregados. Exagerando tendências detectadas por Marx acerca do assalariamento por peças, a nova gestão por resultado da era neoliberal promove a aproximação da ideia de autonomia à de autocontrole e concorrência nos processos de trabalho. A interiorização das exigências do capital e dos princípios da competição, grandemente favorecidos por estas estratégias de gerenciamento, permitiram a atenuação das normas hierárquicas e dos controles intermediários, pois quanto maior é o engajamento subjetivo, mais “supérfluas” se mostram as instâncias centralizadoras da gestão; quanto mais as necessidades objetivas do capital coincidem com as metas pessoais dos trabalhadores, mais intenso se torna o trabalho, mais curtos podem se tornar os prazos e menos possíveis as formas coletivas de solidariedade.

Tendo isso em conta, podemos situar a forma-edital como uma espécie de “tecnologia política”, ou uma arte de governar, como diria Foucault (2008). Através da lógica de concurso que a preside, os incentivos financeiros oferecidos puderam espalhar-se sobre os territórios de precariedade como iscas dinamizadoras das experiências culturais locais, ao incitar os coletivos – geograficamente difusos, porém orbitantes em torno da mesma possível fonte de financiamento – a maximizarem espontaneamente o rendimento de suas ações na expectativa de aceder a um montante pré-estabelecido de recursos oferecidos pelos programas. O que evidencia, de quebra, a elasticidade do poder criador e mobilizador do trabalho cultural e, por conseguinte, a possibilidade de aumentar (ou diminuir) a defasagem entre aquilo que é pago

na forma de subsídios para os projetos e os retornos sociais que eles efetivamente produzem (nos termos descritos no primeiro tópico da presente seção), cuja representação monetária, por mais imprecisa que seja, se espera sempre maior do que a quantia antecipada.

Para melhor caracterização, deve-se aqui observar uma especificidade da relação que se estabelece entre, de um lado, os coletivos e as ações representadas por seus projetos e, de outro, os órgãos compradores dessa capacidade de trabalho que, por intermédio de suas instâncias de gestão e avaliação, definem os recursos que caberão a cada qual. Primeiramente, há de se lembrar que, no âmbito das políticas culturais de que tratamos, os resultados estão contidos, de fato, no próprio processo, mediante as contrapartidas sociais. É pela capacidade de produzir mediações, de promover sinergias e efeitos reparatórios em cenários de precariedade, que o esse trabalho cultural é solicitado. Em segundo lugar, é preciso esclarecer que a relação contratual que regulamenta a compra deste serviço estabelece que o pagamento não seja feito *a posteriori* nem precisamente em função de resultados minuciosamente definidos. O acerto da quantia exata a ser repassada a cada um dos coletivos resulta de uma estimativa, um cálculo prévio, baseado num plano de trabalho que descreve as ações propostas: os grupos solicitam no projeto um dado montante com base em expectativas do que irão consumir (com materiais, equipamentos, aluguel, subcontratação de outros pequenos serviços, entre outras estruturas, além, é claro, a remuneração pretendida pelos membros); essa quantia é ponderada pela banca avaliadora, que leva em consideração a disponibilidade geral de recursos, o contexto específico em que aquela ação se insere, o número de candidatos daquela edição, a razoabilidade das previsões orçamentárias, a adequação técnica, artística e legal, junto a outros fatores, para decidir o que de fato será colocado à disposição do coletivo-proponente, geralmente dividido em duas ou três parcelas ao longo da execução do projeto. A maneira como esses recursos serão consumidos, como se sabe, fica em grande parte a cargo dos próprios coletivos. É verdade que certos gastos não podem ser radicalmente desvinculados das rubricas a que foram destinados no projeto (equipamentos, materiais de consumo, cachês, registro audiovisual, ajuda de custo etc.), mas há, em compensação, grande margem de manobra no uso da verba, desde que não se eleve o custo geral do projeto e que eventuais redirecionamentos sejam devidamente notificados, justificados e autorizados pelos técnicos responsáveis que acompanham os contratos dos grupos.

Finalmente, embora exista a antecipação de recursos baseada numa certa relação de confiança, há como pano de fundo a certeza de que o não cumprimento das propostas de trabalho, ou um resultado escancaradamente aquém do que fora projetado, implica sanções legais ao coletivo proponente, comprometendo a sua aprovação em editais futuros do mesmo

programa ou qualquer outro promovido pelo poder público. Daí a importância dos tão temidos “relatórios de prestação de contas”, que servem para oferecer à administração municipal, a SMC ou outro órgão de fomento, um dimensionamento dos resultados obtidos, sua conformidade com os termos dos projetos. Estes relatórios, recheados de documentação comprobatória – que pode ser montada a partir do relato pessoal, de cópias dos materiais de divulgação, notícias de jornal, fotos, vídeos pareceres dos técnicos responsáveis –, ficam submetidos à apuração e auditoria do Tribunal de Contas do Município.

Na observação de Francisco Teixeira (2009), em sintonia com as mutações que se operam nas formas de organização e gerenciamento dos processos de trabalho de uma perspectiva global, o sentido geral dessa forma de negociação é o apagamento dos antagonismos entre capital e trabalho. Afinal, a forma-edital, aparentemente, não escapa à onda de transformações na estrutura produtiva que passa a exigir *trabalhadores engajados e imbuídos de senso de responsabilidade*, isto é, aptos para a resolução de problemas concernentes não só à sua ocupação, mas ao conjunto da atividade produtiva em que está inserido. No âmbito da “cooperação complexa”, como ele denomina o estágio atual do sistema produtivo, verifica-se a multiplicação de novos métodos de extração de valor e contratação da força de trabalho – em parte semelhantes aos que tiveram lugar na cooperação simples e na manufatura –, através dos quais sua capacidade de trabalho é maleavelmente gerenciada a partir de negociação individualizada da compra e venda de serviços prestados.

Talvez por isso as políticas culturais inspiradas em tal modelo são tidas por muitos pesquisadores e gestores como muito mais eficientes do que aquelas dependentes de complexas cadeias hierárquicas (como se encontram nas leis de incentivo fiscal e nos modelos de parceria com as Organizações Sociais) quando o que se pretende é a descentralização de recursos e um atendimento mais focalizado de demandas¹³⁴. Segundo Lima (2013, p. 86-87), a ideia de pulverizar recursos em pequenas estruturas já pré-existentes, ao invés de concentrá-los em grandes equipamentos que demandam alto nível de investimento, mostrou-se bem sucedida na experiência do Cultura Viva justamente por ser um modelo aberto, sem imposições e prescrições por parte do Estado; aspecto que, de outra parte, “traz consigo a necessidade de compartilhar decisões, recursos e responsabilidades”. Mesmo André Sturm, atual secretário municipal de cultura de São Paulo, defensor do “vitorioso” modelo das parcerias entre Estado e sociedade civil através de Organizações Sociais para a gestão de equipamentos e programas culturais e inimigo número um do movimento cultura paulistano,

¹³⁴ Mais o Fomento às Periferias do que o Fomento ao Teatro, algo que, como veremos mais adiante, está no centro da polêmica que se abriu recentemente entre setores do movimento cultural.

reconhece que, em casos específicos como os das Casas de Cultura espalhadas por bairros distantes da cidade, há muitas vantagens naquilo que entende ser “um modelo de parceria de contrato de gestão de organização social, sem o contrato e sem Organização Social”. Segundo ele, a relação estabelecida aí, entre coletivos e prefeitura, não é algo muito distante de uma parceria público-privada. “De certa maneira, é um modelo informal, de uma organização social, em parceria com a prefeitura, administrando um equipamento público.” E cita exemplos bem-sucedidos que conheceu desde que assumiu a gestão em 2017:

Em Pirituba, dois coletivos ocuparam esse espaço que estava fechado, sujo; com recursos próprios, pintaram, reformaram, ligaram luz. A prefeitura paga conta de luz, paga conta de água, e eles oferecem programação cultural. (...) Eu fui conhecer, e fiquei impressionado, dois coletivos de jovens artistas, pessoas que lá residem, que não são exatamente abonadas financeiramente, ao longo do ano passado conseguiram cachês para fazer apresentações e usaram o dinheiro de seus cachês para reformar o espaço público. Que não é deles, não é só pra eles; a porta fica aberta o dia inteiro, qualquer pessoa pode participar, qualquer pessoa tem acesso a oficinas, tem acesso aos ensaios, aos espetáculos que eles fazem. O que é isso senão uma parceria público-privada?¹³⁵

Na concepção do secretário, os exemplos de Pirituba e Ermelino Matarazzo realçam a “importância de usar a criatividade, a capacidade de gestão, para tornar os equipamentos públicos melhores e que atendam melhor a população”. Independentemente de partirem de campos políticos opostos, opiniões como estas convergem em enaltecer os resultados que a “parceria”, o “convênio”¹³⁶ ou, se se preferir, o “compartilhamento de responsabilidade” com pequenos agrupamentos independentes permite alcançar. O que se dá tanto pelo fato de serem estes últimos os melhores intérpretes das demandas locais quanto pela maneira dedicada com que desempenham suas tarefas, acumulando em si funções artísticas e administrativas, ao ponto de tornarem dispensável o atravessamento de empresas ou grandes entidades do terceiro setor, mesmo as mais altamente profissionalizadas no planejamento e execução de atividades culturais.

As “boas práticas” na operacionalização do modelo de financiamento direto baseado em seleção pública, entretanto, impõem às comissões julgadoras de cada edição certo papel regulatório que se afigura decisivo, posto que é sobre elas que incidem as pressões pelo

¹³⁵ A fala de André Sturm foi registrada em 04 de abril de 2017 no seminário *Gestão da cultura: administração pública e organizações sociais*, promovido por Inti Queiroz (produtora cultural), Eduardo Sena (gestor cultural e pesquisador), Pablo Ortellado (professor da EACH-USP) e Yves Finzetto (músico, produtor e pesquisador), no auditório da Biblioteca Brasileira.

¹³⁶ Em 2009, durante a gestão de Gilberto Kassab, conforme resposta da SMC à pretensão dos grupos de teatro fomentados de serem dispensados de fazer a prestação de contas através de planilhas financeiras, esclareceu-se que “a natureza da parceria firmada entre a Prefeitura e os proponentes de projetos no âmbito dos programas de Fomento é a de convênio”. Isso significava que os grupos teriam de apresentar sua contabilidade tal como qualquer outro prestador de serviço, submetido a regulamentação específica.

manejo racional dos recursos e dessa matéria volúvel que é a atividade cultural. Pressões que, na prática, ficam patentes no duro desafio que é classificar e pontuar propostas heterogêneas sob critérios objetivos e racionais de uso dos recursos. Pesa aqui o fato de as políticas de financiamento direto baseadas na seleção de grupos via editais públicos serem mais constantemente expostas a questionamentos quanto à amplitude da população abrangida pela verba alocada, e às pressões para que não haja favorecimento ou predileção pessoal quando da escolha dos projetos a serem subvencionados. Logo, são as comissões julgadoras que encarnam a necessidade de se convencionar instrumentos de registro, monitoramento e avaliação que deem coerência às ações descentralizadas dos coletivos, procurando sempre alcançar maneiras de distribuir as verbas mais condizentes com as diretrizes programadas.¹³⁷ Cabe a elas, enquanto uma forma particular das “instâncias de conservação e consagração”, como poder-se-ia entender na chave de Bourdieu (1974), o poder de sancionar os projetos inscritos no sistema cultural que circunda cada edital; decidir sobre a pertinência das propostas, se elas estão aptas dos pontos de vista legal, técnico, orçamentário e artístico; o quanto devem receber, se devem receber, do subsídio pretendido; além de deliberar sobre casos não previstos. A fim de conjugar estas atribuições, é preciso proceder a esquemas de pontuação que permitam estratificar os planos de trabalho segundo códigos valorativos previamente acordados – o que faz delas um verdadeiro órgão regulador da situação de mercado estabelecida entre os coletivos e, ao mesmo tempo, o centro nervoso daquele universo cultural.

A imposição de parâmetros numéricos, a necessidade de estabelecer rankings de premiação (inclusive de suplentes), e com isso auferir resultados, induz a que princípios formais da relação mercantil sejam transpostos para esse espaço, infligindo certo embaraço aos avaliadores. Isso fica demonstrado pela preocupação que atravessou os trabalhos da comissão de julgamento da primeira edição do Fomento às Periferias, que, após a leitura geral de todos os projetos candidatados, registrou a dificuldade de instituir “parâmetros para atribuir as notas frente ao estabelecido na Lei do Programa, em especial, a definição de coletivo e o formato do projeto apresentado”.¹³⁸ Algo que, não obstante, só se pode efetivar mediante alguns ajustes, readequações e, por que não, desvirtuamentos dos conteúdos concretos propostos, uma vez que há discrepâncias entre a pretensa objetividade de um processo

¹³⁷ Não há regra única para a composição dessas juntas, mas nos programas aqui analisados, vale lembrar, são formadas por equipes mistas, com integrantes da administração pública e representantes eleitos pelos coletivos, com a condição de que estes tenham conhecimento, pesquisa ou atuação em ações culturais.

¹³⁸ Ata da 2ª Reunião da Comissão de Avaliação da 1ª Edição do Fomento à Cultura da Periferia, 27 de outubro de 2016.

seletivo e a subjetividade inerente aos experimentos candidatados; conforme a própria comissão: “critérios de seleção” que, por serem “muito objetivos”, “dificultavam a reflexão ou leitura subjetiva que muitos projetos suscitavam”.

Está-se novamente diante do questionamento quanto à possibilidade de as contrapartidas culturais serem estimáveis de um ponto de vista quantitativo e plenamente plasmáveis aos mecanismos de valorização. O que nos leva a perguntar: se a atividade que os coletivos exercem é trabalho e esse trabalho é submetido a critérios que visam a otimizar os gastos públicos com o setor, existe alguma correspondência entre as notas das avaliações e o conteúdo concreto da atividade que é realizada, seus efeitos sociais? A ordem classificatória montada pelas comissões avaliadoras consiste em algum tipo de representação fidedigna das potencialidades contidas nos planos de trabalho?

Antes de prosseguir, convém pensar o que significa tomar o trabalho cultural na sua dimensão de valor, e portanto referenciado no trabalho abstrato, enquanto fundamento da sociabilidade capitalista. A nosso ver, trabalhos concretos, sejam eles cristalizáveis ou não em bens materiais, serão sempre, na prática social, incomensuráveis entre si, atividades humanas que se tornam equivalentes e, assim, indiferenciadas, apenas mediante mecanismos externos (artificiais) que não têm outra função senão tornar factíveis e continuadas as relações sociais desiguais que estruturam a sociedade capitalista.

O produto do processo de produção capitalista não é nem mero produto (valor de uso), nem uma mera mercadoria, quer dizer, um produto que tem valor de troca; o seu produto específico é a mais-valia. O seu produto são mercadorias que possuem mais valor de troca, isto é, que representam mais trabalho que o que foi adiantado para a sua produção, sob a forma de dinheiro ou mercadorias. (MARX, 2004, p. 68)

Sua problemática central, mais do que exprimir proporcionalidades entre mercadorias em função de propriedades intrínsecas que supostamente existam nelas, diz respeito à perenidade de relações estruturalmente desequilibradas que se estabelecem entre os possuidores de uma capacidade de ação e a parte que não apenas se apropria dos frutos dessa capacidade de ação, mas principalmente detém o controle sobre o processo produtivo e, por extensão, sobre o conjunto da vida social. (BERNARDO, 2009) A produção de valor, portanto, está assente na renovação constante dos princípios sociais de funcionamento da mais-valia, o que pressupõe uma relação de domínio e subordinação da força de trabalho aos interesses da acumulação. Consiste, pois, no processo ininterrupto de produção do seu contrário, do desapossamento da força de trabalho, na replicação em escalas cada vez maiores da sua dependência não só em relação ao capital, mas também ao Estado. E é esta dinâmica

em torno de uma maior ou menor reapropriação dos meios de controle sobre a própria vida que, por sua vez, está no cerne dos conflitos de classe.

Assim, no âmbito das relações produtivas capitalistas, toda tentativa de medição do trabalho é, em certo sentido, uma violação. Motivo pelo qual nos parece descabida a premissa, em que se baseiam as formulações de Morini e Fumagalli (2010), por exemplo, de que no auge do capitalismo fordista teria havido um vínculo entre a performance física do trabalho e a materialidade da mercadoria, e que esse vínculo tenha esvanecido e perdido sua importância na etapa biocapitalista de acumulação, de modo que hoje, somente hoje, é que os dispêndios de valor já não poderiam mais ser imediatamente medidos numericamente. Ora, a pretensão de que os valores para assim serem considerados precisam ser passíveis de mensuração e obrigatoriamente exprimíveis em escalas quantitativas exatas consiste no mais alto grau de fetiche e naturalização da lei do valor, pois supõe que em algum momento, em alguma etapa histórica, tenha havido, de fato, qualquer correspondência real, uma proporcionalidade física, perfeitamente constatável, na passagem da prática concreta para a prática em geral, abstrata. O que é uma ilusão pois, sendo o valor a expressão resultante de uma relação entre homens, social portanto, e não entre coisas, é inconcebível pensar que em algum momento não tenha ele abrangido uma infinidade de aspectos da atividade humana incapazes de serem apreendidos pelos padrões quantitativos de medida.

Sendo assim, na medida em que a forma-edital aciona um conjunto de mecanismos que reiteram a condição de dependência e submissão de uma capacidade de ação, seja ela material, simbólica ou a articulação entre estas duas dimensões, entendemos que em seu âmbito produz-se valor. Mas não se trata de afirmar que as notas e as avaliações no contexto dos editais são a expressão direta dos valores produzidos pelos coletivos, ou mesmo que sejam em algum nível reguladas por eles, senão ferramentas político-organizacionais que permitem a subsunção do trabalho cultural. É um princípio formal que emula os mecanismos de precificação da economia convencional para proceder à estratificação e à seletividade dos agentes em concurso, com o objetivo de dinamizar o processo de concorrência entre eles. Nesse sentido, tais sistemas existem muito mais para atender às necessidades de auto-disciplinamento e subordinação da atividade cultural do que enquanto representação autêntica do significado econômico da produção cultural a que se refere.

Pensando em situações similares, como é o caso das pressões por maior produtividade dos professores universitários, Prado e Pinto (2014) chegam à conclusão que tais sistemas de avaliação nada mais fazem do que construir uma convenção arbitrária a fim de simular os

critérios de mercado como mecanismo de controle do trabalho. E, no entanto, segundo essa leitura, o que se mede nestes contextos pode, sim, ser chamado de trabalho abstrato.

O sistema de avaliação transforma trabalho concreto na produção de artigos em uma medida de trabalho abstrato. Que é, evidentemente, bem arbitrária. Por exemplo, uma reavaliação das pontuações atribuídas às revistas pode mudar completamente a avaliação do valor do trabalho de cada professor em particular. É evidente que esse sistema de avaliação é convencional; ele é uma criação intencional e, nesse sentido, é bem diferente do mercado capitalista ou pré-capitalista. (PRADO, 2013, p. 160)

Isso significa que as avaliações são passíveis de serem convertidas em expressões quantitativas, o que se efetiva por meio de operações que “envolvem regras de conversão tacitamente aceitas”. Ainda assim, isso não significa que as vias de expressão quantitativa, na forma de preços, deixem de ser requeridas. Ocorre que, como entram em jogo critérios diversos e muito mais complexos de apreciação, as proporções que, objetiva e inconscientemente, regulam as relações sociais e as trocas de mercadorias, tornam-se, em certo sentido, arbitrárias, fazendo com que os preços tendam a assumir um caráter convencional. Tem-se, assim, que um tipo outro de medição da riqueza continua a existir, só que agora incorporando muitos aspectos qualitativos.

É plausível compreender neste raciocínio o caso das juntas avaliadoras dos projetos culturais, situação em que o sistema quantitativo forçosamente adotado por seus membros só é funcional no interior de um mesmo processo seletivo, só adquire significado na comparação que permite entre uma proposta e as demais propostas de um mesmo edital, mas perde qualquer fundamento quando posto em referência a outros sistemas montados sob outros critérios, sob a pressão de outras diretrizes – aliás, é muito provável que seus resultados e suas atribuições valorativas sejam significativamente diferentes caso a banca da ocasião simplesmente tenha outra composição. É portanto uma chave operacional convencional, cuja legitimidade, diga-se, é tão mais garantida quanto mais sua construção tenha se dado a partir de expedientes participativos e democráticos.

Enfim, os sistemas de avaliação, quando se centram na pseudo-mensurabilidade dos indivíduos ou de um coletivo deles, reforçam a aparência de que o poder direto do capital desapareceu e foi substituído pelo poder de mercado, favorecendo a hiperindividualização das relações sociais, como atenta Francisco Teixeira. “Poder que não mais se identifica com a administração de uma empresa particular, mas, sim, com a necessidade abstrata que obriga a todos se submeterem à racionalidade do trabalho abstrato.” (TEIXEIRA, 2013, p. 539) Mediante essa simulação de um estado que remonta às leis da circulação simples de

mercadorias, o trabalhador é levado a se ver como um autêntico portador de mercadorias, deixando de se confrontar estruturalmente com o capital, ao apagar-se, em relação a este, todas as diferenças que na grande indústria eram evidentes.

Esse segredo está mais velado ainda, porque agora ele se esconde sob a ilusão de uma sociedade de produtores independentes de mercadorias, uma sociedade de ‘vendedores de trabalho materializado’; uma sociedade sem vendedores de força de trabalho, pois o contrato de compra e venda da força de trabalho está metamorfoseado num contrato de fornecimento de mercadorias. (TEIXEIRA, 2013, p. 541)

E assim, também aqui, no quadro do que se chama de movimentos de cultura do cenário paulistano, os efeitos das leis de mercado aplicadas ao gerenciamento interno de processo de trabalho se fazem sentir. O mesmo movimento que dá aos coletivos a aparência de agentes independentes produtores de arte – quando efetivamente são coordenados por uma instância superior, que lhe dá coesão, ironicamente erguida com suas próprias energias militantes – altera a natureza da relação entre eles, orientando-os cada vez mais pelos princípios da competência individual, predispondo-os a concorrer com os seus pares e a se adaptarem a ajustes e oscilações político-conjunturais da demanda e oferta de serviços culturais.

4 POLÍTICAS E COLETIVOS CULTURAIS NO JOGO DAS DIFERENCIAÇÕES

Algo que já se delineou nos capítulos anteriores, mas talvez não tenha sido suficientemente discutido, é o quanto a prática cultural está também voltada para construção de seus próprios sujeitos. As políticas de financiamento direto baseadas em escolha via editais, particularmente, não seriam tão difundidas e com efeitos políticos tão eficazes se se limitassem a impingir constrangimentos aos anseios político-culturais dos coletivos. Por isso, interessa à presente análise tomar o acontecimento em sua positividade, isto é, juntar à dimensão das potencialidades podadas aquilo que, de outra parte, ela permite realizar. E, nesse sentido, a ampla aceitação da forma-edital, o remodelamento que ela promoveu na cena da cidade na última década e meia, parece correlacionar-se à sua capacidade de induzir à transformação dos padrões de comportamento e discurso do ativismo cultural onde este já existia – ou produzi-los, onde não existia. De modo mais específico, chama a atenção o fato das contrapartidas destes programas incidirem no seio dos próprios coletivos que as engendram, pois as atividades realizadas nestes espaços quase sempre dão ensejo ao florescimento de novos agrupamentos e redes culturais, torneando um movimento tautológico de reprodução das experiências. Isto corrobora a suspeição de Rizek (2012), que observa, no bojo deste cenário, a existência de vínculos "inextrincáveis" entre o "trabalho e a formação contínua" através de práticas que borram ainda mais a já desvanecida fronteira entre militância e trabalho. Noutras palavras, é possível inferir que o trabalho militante com cultura está voltado não apenas para a geração de bens e serviços culturais, mas também para a produção e reprodução de novos coletivos produtores culturais; o que é o mesmo que dizer que a produção de si mesmo constitui um dos pilares da prática aqui examinada.

4.1 Diferenciações e concorrência

Se até aqui a análise do novo engajamento cultural tendeu a privilegiar aspectos ligados à produção de compatibilidade, enquanto momento necessário ao seu ajustamento econômico-administrativo, essa análise agora se complementa com aspectos concernentes a essa produção contínua de singularidades, princípio que rege o encapsulamento político ao nível dos próprios coletivos culturais. Dessa perspectiva, se é verdade que o trabalho de mediação age num sentido integrador, reconstruindo pontes de diálogo entre setores marginalizados, grupos de identidade, grupos focais, de um lado, e o Estado em sua pretensa

universalidade, de outro, não é menos verdade que, como condição a que tal ação se efetive, ele mobiliza aspectos outros determinados pela necessidade de produzir “efeitos segregacionistas”, procedendo à incessante “categorização esquematizada das diferentes *formas* de vida” (RAMOS, 2009) e, por consequência, a um tipo bem peculiar de segmentação do corpo social.

Como se pode deduzir da seção anterior, o novo paradigma de gestão dos fluxos produtivos não toma por objetivo impedir a mobilização nem visa a uniformizar a sociedade com base na usual equivalência mercantil, ao contrário, inclui e se fundamenta na mobilização social para incorporar novas alteridades e capitalizar em cima delas. Sua força transformadora está na maleabilidade com que consegue acompanhar a construção e a reconstrução de identificações em face das variadas circunstâncias, valendo-se para isso dos canais de diálogo que consegue estabelecer com a geração contínua de diferentes singularidades que se dá no próprio terreno social que pretende controlar.

Importante notar que isso de modo algum coloca o Estado como entidade passiva da nova engenharia de poder, pois, em se tratando de produzir diferenças, as políticas públicas culturais, como as aqui tratadas, se mostraram ferramentas essenciais do processo. No ciclo de expansão da virada antropológica, elas se definiram, precisamente, por articular o uso sistemático de infraestruturas, recursos humanos e incentivos monetários às devidas adequações jurídico-institucionais que iriam permitir não apenas o atendimento das necessidades singulares, mas o seu estímulo e multiplicação. Apesar do reconhecimento da força espontânea que mobiliza a criação dos coletivos, há acordo em observar a importância que têm fatores externos que servem como que de indutores para o associativismo cultural e seus diversos tipos de atividades. Tome-se como exemplo a constatação de que, entre os 31 projetos aprovados pela primeira edição do Programa de Fomento às Periferias, apenas quatro deles não haviam ainda sido contemplados pelo Programa VAI ao menos uma vez. A Comissão Avaliadora da rodada também chega a mencionar o grande desafio que é estabelecer parâmetros de avaliação frente à existência de casos de “coletivos antigos que se rearticulam para o edital e outros que integrantes têm um histórico individualmente, mas não como coletivo”, embora assim se apresentem. De modo que as próprias políticas culturais parecem agir não apenas como potencializadoras de ações pré-existentes, mas muitas vezes como força motriz para elas “surjam” ou “ressurjam”.¹³⁹ E, acerca disso, a mesma comissão

¹³⁹ Ata da 2ª reunião da Comissão de Avaliação do Programa Fomento à Cultura da Periferia, 27 outubro de 2016.

chega a constatar que a constituição de coletivos é mais numerosa e distritos da cidade onde já existem equipamentos culturais públicos que promovem discussões sobre políticas culturais.

Essa operação pode também ser entendida como um esforço renovado no intuito de *desmassificar* o trato dispensado pelo Estado às demandas sociais, de um modo geral, e do movimento cultural, em especial, assinalando uma ruptura com a lógica generalista e autoritária da intervenção governamental, que se desloca em direção a princípios particularistas e participativos. É assim que uma plêiade de programas e ações personalizadas foi sendo agilmente desenhada, redesenhada e dirigida a ambientes sociais específicos e politicamente identificados como instáveis, na intenção de construir com estes públicos vínculos mais estreitos, contínuos e baseados na fidelidade. Em São Paulo, isso ocorreu muitas vezes em colaboração mais ou menos oficial com entidades representativas de certos grupos e setores; em outras, o braço estatal pode mesmo se antecipar à mobilização da sociedade, neutralizando seus potenciais contestadores, para o que muito contribuiu o *know-how* extraído dos espaços espontâneos do fazer político e contrabandeado como saber de governo por meio de acadêmicos e figuras de referência dos movimentos culturais que no período foram recrutados a postos decisórios do poder público. Para cada nova alegação de diferença detectada, um novo programa de cultura, ou vice-versa: esta parece ter sido, e contínua sendo, a máxima que orienta a consolidação do novo padrão de controle social, no sentido de estimular, a partir da detecção de práticas simbólicas cotidianas, o desencadeamento de processos pelos quais um elemento age sobre o outro até que anulem-se reciprocamente.

Neste quadro, como procuramos demonstrar, a forma-edital acabou por fazer vigorar uma outra modalidade de cooperação entre as atividades dos coletivos, porquanto permitiu que os mecanismos de mercado pudessem ser ativados como reguladores gerais de seus comportamentos. Sob tais circunstâncias, o consórcio das forças neles contidas se dá mais pela via da concorrência generalizada do que a da colaboração; potencialidades que não se dispersam apenas pela ação coordenadora do agente financiador e seu poder de atrair trabalhadores culturais despossuídos de meios através da oferta regulada dos subsídios. A explosão de novos coletivos e subjetividades permitida pelas novas políticas culturais, nesse sentido, se confunde com a multiplicação de unidades competitivas lá onde o “neoliberalismo de direita” jamais poderia ter alcançado por meio das leis de incentivo fiscal. Ao facilitar a instalação dos ambientes de mercado em práticas corriqueiras, ordinárias, da população da cidade, a proliferação da forma-edital centrada em mecanismos de financiamento direto removeu os entraves de acesso da ordem competitiva àqueles poucos e pequenos espaços

espontâneos do fazer artístico-cultural que ainda existiam, tragando-os para dentro lógica sistêmica. Fundamentalmente alavancada por impulsos internos a estes mesmos ambientes, a vertente de esquerda da gestão neoliberal, ou o “neoliberalismo de segunda geração”, como denominam Laval e Dardot (2013, p. 244), promoveu, aí nestes meios, a passagem do nexos social baseado na solidariedade para o nexos social baseado na concorrência.

É assim que o poder de transformar subjetividades e tornar inteligíveis condições de sociabilidade adversas é constantemente invocado para realçar os aspectos bem-sucedidos das políticas de cidadania cultural no desenvolvimento humano e profissional dos que passam pela experiência. Uma pesquisa realizada em 2010 com grupos contemplados entre 2004 e 2009 pelo Programa VAI indicou que 87% dos participantes mencionavam que o principal impacto do programa em suas vidas teria sido o aprendizado, ou o "conjunto relativamente difuso de conhecimentos e habilidades práticas constantemente construídos e incorporados, tanto pelo proponente quanto pelos demais integrantes do grupo, no próprio processo de desenvolvimento do projeto". (SÃO PAULO, 2012, p. 81)¹⁴⁰ Aparecem neste quesito, como ganhos pedagógicos significativos, a abertura de oportunidades (pessoais, artísticas ou profissionais) e a percepção de que a assimilação do "modo de operar uma política pública" pode facilitar a participação destes sujeitos em outras iniciativas, inclusive preparando-os para pleitearem recursos de outras políticas culturais cujos encargos contábeis e financeiros sejam maiores. O relatório salienta ainda o fato de que a aquisição de competências administrativas, como o planejamento de metas, adequação entre objetivos e recursos e a prestação de contas, apesar dos conflitos que encerra, é externada pelo jovem público do programa como uma conquista de cunho ético, pois exige tomadas de posição responsáveis por parte dos participantes. Nas palavras de dois dos 22 beneficiários entrevistados pela pesquisa:

Antigamente eu pensava: eu preciso fazer isso, fazer aquilo, mas não passava de sonhos. Agora não, você estrutura aquilo e você tenta cumprir. É uma meta. Isso eu achei ótimo. (...) Principalmente com a prestação de contas. Era muito difícil eu fazer isso. Mas como eu tinha base de administração de pessoal (Senai) foi o que me ajudou muito. (2009; feminino; 30 anos)¹⁴¹

A gente aprendeu a produzir com baixíssimos orçamentos. Uma coisa que me ensinou assim pra vida foi essa coisa. (2006 e 2007; masculino; 31 anos)¹⁴² (SÃO PAULO, 2012, p. 82)

¹⁴⁰ Pesquisa realizada pela empresa IpsosPublic Affairs e a equipe do VAI, em parceria com o Centro Cultural da Espanha (CCE) em São Paulo.

¹⁴¹ Ibid., p. 54.

¹⁴² Ibid., p. 82.

Convém pontuar que, no âmbito do Programa VAI, porta de entrada ao mundo dos editais para a grande parte dos coletivos ativistas em São Paulo, a Comissão de Avaliação tradicionalmente realiza reuniões individualizadas ou gerais para instruir grupos que enfrentam dificuldades na elaboração de projetos, além de prestar assistência jurídica mais de perto aos iniciantes no decorrer do processo. Na prática, não obstante a maioria dos participantes ainda não ter formalizado juridicamente essa condição, é dado suporte a que cursos e oficinas e espaços de troca de experiência realizem-se entre jovens agentes culturais empreendedores.

Os frutos desse acompanhamento cuidadoso nas etapas iniciais podem ter sua continuidade reconhecida nos planos de trabalho encaminhados à primeira edição do programa de Fomento às Periferias. Gozando já de maiores prazos, recursos e autonomia para desenvolverem os projetos, muitos coletivos planejam, por conta própria, cursos e oficinas de “capacitação” profissional ou de íntima relação com mundo produtivo, particularmente o da “economia criativa”, entre as suas atividades de “autoformação”. Como levantado na seção anterior, fazem parte desse tipo de atividade, que podem ser internas ou abertas ao público em geral, cursos e *workshops* envolvendo assuntos como geração de renda, gestão de carreiras, gestão financeira, produção cultural, plano de negócios, autossustentabilidade, marketing, comunicação, turismo e outros temas que poderiam ser simplesmente reduzidos a empreendedorismo. De modo que aqueles mesmos aspectos criticados nas reformas neoliberalizantes da educação – em seu esforço de atrelar o espaço escolar às exigências hodiernas do mundo produtivo – encontram aqui o seu paralelo, na medida em que “transformação pessoal”, “superação de estigmas”, “empoderamento”, “tomada de consciência” ou, em suma, construção e reprodução de subjetividades aparecem nas políticas de inclusão cultural livres de qualquer antagonismo com a noção de aprender a empreender.

Algo desse caráter “pedagógico-formativo” foi reproduzido em escala nacional pelo Programa Cultura Viva, criado pelo Minc, em 2004, que, atento a problemas relacionados à prestação de contas por parte dos Pontos de Cultura ao longo das primeiras edições, mobilizou esforços voltados à capacitação dos artistas em “temas como gestão dos recursos e prestação de contas”. Desse modo, desde 2011, com a instituição do Plano da Secretaria da Economia Criativa, novas estratégias de abordagem foram postas em ação a fim de dar

apoio aos profissionais e empreendedores criativos com a finalidade de promover e fortalecer as redes e arranjos produtivos dos setores criativos brasileiros, por meio de cursos de capacitação para modelos e gestão de negócios, assessoria técnica e jurídica, entre outros serviços. (BRASIL apud MICHETTI; BURGOS, 2016, p. 594)

Essa é uma dimensão imprescindível se se quer apreender as ambiguidades políticas da nova safra de programas culturais orientados pela acepção antropológica de cultura e seus predicados operacionais. “Não por acaso”, lembra o pesquisador Elder Alves (2017, p. 103), “o SEBRAE tem sido um dos principais agentes de disseminação e legitimação do conceito de *economia criativa*, do tema do empreendedorismo cultural e da justificação da promoção do desenvolvimento local por meio da cultura.” A esse respeito, é elucidativo observar que não foi no período em que vigorou a predominância das leis de incentivo fiscal, notadamente durante os governos de FHC, que se constatou o crescimento significativo do número de micro e pequenas empresas culturais propriamente ditas, já que eram quase exclusivamente as fundações e institutos de grandes empresas que protagonizavam o setor. É a partir de 2003 que o cenário se modifica com o sintomático crescimento dessa modalidade de iniciativas bem como o número de trabalhos a elas associados. Conforme dados do IPEA, entre 2003 e 2009, por exemplo, o número de pessoas exercendo “empregos culturais” passou de 1,5 milhões para 2 milhões, em um crescimento de 33% em apenas seis anos.

Como se vê, não há, nesse entendimento, qualquer contradição entre uma maior intervenção do Estado e o crescimento de mercados. Constatção que leva Alves a classificar os órgãos estatais que direta ou indiretamente estimulam o empreendedorismo enquanto “agentes estatais de mercado”, isto é, órgãos que:

elaboram políticas, executam ações e mobilizam recursos imprescindíveis para a construção dos mais variados mercados. (...) Além das infraestruturas públicas, das logísticas e dos empréstimos financeiros que dinamizam os mercados, bem como dos dispositivos legais de controle e regulação, em países como o Brasil as instituições estatais também são uma das principais responsáveis pela disseminação da ética empreendedora, pela transmissão da pedagogia da competitividade e pelos arranjos organizacionais/institucionais que estimulam a inovação.¹⁴³

A possibilidade de galgar editais e passar de uma modalidade de programa mais simples, que envolve menor quantia de dinheiro (o VAI I, por exemplo), a uma mais complexa, com premiação mais generosa (como as leis de fomentos ao teatro ou às periferias) – num percurso instigante para a maior parte dos coletivos –, implica para a trajetória de cada qual a internalização de uma série de competências organizativas, macetes de escrita, técnicas contábeis, de mobilização de público e ganho de visibilidade que, paulatinamente, tendem a transfigurar, desde dentro, o espírito original daquele associativismo político-cultural. É nesse *continuum* que se consolida uma gramática tácita entre proponentes e avaliadores, ativistas e financiadores, pactuados quanto ao reconhecimento de regras e contrapartidas sociais – ainda

¹⁴³ Ibid., p. 94.

que permaneçam no discurso de muito coletivos resíduos sinceros de uma predisposição ao combate –, algo que, no outro polo, também induz à conformação de esferas concorrenciais em diferentes planos, escalas e sentidos: entre grupos de uma mesma linguagem; entre movimentos culturais com base em linguagens diferentes; e mesmo entre membros de um mesmo grupo.

Primeiramente, por se tratar de um exercício de compra e venda de capacidades, ela ocorre ao nível dos coletivos que gravitam em torno de um programa, compelindo-os a otimizarem suas posições no ato de firmação do convênio. Para além de métodos ilícitos de menor recorrência e importância, como o de formar um coletivo às pressas voltado para inscrição em um edital que exige longo histórico de atuação, ou se inscrever com dois projetos de nomes diferentes na mesma edição¹⁴⁴, é preciso pôr em ação um repertório de práticas que ampliem o reconhecimento, a legitimidade, e deem a conhecer a eficiência do coletivo no atendimento dos princípios e objetivos do determinado programa. É, pois, fundamental que parte do orçamento do projeto seja reservada não apenas à divulgação, mas à produção e circulação de relatórios e registros em diferentes suportes (fotos, vídeos, livros, sites de redes sociais), muitos dos quais não se distinguem, quanto à forma e às intenções, de uma peça publicitária: buscam dar visibilidade, demonstrar para o público, avaliadores e financiadores que suas ações são relevantes, isto é, atraem públicos, mobilizam redes (virtuais ou presenciais), abrem canais de diálogo, reavivam espaços degradados e, enfim, induzem à reprodução deste ciclo. Neste ponto, a manipulação das redes sociais pela internet, com a produção de conteúdos especialmente voltados para elas (*teasers*, *banners*, logotipos, fotos), se mostra cada vez mais indispensável. Considerada a insuficiência de se manter atrelado a uma única política de incentivo, também se coloca como imperiosa a diversificação do repertório de experimentos, intervenções na comunidade, espetáculos e eventos que ampliem as possibilidades de atuação e, conseqüentemente, a disponibilidade para diferentes tipos de editais. É possível ainda, nesse sentido, formular projetos flexíveis que sejam facilmente adaptáveis às especificações de cada concurso.

Esta disposição, muitas vezes, leva a que se estabeleçam divisões internas de trabalho mais ou menos estanques, em que parte do coletivo se especializa na tarefa de escrita de projetos ou é incumbida de ficar atenta às chamadas públicas dos editais que ocorrem durante o ano. São estas pessoas que normalmente se encarregam também das funções

¹⁴⁴ Parecer da Comissão Julgadora do XIV Edital do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, mar. de 2009.

administrativas, do comparecimento a reuniões de acompanhamento, da movimentação financeira e da prestação de contas. Conforme o grau em que se estabeleça, não é raro que essa diferenciação de funções leve a cisões internas no grupo. Como notou Abreu (2010, p. 168) em um estudo sobre a dinâmica interna de coletivos ligados ao Programa VAI:

Os valores financeiros repassados para os coletivos são de responsabilidade individual do proponente, com depósito em conta corrente em seu nome. Ou seja, ele responde administrativamente por todos os valores recebidos. Por vezes ocorrem situações de conflitos internos envolvendo os membros de coletivos, frequentemente o proponente. São casos em que este é acusado de concentrar demasiadamente recursos e decisões. O técnico responsável [da SMC] é chamado a mediar o conflito. Na maioria das vezes estes conflitos são resolvidos facilmente, mas há ocasiões em que, dada a intensidade da ruptura, o projeto é encerrado em decorrência do comprometimento quanto à sua execução.

Nessa linha de raciocínio, também não parece haver contradição entre o que acontece agora, sob a enérgica batuta neoliberal do prefeito João Dória (PSDB) e seu secretário de cultura, André Sturm, e a suposta bonança da época de Fernando Haddad (PT). Não nos cabe aqui fazer a análise rigorosa do que se deu após a troca de mandato municipal em 2017, mas vale pontuar que, na leitura aqui apresentada, aquilo que hoje é apontado como desmonte das políticas culturais incrementadas desde 2002 na cidade não é outra coisa senão a continuidade lógica do modelo, e o atestado do quadro de fragilidade política em que ele coloca o movimento cultural. Os episódios ocorridos entre abril e maio de 2017, no âmbito dos programas VAI II e Fomento à Dança, o ilustram por contraste.

Ao mesmo tempo em que desrespeitava a soberania da Comissão Julgadora do Programa VAI II-2017, eliminando cinco projetos da lista de classificados sob a alegação de que estavam em desacordo com as especificações do edital¹⁴⁵, a SMC abria uma enorme polêmica com – e entre – os grupos candidatos da primeira edição do ano do Fomento à Dança, ao simplesmente revogar o edital, anular a sua Comissão Julgadora e lançar um novo edital substitutivo. Em artigo veiculado pelo jornal Folha de S. Paulo, a jornalista Elaine Calux (2017) acusa o prefeito e seu secretário de desrespeitarem os princípios estruturantes do programa, aprovado em 2005 nos mesmos moldes do Fomento ao Teatro. Isso porque o novo edital reduzia o tempo máximo de duração dos projetos de dois anos para um ano; tirava da alçada da comissão a competência de analisar os orçamentos e determinar os valores que os

¹⁴⁵ “Carta aberta”. Comissão de Avaliação e Acompanhamento do VAI II – 2017. São Paulo, 17 de maio de 2017.

projetos selecionados deveriam receber; e condicionava o pagamento de 60% dos recursos do projeto aos resultados obtidos, jogando-o para data após o seu término.

Para o assunto aqui tratado, é muito elucidativa a argumentação seguida por André Sturm (2017, s/p), que alegou ter tomado tais decisões atendendo a reclamações provenientes do próprio movimento artístico, que foram manifestadas em um encontro aberto que a SMC promoveu com artistas da categoria. “Pedi que minha equipe convidasse para uma conversa as pessoas que reclamaram do caráter excludente da seleção e de que os mesmos grupos eram sempre premiados. Fizemos um levantamento dos cinco anos anteriores – e as queixas procediam” – escreveu em artigo publicado no mesmo jornal.

Na nova configuração do edital, segmentos de dança que, pela redação original, ficavam de fora do escopo do edital foram “incluídos”, como o hip-hop e danças populares, ampliando o número de grupos credenciáveis ao concurso. E, para embasar a sua argumentação, conhecendo muito bem a cubuca em que mexia, o secretário elenca dados que sugeriam haver favorecimento de grupos, chegando a afirmar que, ao invés de garantir a continuidade de trabalhos, como previsto, o programa se teria tornado “um feudo para alguns grupos”. E essa distorção do processo competitivo se faria possível através do modo com que eram formadas as comissões de seleção. “As entidades, na prática apenas três, indicavam nomes para o júri. E os próprios inscritos votam escolhendo quem vai julgá-los”. (STURM, 2017, s/p)

As acusações sugerem maldosamente a consolidação de certo fisiologismo na relação estabelecida entre a entidade representativa dos artistas, a Cooperativa de Dança, e a política pública.

A cooperativa de Dança inscreveu a maioria dos projetos e teve a maioria dos ganhadores. Ela ainda assinava os contratos, recebendo comissão por isso. E mais: diretores da cooperativa inscreviam projetos pessoais e estavam entre os vencedores frequentes.¹⁴⁶

Na sua ótica, as medidas tomadas ao criar um edital substitutivo visavam a “ampliar a possibilidade de participação a grupos antes impedidos e exigir contrapartida”; e quanto a isso, finalmente, a SMC nada teria feito senão atuar em favor da “ampla concorrência”.¹⁴⁷

Em ambas as situações, aventa-se a possibilidade de ter havido retaliação política.¹⁴⁸ Sem dúvida. Mas, mais importante do que essa obviedade é observar que, no primeiro caso,

¹⁴⁶ Ibid., s/p.

¹⁴⁷ Ibid., sp.

¹⁴⁸ Cf: “Secretaria da Cultura de Dória interferiu no resultado do Programa VAI, acusam julgadores”. (GOMES, 2017)

além da truculência da gestão, o acontecimento sinaliza a fragilidade da forma-edital e a factibilidade de ela se tornar instrumento do interesse político-partidário de ocasião, mediante brechas de interpretação da lei. Já o segundo caso é bastante ilustrativo de como a produção incessante de divergências internas, intrínseca à lógica de concurso que rege os editais, se virtuosamente manejada, pode facilitar a aplicação de medidas de austeridade. Afinal, como se verifica na história do modelo, todos os elementos desta estratégia político-discursiva utilizada por André Sturm não nasceram no âmbito da gestão, mas são colhidas de dentro dos próprios movimentos culturais. São inúmeros os casos em que a insatisfação dos grupos não contemplados é elaborada enquanto ressentimento e externalizada como acusações de favorecimento àqueles grupos que, segundo entendem, são privilegiados. O problema maior radica na facilidade que o princípio organizador dos editais oferece aos governos de plantão jogarem com as diferenças e os conflitos internos de interesse, valendo-se do clima de incerteza que ronda os meios artísticos.

Talvez o que tenha motivado a aposta de André Sturm tenha sido a percepção difundida entre os trabalhadores culturais de que valores como justiça e respeito são raros nestes ambientes de trabalho, segundo mostra a pesquisa de Bendassolli (2011, p. 08), que também indicou o baixo grau de confiança no “companheirismo no trabalho” e no “apoio recíproco nas relações profissionais” do meio artístico. “Em princípio, tal constatação pode sinalizar para relações mediadas por fortes interesses econômicos e concorrenciais nesses setores, situação em se torna mais provável a disputa por recursos e por públicos entre os profissionais”. Assim, o mundo dos editais se mostra um terreno fértil também para as constantes reclamações de falta de ética entre os pares, que dão vazão ao sentimento de frustração mal elaborada da parcela que se entende prejudicada no certame.

Cumprir notar que a animosidade tácita se propaga independentemente de os favorecimentos serem falsos ou verdadeiros. Segundo o levantamento de Andrada (2013), o programa de Fomento ao Teatro, por exemplo, até a sua 21ª edição, em 2012, apresentava uma boa taxa de renovação de coletivos contemplados, o que permitiu que um grande número deles tivesse ao menos uma vez passado pela experiência, e nem por isso se mostrava isento de desconfianças. Durante esse período, aproximadamente 800 grupos concorreram ao financiamento, num total de quase 1.000 projetos. Ainda assim, apesar de a cada ano a lista de projetos aprovados contar com um quinto de grupos que acessam o prêmio pela primeira vez, apenas 16% destes – apresentados por cerca de 15% dos grupos – puderam ser aprovados. “A taxa média de aprovação dos grupos, isto é, a relação entre o número de vezes que um grupo inscreveu um projeto e o número de vezes em que ele foi contemplado é de 7,1%, incluídos os

grupos que nunca foram contemplados.” (ANDRADA, 2013, p. 64) Isso a leva a concluir que, mesmo diante de uma comprovada taxa de rotatividade, a incerteza quanto ao financiamento não é aplacada e passa a constituir um dado corriqueiro, já que nada garante que coletivos contemplados uma ou mais vezes sejam novamente aprovados. A significativa variação de grupos beneficiários talvez tenha a ver, sugere a autora, com o simples fato, tantas vezes atestado em ata, de o número de projetos merecedores ser maior do que o número de projetos que o orçamento e o regulamento da Lei permitem contemplar.

Sendo assim, a ideia de coletividade, quando acontece, raramente ultrapassa os limites da própria linguagem ou do setor, o que solapa a possibilidade de organização política, às vezes até a de atuar em instâncias participativas da própria política cultural, repetindo dificuldades bem conhecidas da condição dos trabalhadores culturais no Brasil. (BARROS; ROSA; ESPÍRITO SANTO, 2014) Desentendimentos entre diferentes linguagens artísticas foram notadas pela pesquisa de Abreu (2010), novamente em relação ao VAI. Segundo a lei deste programa, a Comissão de Avaliação de Propostas também deve ser composta por representação paritária entre quatro membros nomeados pela administração municipal e quatro instituídos por organizações da sociedade civil. Nos dois primeiros anos, 2003 e 2004, durante a gestão de Marta Suplicy, o sistema paritário funcionou, apoiando-se em indicações feitas pelo Conselho Municipal de Cultura. No entanto, o autor explica que a experiência teve pouca duração, e atribui a interrupção de até então, entre outras questões, a problemas organizativos do movimento cultural, "marcado pela segmentação por linguagens (teatro, audiovisual, hip-hop, dança) e por reivindicações específicas, o que parece dificultar consideravelmente a luta em torno de uma política cultural mais ampla para a cidade".¹⁴⁹

Finalmente, postos numa situação de mercado, isto é, circunstâncias em que a sobrevivência de uns implica e depende da exclusão de outros, os sujeitos coletivos são movidos por um tipo de aprendizado prático, aparentemente inquestionável, e instados a moderarem suas atitudes por um senso de autoproteção, que os torna inteligíveis, previsíveis, aos olhos do mercado e do Estado, assemelhando os seus preceitos organizativos àqueles característicos da forma empresarial.

¹⁴⁹ Ibid., p. 152.

4.2 A fragmentação do movimento teatral

Em um debate realizado no início de 2016, o ator A, de um grupo de teatro da Zona Sul de São Paulo, argumentava que o verdadeiro motor de seu fazer artístico era a necessidade: material, na luta pela sobrevivência, e a de dar vazão a um sentimento “visceral”. Na sequência, afirmou que, com muito orgulho, conseguia tirar o sustento do grupo, formado basicamente por membro da família, de suas intervenções, apresentações e cursos, mas lamenta:

Não é fácil, estamos duro! Fiquei muito puto da vida de não pegar o Fomento esse ano. Falei pra Simone: ‘vontade mesmo de desistir’. E pensei, olha o absurdo, pensei em usar a Lei Rouanet [risos]. Porque se o poder público há tantos anos não nos reconhece...

[interrupção: eu digo que você tem que usar, mas nós temos que acabar com a Lei Rouanet...]

Pra eu não usar, né? Porque realmente, você [se dirige a participante que havia acabado de interromper] disse cento e tantos grupos que se inscreveram nessa vez, apenas quinze, sei lá quanto, dezessete que pegaram, enfim... Que bom que eles pegaram, né? Nada contra os amigos, bom que pegaram. Mas é muito ruim a gente ver um trabalho de dezoito anos ser desenvolvido e não ser reconhecido. Então, por que não a Lei Rouanet? Se alguma empresa desgraçada, de um marketing, achar que a gente pode dar retorno financeiro pra empresa... Enfim, foi só um desabafo. (informação verbal)¹⁵⁰

A fala tem uma nota clara de insatisfação, com certa ponta de ressentimento, o que faz com que o artista busque relativizar a crítica, amplamente difundida e aceita no meio, às leis de renúncia fiscal, como se assumir peremptoriamente essa crítica fosse um privilégio daqueles grupos de certa forma protegidos e com mais frequência contemplados pelo Fomento. A intervenção suscita no outro debatedor, pertencente a um grupo já contemplado, a necessidade de resposta:

O ator A fez uma provocação, falou aí da questão do Fomento [ao Teatro], que já tem um tempo que o grupo se inscreve e não consegue, que é chato mesmo. A gente fica nesse lugar de quase desistência mesmo, porque, de fato, o Fomento, como nós não conseguimos ampliar na cidade, e inclusive no Brasil, ele passa a ser um modelo, um modelo único e insuficiente. E aí a gente cai em várias armadilhas. O [Luis Carlos] Moreira já dizia há muito tempo atrás que o sucesso do Fomento iria provocar o seu enforcamento, que é o que acontece hoje: mais de cem grupos inscritos e, na primeira edição [de cada ano], somente até vinte podem ser aprovados. E é muito louco, pensando assim numa coisa mais geral aqui do Brasil, nós tivemos vários avanços com relação a essa coisa complexa chamada ‘política cultural’, mas elas seguirem somente um modelo, e um modelo extremamente perverso,

¹⁵⁰ Esta fala e a seguinte, foram registradas em 29 de abril de 2016 no *Seminário Tradição & Renovação #TeatroDeRua #Circo #Palhaço 2016*, realizado pelo Núcleo Pavanelli no Centro de Memória do Circo.

que é o modelo do tal do edital e política [provavelmente queria ter dito cultura] como evento. Não conseguimos avançar para essa política que entenda o nosso fazer, e que o Estado assuma o nosso fazer também como importante na formação cultural.

Sutilmente, a resposta do debatedor levanta a hipótese de que seu colega estaria caminhando para as “armadilhas” montadas pelo modelo dos editais, isto é, que o proponente excluído do processo de seleção estaria se deixando levar pelo impulso da competitividade que se instaura como próprio resultado da política cultural que deu suporte à multiplicação do número de coletivos teatrais na cidade. A individualização da luta pela sobrevivência artística comparece como consequência interna ao modelo de subvenção.

Questões desta ordem têm sido notórias na órbita do Fomento ao Teatro, gerando intermináveis polêmicas que acabaram por erodir o sentimento de unidade que animara os primeiros ensaios de ação política quando do surgimento do Arte Contra a Barbárie, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Em ocasiões em que tal assunto é levantado, argumenta-se com bastante frequência que o vertiginoso aumento da demanda, desde a sua criação, faz com que o programa se veja, volta e meia, envolvido em dilemas ligados aos critérios de seleção de projetos e distribuição dos recursos. Em entrevista dada ao jornal O Estado de São Paulo, em 2014, Marisabel de Melo, então diretora do Núcleo de Fomentos Culturais da SMC, ao comentar as divergências que pairavam sobre a categoria teatral paulistana, observou que o sucesso da Lei, multiplicando iniciativas teatrais, tem feito com que o "cobertor fique curto" e a seleção, mais complexa.¹⁵¹ Essa é também uma opinião corrente nos espaços do movimento teatral desde ao menos 2007, quando surge a Roda do Fomento, um fórum de organização dos grupos que nasceu com a finalidade de acompanhar a execução do Programa. Mais recentemente, nas instâncias onde se tentou rearticular essa Roda (por alguns anos esvaziada), as propostas alternativas para desafogar a demanda oscilavam entre focar a luta na mudança do programa, e reclamar por aumento das verbas e do número de grupos contemplados por edição, ou concentrar esforços na criação de outras modalidades de incentivo cultural, como o próprio Fomento à Periferia ou uma lei específica para dar estabilidade para o que era chamado de "Núcleos Estáveis".¹⁵²

No entanto, a partir da documentação de reuniões entre representantes da SMC e dos grupos contemplados, bem como a consulta ao principal periódico que circulava no meio teatral à época de aprovação do Fomento, fica indiciado que, desde o primeiro ano de vigência do Fomento, instauraram-se questões relativas aos métodos adequados de acompanhamento e

¹⁵¹ Cf. "Seleções da Lei do Fomento dividem encenadores." (BONFIM, 2014)

¹⁵² Ata da Roda do Fomento, 02 mar. 2015.

avaliação do programa, critérios que levassem em conta a diversidade de propostas estéticas, políticas e os diferentes obstáculos enfrentados pelos grupos. (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 45 et seq.) Em uma carta do Movimento Arte Contra a Barbárie endereçada à Primeira Comissão Julgadora do Programa, que recebeu a inscrição de 178 projetos, ficou manifesta a apreensão, por parte dos coletivos, em acompanhar de perto os quesitos que seriam considerados pelos avaliadores e o atendimento dos objetivos do programa. Após saudar a conquista de uma batalha de dois anos e meio, o documento convoca os membros da banca a compartilharem suas preocupações: "Acreditamos que a primeira Comissão Julgadora pode ter um papel exemplar, servir de modelo, e este pode ser fundamental para que a lei 'pegue' ou se desvirtue em mais um 'apoio' para a produção teatral." Em seguida, a carta enfatiza a expectativa diferencial que depositam no Programa, o qual, segundo os autores, "não se trata, portanto, de mais um edital para ajudar a 'classe teatral'". Finalmente, lembra aos membros da comissão os critérios de escolha que deveriam prevalecer sob o "espírito da lei":

Nada que se restrinja, portanto, à simples reunião de artistas e técnicos para uma montagem, uma temporada, uma série de atividades (oficinas, mostras...) dividida ao longo de meses ou restrita à classe teatral e estúdios. Óbvio, o projeto pode contemplar tudo isso, mas nunca se restringir a isso. Qual a perspectiva de continuidade? O que distingue um pacote de eventos do trabalho continuado? Qual a contrapartida social? São perguntas que, esperamos, estejam sempre presentes em suas decisões.¹⁵³

Na terceira rodada de seleção do Programa, que analisava a proposta de 98 núcleos inscritos, surge um questionamento sobre a legalidade de se aprovar o projeto da Cia. Folias d'Arte, devido à objeção, levantada por um dos membros da banca, de que na ficha do grupo constava o nome de um componente da presente Comissão, o que caracterizaria um impedimento de validação da inscrição, conforme o Artigo 10, Parágrafo 4 da Lei do Fomento.¹⁵⁴ Outro membro da banca, em defesa da validação do projeto concorrente, levanta a questão de que muitos avaliadores, assim como ele, prestavam assessoria "como voluntário ou militante" a diversos grupos da cidade, e que isso, por si só, não constituiria um impedimento legal.¹⁵⁵ Todas as precauções técnicas e éticas sobre a controvérsia foram tomadas: ao mesmo tempo em que um parecer da Assistência Jurídica da SMC sobre o assunto era solicitado, a membra da banca colocada sob suspeita oferecia-se para ser desligada do corpo de avaliadores a fim de não comprometer a lisura do processo. Fato é que a participação do grupo foi qualificada, tanto pela pelos técnicos da SMC quanto pelos

¹⁵³ Ata da 1ª Reunião da Primeira Comissão Julgadora. 12 jul. 2002.

¹⁵⁴ Ata da 2ª Reunião da Comissão Julgadora do III Edital da Lei do Fomento ao Teatro. 1º ago. 2003.

¹⁵⁵ Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora do III Edital da Lei do Fomento ao Teatro. 07 ago. 2003.

membros da Comissão, mas instalou um primeiro clima de desconfiança entre os envolvidos, alimentado por suspeições quanto a favorecimentos ou perseguições de grupos submetidos à seleção.

Formalidades jurídicas à parte, talvez o que a discussão da terceira comissão julgadora tenha captado, no ano seguinte à aprovação do Programa, guarde correspondência com outro importante aspecto, inerente ao modelo de incentivo, percebido pelo pesquisador e diretor da Cia. do Latão, Sérgio de Carvalho (RODRIGUES; CARVALHO, 2012, p. 251). Para ele, apesar de indiscutivelmente favorecer o processo de pesquisa e não o evento mercantil, o Programa institui um problema: "a relação de acesso à política pública é individualizada". Isto significa que, passado o estágio, coletivo, de luta pelo reconhecimento da importância social de um dado direito, este direito passa a figurar como mercadoria, cujo acesso é regulado de forma individualizada, via concurso. Dentro destes limites, a personalização jurídica dos grupos junto ao Programa municipal tenderia a operar como uma organização mercantil alternativa, e não como instância politizada, diz ele.

O que a afirmação de Carvalho nos sugere é que a problemática insolúvel de ajustar o número de projetos pleiteantes à sabida escassez de verba disponível constitui a base de uma inusitada arquitetura de mercado, no qual as *entidades* teatrais em concurso são condicionadas a assumir o lugar e a forma das unidades competidoras. Nisso consiste o fulcro da armadilha política representada pelos editais: a conquista impulsionada pela mobilização dos coletivos traduz-se em desarticulação dos laços de solidariedade cultivados durante o período de luta, substituindo-os por um tipo de nexos baseado na concorrência. Não se trataria, então, de atribuir as tensões a uma espécie de desvio de percurso, ou a restrições orçamentárias circunstanciais, como os discursos dão a parecer, senão ao desdobramento interno ao princípio de seleção/eliminação em que funciona o modelo, algo que se afigura tanto mais evidente quanto mais se apertam as portas da oportunidade, fazendo aflorar a sensação de insegurança social.

No universo dos editais de cultura, as comissões julgadoras são postos de observação privilegiados desse aspecto, posto que nelas reverberam as tensões que concernem aos procedimentos de escolha e ao melhor posicionamento na distribuição dos recursos. Neste quadro, se avolumam questionamentos quanto aos critérios utilizados nas comissões de classificação, que são formalmente constrangidas a se pautarem em parâmetros objetivos; princípios que, se na lei se afiguram como definições aparentemente claras, na prática são suficientemente vagas e dão margens a muitas interpretações e protestos.

Assim, pressionadas pelo quadro arriscado que se delineava, as comissões dos 4º e 5º editais do Programa, realizadas em 2004, já registravam em suas atas, entre outras recomendações, a necessidade de a SMC e o movimento teatral começarem a estudar o aumento da dotação orçamentária, tendo em vista a grande quantidade de projetos inscritos nas edições (89 e 77, respectivamente) e que ficariam de fora, apesar de serem avaliados como excelentes e com plenas condições de serem escolhidos.

Nesse contexto, é bastante sintomático o esforço empreendido por uma parte do movimento teatral a fim de aprofundar a discussão sobre os princípios que regem a nova lei e esclarecer muitos coletivos teatrais que, já à altura, apresentavam queixas por não terem os seus projetos aprovados, do que é exemplo o relatório produzido por Luiz Carlos Moreira (2008 [2004], p. 58-64), em setembro deste mesmo ano, logo após a divulgação do resultado da V Edição:

Não se trata, aqui, de um ajuntamento de artistas e técnicos contratados para realizar um trabalho temporário, característica predominante de qualquer produção empresarial. (...) Isso implica relações de trabalho mais horizontais, democráticas, revisão das formas rígidas de divisão do trabalho, criação do espetáculo que não se assemelhe à linha de montagem ou à produção industrial, que têm planejamento antecipado do produto final ou onde o tempo é dinheiro e a montagem tem de ficar de pé até... (...) O tal teatro fundamental implica a construção de relações de trabalho e produção, o desenvolvimento de técnicas, a criação de poéticas, mas também a formação de público, o que significa estabelecer outros vínculos com a população da cidade.

Mas as pressões por maior clareza quanto aos critérios continuam a aparecer. Na primeira rodada de 2006, a 8ª Edição, ano em que a procura pelo programa voltou a aumentar, passando à casa dos 95 projetos inscritos, integrantes de grupos não contemplados em processos anteriores encaminham um documento ao Núcleo de Projetos da SMC solicitando que "a Comissão Julgadora apresentasse em cada projeto uma observação sobre o que faltou para que ele fosse aprovado; apresentasse atas mais detalhadas; e que não rasurasse os projetos com caneta".¹⁵⁶ No resultado desta edição, para o embaraço ainda maior da situação, verificaram-se cortes muito altos das propostas contempladas, aumentando a diferença entre valores orçados e valores aprovados, chegando alguns deles ao índice de 50%, ou seja, no limite do que é permitido pela Lei. No 10º edital, a Comissão recebe 106 projetos e, numa primeira análise, considera 65 deles "premiáveis", embora só onze, e ainda assim com cortes, poderiam ser aprovados. Diante disso, faz questão de registrar oficialmente a "imperiosa

¹⁵⁶ Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da VIII Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 15 fev. 2006.

necessidade de uma revisão dos montantes financeiros atribuídos pela municipalidade à Lei de Fomento ao Teatro", de modo a poder melhor atender à demanda.¹⁵⁷

Foi por conta deste e outros impasses, a partir de março de 2007, que representantes de dezenas grupos teatrais da cidade passaram a se reunir em encontros semanais, a que, posteriormente, chamariam Roda do Fomento, com o intuito de acompanhar a execução da Lei, capacitar o maior número de pessoas em relação à estrutura do Programa e fazer reivindicações junto à SMC no que se refere a melhorias e boa aplicação do instrumento – em outras palavras, cogerir a política pública. Desde então, em contato constante com as Comissões Julgadoras e o Poder Público, a categoria teatral aumenta a pressão para que a verba destinada à Lei seja suplementada, possibilitando que o número de grupos contemplados anualmente subisse de 30 para 50; e que os cortes eventualmente feitos nos projetos aprovados não fossem superiores a 10%. Paralelamente, dá-se início a empenhos e apelos para que a categoria teatral não se desagregue diante das insatisfações, e que os núcleos ajudem a compor os espaços coletivos, como a própria Roda do Fomento, onde poderiam discutir e planejar ações referentes às políticas públicas.

No ano seguinte, é possível notar que a inevitabilidade de efetuar cortes no orçamento continua a deteriorar as relações entre os grupos e as Comissões Julgadoras. Como se tornara costume, após apresentarem os resultados da rodada, os membros da comissão se reuniam com instâncias organizativas do movimento para esclarecer possíveis dúvidas e aperfeiçoarem em conjunto a aplicação de melhorias consoantes os princípios que deveriam reger a Lei. Naquela ocasião, questionava-se novamente o fato de alguns dos projetos aprovados terem sofrido cortes de até 50%; na leitura dos participantes da Roda do Fomento, "ainda que legais, estes cortes, que deveriam ser excepcionais, comprovam o desvirtuamento do Programa". Assim, em uma carta aberta lançada algumas semanas depois, a Roda punha em causa os critérios e as explicações que os avaliadores davam para suas escolhas naquela edição, transferindo para a capacitação da equipe de seleção entraves que hoje se mostram constituintes do modelo de subvenção no qual se enredavam:

Em condições normais, seria ocioso dizer que o cuidado com a indicação dos membros julgadores de cada edição do Programa de Fomento é condição essencial para garantir a qualidade do processo de escolha. Mas por motivos diversos, que exigem análise atenta, as comissões têm apresentado uma queda importante de qualidade. Intencional ou não, fruto de incompetência administrativa ou de cálculo político, o fato é que a principal iniciativa de política pública na área de teatro do país não pode ficar à mercê de

¹⁵⁷ Ata da 2ª Reunião da Comissão Julgadora da X Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 15 mar. 2007.

comissões de avaliação em relação às quais o critério de “notório saber”, previsto em Lei, é sistematicamente desrespeitado.¹⁵⁸

Da ótica dos fazedores de teatro é compreensível a indignação com o fato de seus projetos serem aprovados com cortes exagerados, mesmo que na prática isso signifique a possibilidade de aumentar o número de contemplados da edição. Pois, não havendo condições legais de se redimensionar os objetivos propostos por cada plano de trabalho após a definição do montante de verbas com que se vai executar, o resultado acaba por impor uma sofrida intensificação de tarefas, posto que estas tarefas terão de ser cumpridas igualmente, a despeito de o repasse monetário ser até 50% menor.

Todo projeto passível de ser contemplado pelo Fomento deve apresentar um orçamento coerente com os objetivos propostos, portanto, não pode ser realizado, mantendo a qualidade da proposta, com a metade dos recursos previstos. Porém, em alguns casos, a única alternativa para um grupo sobreviver, dando continuidade ao seu trabalho, é utilizar a verba disponibilizada pelo Fomento, mesmo que os artistas envolvidos recebam salários indignos e tenham que trabalhar em condições bastante precárias.¹⁵⁹

Da parte das Comissões, por sua vez, isso exige uma "ginástica financeira", segundo a expressão utilizada por uma delas, que corresponde a uma engenharia política de contenção dos atritos.

O ápice deste incômodo estruturante pode ser ilustrado pelos acontecimentos da 14ª Edição, a primeira de 2009, caso em que o Fomento computava 115 projetos inscritos, o terceiro maior número de proponentes inscritos na história do programa, precisamente no momento em que a cidade de São Paulo vivia um arrocho geral nos orçamentos, tendo a pasta da cultura sido atingida com congelamento de 20% de seus recursos.

No terceiro encontro de avaliação desta rodada, a Comissão registra em sua ata a preocupação com a desconfortável situação em que se encontrava: "(...) há um número considerável de projetos em perfeitas condições de serem aprovados pela Lei do Fomento. A Lei permite, no entanto, que, no máximo, 20 o sejam. Mas dada a exiguidade da verba destinada à XIV Edição do Fomento, é impossível até mesmo [que] esses 20 projetos passíveis de serem selecionados caibam no orçamento."¹⁶⁰

A Comissão, então, divide-se internamente entre duas propostas. A primeira sugeria contemplar os projetos de acordo com a Lei numa determinada ordem de seleção, e sem proceder a nenhum corte nos orçamentos. Isso reduziria o número de projetos contemplados a

¹⁵⁸ Roda do Fomento em "Carta aberta à Secretária de Cultura e à categoria teatral", 06 jun. 2008.

¹⁵⁹ Ata da Roda do Fomento, 13 mai. 2008.

¹⁶⁰ Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 10 mar. 2009.

apenas seis, mas, acreditava-se, teria a vantagem de provocar os trabalhadores do teatro e as autoridades a estudarem reformas no Fomento. A segunda procurava contemplar o maior número viável de projetos, fazendo ajustes orçamentários onde parecessem possíveis, "mesmo levando-se em consideração o fato disto eventualmente acarretar sacrifícios e esforços maiores para todos os componentes dos grupos cujo projeto sofresse tais cortes".¹⁶¹

Note-se que, qualquer que seja a decisão, ambas as propostas acarretam algum tipo de constrição e, para isso, contam com certo espírito colaborativo dos coletivos culturais que orbitam em torno dela. No primeiro caso, a estrita observância aos princípios da Lei deve admitir que um número restrito de grupos seja contemplado com orçamento mais generoso, em detrimento de uma quantidade maior que se veria excluída do processo. Na segunda opção, é a crença no engajamento pessoal ou a premência da condição material que são invocadas para que os grupos deem conta de metas traçadas sem o respaldo financeiro que julgaram condigno e necessário quando da apresentação do projeto.

Ao final do processo, após muitos debates, a banca deliberou pela segunda alternativa, de modo que dezessete grupos foram selecionados, porém, com cortes analisados caso a caso. E em uma missiva endereçada ao então Secretário Municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, a comissão expressa o seu protesto contra a deterioração das condições que se impunha aos propósitos da Lei:

Temos a certeza de que cada comissão que trabalhou nesses já sete anos da LF [Lei do Fomento ao Teatro] teve que, com muita pena, diminuir custos e inviabilizar idéias. E esse não é o escopo da lei. (...) Essa esgrima financeira, seja-nos permitido assim dizer, tem se constituído a cada ano que passa em maior dor de cabeça para os que inscrevem seus projetos nos editais, uma vez que devem cumprir todo o projeto mesmo com corte de verbas, sem readequá-lo e em particular, para as comissões julgadoras compostas para avaliarem tais projetos, que por falta de verba e não por inadequação dos orçamentos, devem decidir, sem nenhum diálogo com o grupo proponente, com quanto de recurso a menos deverá realizar o proposto. Não é justo. Assim sendo, gostaríamos de solicitar que a Secretaria Municipal de Cultura, através de sua pessoa, homem já tradicionalmente ligado à vida cultural paulistana e brasileira, contemplasse a possibilidade de, ainda dentro deste primeiro semestre, complementar com mais recursos a verba insuficiente para fomentar a lista dos grupos por nós selecionados.¹⁶²

Ocorreu que, naquela ocasião, os pedidos da Comissão referentes à complementação do orçamento não foram atendidos. E mais: os membros foram informados de que teriam de proceder a mais outro corte, este de 15% sobre o valor total, concernente à incidência de

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² "Ao Exmo. Senhor secretário de Cultura". Anexo à Ata da 5ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 17 mar. 2009.

INSS. Assim, a banca foi constrangida a excluir outros três grupos da lista de contemplados, reduzindo-os agora a 14; e, com vistas à "readequação da decisão nos termos do valor disponível para esta Edição", precisou voltar a "analisar os orçamentos dos grupos aprovados para aplicar novos cortes".¹⁶³

Como se pode prever, os resultados causaram grande rebuliço no movimento teatral, aumentando ainda mais o nível de tensão na relação inter-grupos e entre os grupos e a Comissão Julgadora. E assim, atendendo em parte à reclamação da categoria, a banca formula seu parecer geral sobre o processo em um único documento, do qual vale ser destacado alguns longos trechos:

Antes de tudo, queremos deixar marcada a nossa posição de que, apesar de baseado num comportamento sincero, frontal e democrático, esse exercício de transparência é, entretanto, um exercício revestido de ambigüidade, para não dizer que em muitas ocasiões e em casos pontuais, revestiu-se ou ainda pode se revestir em cobranças e desconfianças quanto ao trabalho que deve ser imparcial e criterioso de toda e qualquer comissão julgadora que passou ou passará pelos vários editais. Em outras palavras: vistas as coisas pelas lentes da dialética, pode-se afirmar que *o ônus da eventual não indicação ou escolha de um projeto não recai apenas na Comissão Julgadora, mas recai também sobre quem o apresenta.*

Somos um povo marcado pela desconfiança... E muitas vezes com razão. Passamos parte da nossa existência a ouvir as mais diversas críticas a todo e qualquer processo que envolve editais e concorrências públicas nos mais variados setores de atividade da vida nacional. Concorrências viciadas, de cartas marcadas, com informações privilegiadas, onde o poder do dinheiro ou de influências políticas e apadrinhamentos determinam os chamados vencedores ou escolhidos. Nada mais natural que tal cultura e entendimento se fizesse transportar para uma nova lei na área cultural na cidade de São Paulo. E para não fugir à regra e, acima de tudo confirmá-la, foi logo colocada sob suspeita por muitos dos que não foram contemplados nos primeiros editais, espalhando-se o conceito de que a lei do fomento só favorecia os mesmos grupos.

Era natural que os objetivos perseguidos pela nova lei, colocados em confronto com as leis de incentivo até então consideradas naturais na produção do chamado mercado teatral, estabelecesse conflitos de interesse, posições políticas e ideológicas de variados matizes, muitos deles irreconciliáveis. *A Lei, entretanto, foi também criada para iniciar uma nova mentalidade não só na distribuição de verbas públicas de uma política cultural com responsabilidade social, mas também para indicar uma nova postura daqueles que participam dos seus editais, sobretudo sabendo cada um de nós entendermos solidariamente a não classificação de um projeto.*¹⁶⁴

[grifos nossos]

¹⁶³ Ata da 6ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 24 mar. 2009.

¹⁶⁴ Parecer da Comissão Julgadora do XIV Edital do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, mar. 2009.

Na percepção da Comissão, a Lei do Fomento ao Teatro caracterizar-se-ia por iniciar um novo momento dos processos licitatórios e outras formas de concorrência pública, devendo deixar para trás os velhos esquemas clientelistas, pautados pela lógica do favor, tão arraigados na cultura institucional brasileira. É assim que a própria decisão por oferecer uma exposição pública de "critérios que nortearam o seu trabalho", bem como a invocação de práticas "democráticas" e "de transparência" aparecem como fundamentos imprescindíveis da nova normatização que se quer consolidar. Procura-se com isso afastar quaisquer reminiscências do ambiente de desconfiança que rondam os sistemas clientelistas, como fica atestado pelos cuidados que foram tomados em relação à participação de membros da banca em ações dos grupos concorrentes em edições anteriores; e, de fato, para que o novo regime de normas opere, favorecimentos pessoais devem dar lugar a parâmetros objetivos e reconhecidos por todos.

Reproduzindo em escala particular a estrutura de “jogo” de que já falava Menger (2005), a forma-edital se alicerça no princípio da igualdade formal, no pressuposto de que todos os candidatos são iguais perante as regras, para promover as situações de concorrência interindividual. É somente com certas condições artificiais de igualdade bem instauradas que as competências de cada qual podem passar a valer; é com base nos marcos claramente estabelecidos que os concorrentes poderão mobilizar seus recursos para atestar a sua excelência, conferindo legitimidade às diferenciações e classificações hierárquicas que daí procederão. Nos termos de Menger (2005, p. 98), “os jogos e os torneios de competição agonística exploram desigualdades de capacidades, na base de uma igualdade formal de cada um perante as regras”. Também como pontuam Laval e Dardot (2013), a antecipação e a estabilização das regras que regulam as tecnologias avaliativas aplicados no setor público, na intenção de varrer para fora qualquer sombra de favoritismo e reestruturar as relações entre governos e sujeitos sociais, são fundamentais quando se quer engajar os agentes envolvidos e obter-lhes comportamentos dóceis e responsáveis. Por essa razão, o imperativo da perfeita concorrência se esforça para logo corrigir possíveis distorções que afetem a credibilidade do jogo, através de garantias deontológicas, cuidados para assegurar a imparcialidade do júri, inquéritos sobre resultados duvidosos e reformas purificadoras.

Reside aqui, ainda, outro dado político típico da arquitetura dos editais: ela implica irrevogavelmente os entes em disputa nas decisões tomadas pelas esferas de seleção através de diversos mecanismos de participação. Ao aderirem ao processo licitatório, os coletivos aceitam ser colocados em concorrência, bem como os regulamentos que regerão o certame – os quais, vale dizer, foram por eles concebidos. Lembre-se que a estrutura da Lei do Fomento

foi desenhada de próprio punho pelo movimento teatral de São Paulo, quando da formulação do Projeto de Lei, no qual defendia, com vistas a cultivar valores participativos, que tal comissão fosse composta paritariamente por membros nomeados pelo Poder Público e eleitos pelos órgãos representativos da categoria teatral. Portanto, pactuados em torno do concurso, e uma vez apresentados às claras as regras, os parâmetros e os critérios que presidem o processo de concorrência, não cabe mais unicamente à instância selecionadora o "ônus" pelos casos dos grupos que não atravessam o funil e são barrados pelo crivo da seleção. Espera-se que os coletivos, tendo ou não sido subvencionados, aquiesçam diante dos resultados e internalizem os incômodos e as exigências que devem ser tomadas por naturais dentro um processo que contempla uns ao mesmo tempo em que exclui outros.

Este é um sentido que precisa ser apreendido da noção de "compartilhamento de responsabilidades" entre Estado e sociedade, usualmente invocado como gesto inaugural no âmbito das novas políticas culturais. A "nova postura" aqui requerida diz respeito à expectativa por ajustamento voluntário de condutas, de todas as partes, a estes novos preceitos, levando à compreensão de que queixas que eventualmente se levantem em relação às escolhas constituem desvios pontuais, em virtude ou da falta de esclarecimento quanto aos princípios vigentes ou de uma espécie de imaturidade política para a participação na vida democrática. Quanto mais efetivamente tiverem participado da criação das regras que servirão para julgá-los, mais célere e eficaz tenderá a ser a assimilação destas normas. Daí a necessidade de se admitir "solidariamente a não classificação de um projeto". Segundo esse novo campo consensual que se foi construindo, os grupos compactuados pela participação no concurso precisam ver-se a si próprios como protagonistas da sucessão de acontecimentos, dentre os quais, os sempre previstos casos de eliminação. E na certeza de que sempre os haverá, já que desde o início se trabalha "com a consciência de que 95 ou mais trabalhos apresentados", neste caso, "não seriam fomentados", as insatisfações afloram, pequenas rixas se agudizam e a sombra da desconfiança volta a permear as relações, o que visivelmente se reflete nas discussões travadas pela Comissão Julgadora, que nesta edição em particular, dado o grau de tensão atingido pela situação, achou por bem externar parte de seu constrangimento ao demais envolvidos.

Restringidas as margens de contestação da legitimidade, não resta aos grupos muitas alternativas senão acirrarem a rivalidade entre si (ou manifestarem "conflitos de interesse, posições políticas e ideológicas de variados matizes"); situação que se tende a agravar sobretudo diante de conjunturas em que a dotação orçamentária fica ainda mais apertada relativamente à dilatação da demanda. Nessa nova arquitetura de controle, quanto mais

severos forem os cortes, mais densa tende se tornar a atmosfera concorrencial e, portanto, igualmente maior a anulação mútua dos sentimentos de insatisfação. Fato este que tentou ser contornado pela Comissão Julgadora, ao optar por formular, ao final do processo, uma única “Carta em comum para todos os grupos que não serão contemplados”, por fazer a leitura de que seria “muito mais interessante para a Classe Teatral esse entendimento coletivo do que *rápidas razões individualizadas*”, conforme aparecia na reclamação de muitos desclassificados de edições anteriores.¹⁶⁵

Um dado político novo viria arrematar a desagregação daquele que poderia, até então, ser considerado o movimento cultural mais inspirador em termos de unidade, combatividade e conquista para o setor. O novo momento se inicia nos primeiros meses de 2013, com a realização de um grande encontro no Centro Cultural São Paulo, o #ExisteDiálogoemSP [Existe Diálogo em SP], que a recém-empossada gestão de Fernando Haddad (PT), na figura de seu secretário municipal de cultura, Juca Ferreira, promoveu no intuito de estreitar os laços com produtores, gestores culturais e movimentos de cultura organizados da cidade. Também desde o primeiro momento da gestão, Juca Ferreira e seu gabinete, grande parte dele formado por figuras de referência intimamente ligadas aos movimentos culturais, sinalizavam a intenção de concretizar a Conferência Municipal de Cultura, onde delegados eleitos pela sociedade poderiam opinar na formulação de um planejamento de longo prazo, com propostas prioritárias a serem seguidas nos próximos anos pelo poder público municipal na área da cultura. Tais iniciativas eram anunciadas como um gesto de boa vontade do novo mandato municipal, com vistas a alargar os canais de participação, mapear demandas, coletar sugestões e recriar as bases de atuação conjunta entre “governo e sociedade”.

Entretanto, a densa atmosfera política que eclodiria em junho daquele ano já se fermentava e fabricava polêmicas em muitos contextos particulares, impondo sobressaltos aos planos da gestão e das organizações político-culturais mais próximas do governo que se iniciava na capital. Como se sabe, a enorme sequência de protestos contra o aumento das tarifas de ônibus e metrô promovido pelos governos municipal e estadual, puxada pelo Movimento Passe Livre-São Paulo (MPL-SP), não representou apenas um violento gesto de recusa a absurda carga de sofrimento imposta pelas condições de transporte e de vida na região metropolitana¹⁶⁶, como deu vazão a um conjunto mais amplo de lutas que punham em

¹⁶⁵ Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição da Lei do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. 03 mar. 2009.

¹⁶⁶ Embora tenha sido precisamente esta, e não outra, a pauta reivindicativa que dirigiu o “sentido da revolta” popular em São Paulo até o dia 19 de junho, durante o que podemos entender como primeira etapa das jornadas: Cf: Martins e Cordeiro (2014).

xeque, mais profundamente, uma gigantesca e sofisticada tecnologia de governo que se consolidara nos últimos dez anos no país, notadamente após a ascensão de Lula na esfera federal, em 2003. Ao desafiar a grande máquina de consensos, mediações e anteparos representativos, as manifestações descortinaram o dissenso e devolveram às ruas as contradições sociais que eram artificialmente solucionadas por costuras palacianas. Velhas gramáticas de negociação estéril, esquemas de cooptação de lideranças de movimentos sociais, acordos rebaixados feitos por cima, junto com todo aparato de gerenciamento dos conflitos sociais – representado por fóruns, conferências, estruturas participativas, câmeras e conselhos tripartites e políticas públicas setoriais etc –, que engessavam o desenvolvimento de novas organizações populares em bases autônomas, foram duramente questionadas e temporariamente interrompidas.¹⁶⁷ Em outras palavras, as manifestações de junho rompiam, na prática, e em muitos casos através de uma incipiente porém verdadeira quebra da ordem, com o grande consenso nacional, forçando as portas dos salões conciliatórios em todas as esferas administrativas. Ainda que difusamente, a explosão de protestos ensaiou formas de ação política baseadas na auto-organização e no enfrentamento direto aos poderes estabelecidos. E, por suposto, o movimento teatral paulistano, que em parte avançava no sentido de tratativas amigáveis com o mandato municipal, não sairia ileso àquela conjuntura convulsiva.

A desestabilização acentuada do movimento de teatro de grupo paulistano se faria sensivelmente visível também em 2013, mas antes mesmo de junho, no acirrado pleito que decidiu a nova direção da Cooperativa Paulista de Teatro (CPT). A disputa pelo controle da entidade em março daquele ano assinala não somente uma mera disputa interna pelo controle da entidade, mas o desmanche de uma coalização política que havia permitido a ascensão e a consolidação desta cena em São Paulo. Como coloca Andrada (2013), a CPT se destaca em meio ao movimento por ser a principal entidade jurídica que estabelece a ligação entre os coletivos e o Estado. Para se ter uma ideia de sua importância, é conveniente observar que até o início de 2013, 84% dos projetos aprovados pelo Fomento ao Teatro ao longo dos anos contavam com a representação jurídica da CPT; assim como 85,37% dos projetos dos 123 grupos já contemplados alguma vez eram por ela representados. Todos os grupos associados, que hoje passam dos 800, pagam uma taxa administrativa para a cooperativa correspondente a

¹⁶⁷ Não se pretende aqui avançar com uma análise completa do que foi Junho de 2013 no Brasil, trabalho que, ao que tudo indica, ainda está por ser feito. Mas é possível dizer que as manifestações apresentaram múltiplas facetas, variando a sua extensão, forma e sua profundidade políticas de localidade para localidade, com desdobramentos pontuais que sempre escaparão mesmo à mais minuciosa das investigações. Mas, ainda que feitas sob o calor do momento, algumas boas pistas do que pode ter sido o seu significado político podem ser seguidas a partir de Arantes (2014b), além do artigo mencionado na nota acima.

3,5% do valor dos contratos celebrados por sua intermediação. E, dentre estes, aqueles vinculados à Lei do Fomento ao Teatro constituem a maior fonte de sua receita.

Dada essa sua representatividade perante a categoria, quase invariavelmente os três membros das Comissões Julgadoras nomeados pelas entidades representativas, garantidos pelo espírito participativo da Lei, são aqueles indicados pela CPT. De modo que “a disputa pelo controle dos indicados para a Comissão se dá no interior da entidade e não fora dela.”¹⁶⁸ Porém, até março de 2013, a diretoria da CPT sempre fora composta de forma consensual. Isto é, embora tenha sempre existido pequenas divergências entre diferentes segmentos do cenário, tratava-se de uma tradição, de um acordo tácito em nome do qual todos abdicavam da disputa pela hegemonia interna da entidade em favor de uma chapa unificada, onde estivessem de alguma forma acomodadas todas as posições político-ideológicas difundidas entre a categoria. Diferenças que, vale lembrar, se manifestavam já nas instâncias de debates promovidas pela entidade e que tiveram seu ápice na já citada ocupação da Funarte em 2011.

Na eleição de 2013, contudo, após o presidente do Conselho Administrativo de então, Ney Piacentini, anunciar que não concorreria mais ao cargo, precipitou-se uma reviravolta entre os grupos cooperados. Ney, que é ator da Companhia do Latão, umas das remanescentes do vitorioso movimento Arte Contra a Barbárie, representava um fator de coesão muito importante para o equilíbrio interno de forças que, desde a ocupação da Funarte, já demonstrava sérios sinais de abalo. Deu-se então o inédito caso desde a implementação do Fomento ao Teatro: a antiga coalizão se rompeu e duas chapas se inscreveram para o processo eleitoral que escolheria a nova equipe do Conselho Administrativo, a Chapa Berro e a Chapa Acordes.

Formada por pessoas e membros de grupos mais alinhados à esquerda do espectro político, muitas vezes rotulados de herdeiros do fazer teatral de pronunciado cunho militante (influenciados pelo teatro de Brecht, Piscator, didático, de agit-prop e que tais), a Chapa Berro reivindicava “maior autonomia da CPT” em relação aos espaços governamentais; já a Chapa Acordes, com um discurso mais multicultural, se mostrava mais inclinada ao “diálogo” com o novo mandato municipal. Em grande medida, mas sem formular claramente, a polarização, ao menos no plano da aparência, remontava à configuração dos embates que animaram a ocupação da Funarte de 2011, galvanizados em torno da polêmica entre “esteticista” e “engajados”. Enquanto pelo lado da Chapa Berro a ênfase era em manifestar seu “maior orgulho de ter participado da ocupação [da Funarte de 2011]”, do outro, perguntava-se até que

¹⁶⁸ Ibid., p. 89.

ponto aquela ação havia valido a pena: “Avançou alguma coisa? Eu acho que não, então a gente tem que rever”.

A tensão atinge seu clímax porque como pano de fundo existe a eleição de Haddad, e com ela o avanço na esfera municipal de mecanismos de participação que convidavam o movimento teatral a se alinhar definitivamente às instâncias de mediação institucional, suscitando intensos debates quanto a isso. Da parte do Estado, a abertura destes canais de “diálogo” pressupõe os conhecimentos e as experiências adquiridas pela militância cultural como recursos indispensáveis ao ato de governar. Trata-se de eliminar as “zonas ocultas” onde se produzem “conhecimentos clandestinos”, para tomarmos de empréstimo os termos de Linhart (2007), e substituí-las por espaços de transparência onde estas informações possam circular e alimentar diretamente os saberes de governo. Em outro nível, a construção do diálogo pressupõe o desarmamento dos conflitos, buscando transferir antigas redes de solidariedade horizontal, sobre as quais o Estado não pode deter todo o controle, para espaços pré-concebidos onde possam atuar em colaboração com os movimentos sociais e originar repertórios compartilhados e linguagens compatíveis. Nesse sentido, convém observar, os efeitos deletérios das estruturas participativas em um movimento político podem acarretar situações conflitantes mesmo antes de serem inteiramente implementadas. É que o simples aceno com a possibilidade de integrar tais espaços implica o atrito entre a parcela do movimento que a deseja e aquela outra que, diferentemente, prefere resguardar certa distância em relação à institucionalidade.

Então, a movimento de teatro voltaria às dependências da Funarte em São Paulo às vésperas do dia de votação, mas desta vez para realizar um atabalhoad e oficialesco debate entre chapas, como previsto no regimento eleitoral da entidade. Na ocasião, conforme o então candidato a presidente da segunda composição:

Existe uma conjuntura que é favorável nesse momento em São Paulo. (...) Raramente a gente teve oportunidade nos últimos oito anos de abrir o diálogo, de conseguir conversar. Quantas vezes, aqui, os companheiros foram comigo, eu fui em comissão, para conversar com a outra gestão e o Calil nos recebia sempre com advogado? Não era assim? Eu acho que esse momento é diferente, ele se apresenta diferente. (...) A gente tem condição de levar projetos prontos, projetos que sejam efetivamente realizados. (informação verbal)¹⁶⁹

E por isso rebatia o que entendia ser “posturas sectaristas, esquerdistas e excludentes” da chapa adversária.

¹⁶⁹ Este e demais trechos transcritos desse episódio foram registrados no debate público entre as chapas concorrentes, que se realizou em março de 2013, às vésperas do dia de votação, no auditório da Funarte de São Paulo.

Repetindo aquela que houvera sido a tônica de toda a companhia das duas chapas durante as semanas anteriores, o referido debate foi marcado por grande animosidade e discursos histriônicos de ambos os lados. Contudo, apesar da grande agitação, pouco se entendia acerca das concepções que separavam as duas composições em termos de projeto político. Dúvida que foi externada pela pergunta de um associado da plateia: diante do fato das duas chapas terem entre seus membros pessoas que faziam parte da gestão que estava se encerrando, ele pede para que elas cite situações corriqueiras em que a incompatibilidade de programa se tenha mostrado de forma clara. “Por que duas chapas? Em relação a posicionamentos e filosofias, não seria o caso de ser uma chapa só?”

Embora a antiga composição de unidade se encontrasse, agora, de alguma forma diluída entre as duas concorrentes, a Chapa Acordes procurava se colocar mais no lugar de oposição, atribuindo à Berro a pecha de situação: “queremos devolver a Cooperativa aos seus donos de fato. Porque agora ela não é (...) uma cooperativa para todos, porque todos são bem mais que alguns”. Mas o fazia num sentido bem preciso, centrando sua estratégia discursiva na necessidade de “reconhecer a enorme diversidade de nossa produção”, ou seja, “abrir a cooperativa para a pluralidade de estéticas, para a alternância de nomes”. Buscava-se assim catalisar em favor de uma das candidaturas a sensação de insegurança e a percepção, procedente ou não, de que a escolha dos representantes das Comissões Julgadoras produzia favorecimentos, o que ficou sintetizado na vaga – porém atraente – promessa de “dar ouvido a um sentimento de exclusão”.

Outro participante da plateia foi mais contundente em apontar a aparente indistinção de programas entre as duas chapas e tentar extrair daí alguma proposição política mais sólida:

Eu tô tentando me localizar aqui e confesso que tô com uma dificuldade tremenda de conseguir diferenciar as propostas ideológicas, políticas das chapas. Eu tenho uma perspectiva revolucionária anticapitalista [risos da plateia], e não é pouca coisa você pensar ... e eu não ouvi falas em relação à perspectiva política. Me pareceu assim: do lado de uma chapa, uma linha mais, assim, de tentar dialogar, de acordos políticos com pessoas influentes; a outra, de uma linha mais de ocupação, de uma ação direta dos grupos e de movimentos sociais. Então queria saber das chapas: há uma orientação clara de uma perspectiva anticapitalista e como você vai fazer isso através de uma cooperativa, reunir movimentos sociais? Hoje os trabalhadores estão em crise, de uma perspectiva revolucionária, qual que é o posicionamento das duas chapas em relação a luta dos trabalhadores em geral, o que inclui a luta dos trabalhadores da cultura?

A pergunta, que exigia das chapas leituras mais abrangentes e qualificadas sobre o momento político, foi praticamente ignorada na rodada de respostas, a não ser por uma

lacônica menção a se sentir como parte da classe trabalhadora por uma delas. E assim, embora a instauração do processo eleitoral manifestasse o grau profundo a que tinha chegado a polarização do movimento, ele permaneceu muito longe de se traduzir em um debate proveitoso em torno de programas e elaborações consistentes sobre a função do movimento artístico no cenário que se reconfigurava. Ataques pessoais, denúncias moralistas, puxadas de tapete, jogadas *marketeiras*, campanhas de difamação pelas redes sociais, todos esses artifícios, práticas viciadas da disputa mesquinha por poder da criticada "democracia burguesa", se faziam presente naquele ambiente. Apesar da fala de encerramento de uma das chapas insistir:

Isso é histórico, isso é importante. Acho que esse processo eleitoral, essa campanha, ela gerou uma reflexão que fazia tempo que a gente não tinha, a gente não se encontrava para debater. A gente tem sentido esse debate na rede social, nos grupos da gente mesmo, ou seja, as pessoas estão mobilizadas. Isso pra mim é um indício de que esse processo democrático dentro da cooperativa, com chapas fortes, chapas que disputam pensamento e espaço, isso há muito não acontecia. Eu acho, ao contrário do que muitas pessoas me dizem, que esse processo de não compor, de não haver composição [chapa unitária], ele é muito bem-vindo, porque esse debate tá posto, as reflexões estão sendo feitas. E eu acho que isso é importante pra democracia, isso é importante para arejar, enfim, deixar mais poroso todo esse movimento que a gente vive em São Paulo, né, eu acho isso de extrema importância. Eu queria dizer que...óbvio, tô fazendo campanha! [risos na plateia]... quem concorda com o programa da chapa acordes (...) nós temos o site, nós temos a *fanpage*...

E segue-se um último apelo simpático convocando os cooperados a votarem em sua chapa, salientando a ideia de que haver duas chapas concorrendo é um fato em si mesmo saudável para a vida democrática da cooperativa, dispensando maiores argumentações, menos ainda confronto claro de propostas concretas.

Como se anunciasse aquilo que iria se reproduzir em escala nacional a partir daquele fatídico 2013, aqui também o consenso se rompia, mas não as práticas de autorregulação das condutas mediante seus mecanismos de incitação à concorrência entre pares. A intensa mobilização e o engajamento que se viu em torno do pleito representavam ali, não um ímpeto de renovação e amadurecimento de propostas, senão o aprofundado grau de dessolidarização e esgarçamento do movimento, deixando patente a quase impossibilidade de se retomar por esta via algum tipo de ação coletiva contundente. As ironias, as trocas de farpas, as acusações de bastidores, nesse sentido, manifestavam, sim, profundas tensões, entretanto, relacionadas aos critérios de distribuição de recursos, alimentadas desde as primeiras edições do Fomento. Mais claramente nesse caso, a ala mais à esquerda dos grupos, mal reputada como mais militante do que artista – decerto porque reivindicava, no discurso, o legado mais combativo

que caracterizou o movimento em outros tempos – ficara encurralada na acusação de que monopolizava o processo de escolha dos representantes da sociedade civil e que, com isso, beneficiava-se nos trâmites de seleção dos projetos. Era esse o ar que se respirava nas conversas informais, nos ensaios, nos bares, mas que, na impossibilidade de assim ser devidamente tratado, travestiu-se de debates sobre tendências estéticas, picuinhas administrativas acerca dos negócios da CPT ou outros assuntos de ocasião. O virtuoso movimento teatral de São Paulo havia de vez entrado em seu girar em falso, e seria atropelado pelos acontecimentos de junho.

4.3 “de nós por nós e para nós”¹⁷⁰

Como é de se supor, a ordem competitiva que estrutura as políticas culturais baseadas em financiamento direto e na seleção de projetos via editais públicos não se limita instituir situações de mercado entre coletivos de um mesmo programa, mas exprime-se igualmente nas relações que se estabelecem entre os públicos de programas diferentes. Algo desse jogo de diferenciações no âmbito das políticas culturais atravessou as discussões que se deram em meio à militância artístico-cultural de São Paulo, na esteira das turbulências do Junho de 2013.

A propósito, como esclareceria depois o próprio Juca Ferreira (2014, p. 08), a eclosão de lutas que pegara a todos de surpresa acelerou os esforços para a implementação de estratégias participativas por parte da SMC, na intenção de responder às mobilizações e retomar a o clima de normalidade. Tendo em vista um cenário insurgente em que grande parte da militância juvenil se nucleava em torno de coletivos culturais, a cultura se oferecia, outra vez, como uma boa “saída política”, em suas palavras, para restabelecer os canais de diálogo justamente com aquela parcela mais rebelada das manifestações, sinalizando para estes setores algumas significativas medidas de abertura e concessão. É assim que nos dias 27 e 28 de julho de 2013, com a cidade recém-incendiada ainda em rescaldo, acontecem nas cinco macrorregiões da cidade (Norte, Sul, Leste, Oeste e Centro) as pré-conferências regionais que preparariam a construção da grande III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, que, entre 02 e 04 de agosto do mesmo ano, por meio de delegações eleitas pela sociedade civil, recolheria sugestões e propostas para estruturar o Plano Municipal de Cultura para os próximos dez anos. Dando mostras de sua enorme plasticidade, após ter ser sofrido um grande

¹⁷⁰ Expressão tirada de um dos planos de trabalho da 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (2017).

baque, a nova tecnologia política, com seus mecanismos de participação e agenciamento de diferenças concorrenciais, preparava-se para se recompor, só que agora sobre novas bases.

Uma diferença substantiva que se pode verificar em comparação a outras duas Conferência similares realizadas em São Paulo, sob a gestão de Marta e Kassab sucessivamente, foi que, na de 2013, as proposições se organizaram predominantemente em torno de pautas territoriais e não em termos de linguagens artístico-culturais (SÃO PAULO, 2014, p. 66). A aprovação da Lei de Fomento à Periferia, em junho de 2016, é o coroamento do grande salto que representa essa passagem em termos de política pública assentada na acepção antropológica de cultura. Pois neste programa, diferentemente do que ocorre em políticas denominadas como de apoio ao desenvolvimento das linguagens artísticas (como as leis de fomento ao teatro, à dança e ao circo), a dimensão territorial assume um papel central, retomando e aprofundando diretrizes que já estavam em grande medida presentes em outros programas da área de cidadania cultural, pautados pela descentralização dos recursos e dirigidos, prioritariamente, a experiências de associativismo cultural mais próximas de temas cotidianos e enraizadas em quadros de grande precariedade social. Segundo explica a própria SMC:

Os programas de fomento da área cidadania cultural contemplam diversas iniciativas em termos de linguagens e tipos de ação, que dialogam, em especial, com as questões identitárias e territoriais. O precursor desse tipo de política no município é o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), surgido em 2004 como forma de suprir a ausência de política públicas de cultura específicas para juventude e da demanda de grupos culturais da periferia de São Paulo, cuja efervescência criativa e de mobilização cultural não dispunha de meios de financiamento e apoio que possibilitassem o seu desenvolvimento. (SÃO PAULO, 2016b, p. 162)

Dentro dessa concepção, a Lei de Fomento à Cultura da Periferia traz como diferencial, em termos de aplicação, o princípio de que recursos sejam distribuídos em função dos índices de vulnerabilidade dos territórios, dividindo a cidade em quatro faixas com base em dados do Censo 2010, do IBGE. Para efeitos da lei, a área 1, que não entra no escopo do programa, é constituída por bairros onde menos de 10% da população tem renda abaixo de meio salário mínimo, como Perdizes, Higienópolis e Alto de Pinheiros. A área 2 define-se pelas regiões que concentram entre 10,01% e 20% de seus domicílios com renda de até meio salário mínimo *per capita*, para a qual são destinados 23% dos recursos. A área 3, maior beneficiária do programa, é composta pelos distritos das bordas da cidade onde mais de 20% dos domicílios têm renda *per capita* média de até meio salário mínimo, por isso recebe 70% do orçamento do edital. E, finalmente, a área 4, formadas pelos bolsões de pobreza da região

central, como Sé, Pari e Bom Retiro, que têm acesso a 7% dos valores alocados para o programa.¹⁷¹

Pela concepção que vai se tornando dominante e adquirindo legitimidade, a intervenção do poder estatal na área da cultura deixa de ser pautada por aumento de recursos para esta ou aquela linguagem artística, para ser pensada a partir de territórios da cidade, o que pressupõe uma reconfiguração da forma de se organizar e se mobilizar os agentes culturais. Nesse aspecto, consta como exigência da Lei de Fomento às Periferias, por exemplo, que os três representantes do coletivo perante o poder público devem ser obrigatoriamente residentes nos distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social há, no mínimo, três anos. Pesam como critérios seletivos de primeira ordem “o histórico do coletivo, os objetivos do coletivo e do projeto, a justificativa do projeto e as atividades propostas; a relevância do coletivo para o respectivo distrito e a pertinência de sua continuidade em função dos objetivos expostos nos objetivos do programa (...)”.¹⁷² Logo, para estar apto ao financiamento, espera-se que o coletivo-proponente demonstre que sua inserção no dia a dia da população representada não ocorra apenas com base em atividades que sejam extemporâneas – aspecto em que se assemelha à coerência entre ação social e trabalho continuado requerida pelo Fomento ao Teatro. Mas se coloca aqui a exigência adicional de que haja, por parte dos membros do coletivo, pertencimento a uma determinada comunidade em foco, e não apenas a intenção de destinar-lhe as ações.

De acordo com Renato Almeida (2013), tal como tornar-se-ia comum com a postura assumida pelo movimento hip hop paulistano dos anos 1990 em diante, a inflamada referência aos bairros se teria feito presente na cultura de juventude como forma de denunciar carências e falta de estruturas das localidades, mas ao mesmo tempo afirmá-los como um espaço que se respeita e se assume. A relação afetiva estabelecida com o lugar ficaria evidente através de nomeações como “pedaço”, “quebrada”, “comunidade”, que denotariam o sentimento de pertença ao bairro, elevando-o à condição de um espaço “onde se criam vínculos e cumplicidades sociais. Por isso, não basta apenas morar naquele local para fazer parte do pedaço, é preciso praticá-lo”.¹⁷³ O Grupo Opni de artes visuais, por exemplo, um dos contemplados pela primeira rodada do programa, no seu intento de criar uma galeria de arte urbana a céu aberto nas ruas do bairro de São Mateus, na Zona Leste de São Paulo, destaca que suas ações são “totalmente relacionadas com o território”, “mostrando a realidade da

¹⁷¹ Id., 2016a.

¹⁷² Ata da 1ª Reunião da Comissão de Avaliação do Programa de Fomento à Cultura da Periferia, 03 de outubro de 2016, p. 02

¹⁷³ Ibid., p. 157.

periferia de São Paulo a partir de um ‘olhar interno’, que expõe de maneira poética o cotidiano destes territórios subalternos”. De formas sutis ou às vezes ostensivas, estes são esforços que procuram corresponder à expectativa de enraizamento territorial acordada entre todos os atores envolvidos na política cultural, uma pretensão de estendê-la a níveis tão profundos a ponto de, ao menos aparentemente, ser possível prescindir de qualquer figura mediadora.

Fortemente orientada por este princípio, a Comissão Julgadora da primeira edição do Fomento à Periferia, por exemplo, toma o cuidado de pôr de lado projetos de coletivos proponentes que, embora tivessem elegido segmentos da população como alvos prioritários, não tinham entre seus membros representantes autênticos dessa população, ponderando que isso incidiria no risco da “tutelagem ou mesmo de intermediação sem nenhum vínculo de fato”.¹⁷⁴ A atitude da banca demonstra a preocupação de favorecer relações sem intermediários entre o coletivo e o seu público-alvo, afinal, não se trata de produzir conteúdo para um determinado segmento populacional, mas de potencializar práticas e processos intrínsecos, não estranhos àquela realidade. Assim, se com o Fomento ao Teatro o teor antropológico das propostas pode ser aferido em função apenas da continuidade e da intenção de comprometimento com os benefícios sociais das ações promovidas, não se colocando a questão do pertencimento dos membros de um núcleo a esta ou aquela população focal, com o Fomento à Periferia, o critério parece se desenvolver em outro sentido. Privilegia-se, portanto, um tipo de “autorrepresentação”¹⁷⁵ artístico-cultural por parte do público-alvo, que encontra respaldo numa radicalização da leitura antropológica, ao assumir que somente dentro da experiência social que os constituem é que os produtos artísticos adquirem significação.

Nesse ínterim, porém, para que tal nível de alcance se tenha tornado possível, foi preciso que a SMC interviesse no sentido de remover certos entraves legais que impediam o repasse direto de recursos a coletivos enquanto pessoas físicas – e não jurídicas, como acontece em outros programas que também envolvem grandes montas de dinheiro. Embora algo semelhante já houvesse sido necessário em relação ao VAI, o primeiro programa a dar apoio a projetos culturais por meio de pessoas físicas, foi preciso proceder a uma

¹⁷⁴ Ata da 2ª Reunião da Comissão de Avaliação da 1ª Edição do Fomento à Cultura da Periferia. São Paulo, 27 out. de 2016.

¹⁷⁵ Analisando a atuação de ONGs nas favelas cariocas, a pesquisadora Lia Rocha (2015) constatou igualmente um significativo crescimento, nos últimos anos, de organizações culturais cujas atividades são dirigidas e executadas pelos próprios moradores de favela. Frequentemente mobilizada em oposição às representações tidas por hegemônicas, “autorrepresentação” é identificada pela autora como “a representação que um grupo constrói sobre si mesmo e que busca legitimar como válida dentro de um campo de disputa com outras representações.” (ROCHA, 2015, p. 327)

desobstrução no campo jurídico, uma vez que o Fomento à Periferia é concebido para operar com premiações acima de 100 mil reais. E também neste ponto a implementação do programa representou uma inovação. Conforme relatou Maria do Rosário, que substituiu Juca Ferreira na Secretaria Municipal de Cultura, em maio de 2016, época que o projeto de lei já estava em fase de finalização:

As experiências que têm por aí, a gente não tem nada no valor que tá sendo proposto no Fomento à Periferia. Não há, no Brasil, nenhum programa de repasse de recurso de 100 mil reais, por exemplo. (...). Então, a gente tem quebrado a cabeça, tanto aqui na Secretaria de Cultura quanto, agora, na assessoria técnica-legislativa do prefeito, no sentido de achar o melhor formato de fazer esse repasse. Então tem esse substitutivo (...) Porque assim: eu repasso o dinheiro pra conta da Rosário – um exemplo –, que é a proponente do projeto, depois, como que a Rosário repassa para os demais membros da equipe; como que as pessoas recebem isso, como que elas comprovam o que receberam; tem que descontar imposto ou não tem que descontar imposto? Quando é empresa ou quando é uma cooperativa, uma personalidade jurídica, já tá claro como que é feito esse repasse, como são feitos os descontos, quais são as exigências. No caso de pessoa física, que não tem CNPJ, não é associação, não é cooperativa, isso ainda é uma dificuldade da Prefeitura, de ver como gerir esse recurso. (informação verbal)¹⁷⁶

Após alguns estudos, a adaptação jurídica foi então obtida, de modo a tornar o CNPJ um item dispensável aos coletivos que queiram pleitear o recurso. Isso foi importante para abrir outras fronteiras de participação, permitindo que novas modalidades de associativismo cultural, com um altíssimo grau de informalidade e bastante dispersas pelas áreas periféricas da cidade, adentrassem no mercado das políticas culturais e alterassem o tabuleiro do jogo.

Tal aprofundamento das premissas antropológicas assinala, portanto, uma ultrapassagem do meio teatral como polo catalisador da militância político-cultural da cidade, vindo o movimento cultural organizado por núcleos artísticos oriundos das periferias, ao que tudo indica, a ocupar o seu lugar. Em nossa história contemporânea, se é verdade que o Fomento ao Teatro e seus agentes mostraram-se pioneiros na articulação dessa nova noção – ao privilegiar processos organizativos mais ou menos permanentes, combinados e simbióticos com outras entidades, movimentos e associações políticas das comunidades que os rodeiam –, o Fomento à Periferia se destaca por lançá-la a outro patamar, indo além da ênfase no trabalho continuado para buscar a territorialidade e o pertencimento como características fundamentais do processo. Cogitando uma hipótese, pode-se dizer que o Fomento à Periferia correspondeu à etapa territorial dentro da virada antropológica, catalisando deslocamentos sociais que

¹⁷⁶ Fala proferida na Audiência Pública de 30 de maio de 2016, realizada no auditório da Galeria Olido, entre representantes da SMC, da Câmara Municipal Legislativa e artistas e coletivos culturais, para debater o ainda Projeto de Lei 624/2015.

transbordam o próprio programa e que parecem ter vindo para ficar. Nas palavras de um militante do movimento cultural das periferias:

Quando falamos ‘cultural’, estamos falando de algo que vai além do fazer artístico. Estamos falando também sobre saneamento, da questão de gênero, questão racial, educação e saúde. Até hoje se colocava cultura como fazer artístico, mas o movimento cultural das periferias, sem inventar a roda, traz dentro do seu diálogo essa outra perspectiva. (SANTOS, 2016, s/p)

Não é por acaso que o acento no critério territorial seria inscrito no Plano Municipal de Cultura em 2016, regido todo ele pelo princípio da descentralização dos recursos da política cultural. (SÃO PAULO, 2016c) Com base nisso, o documento prevê que a quase totalidade dos programas de ampliação da cidadania cultural, o que seria natural, e, igualmente, os de fomento a linguagens artística adotem como indicador de desempenho não apenas a quantidade de projetos apoiados, mas também o número de subprefeituras e distritos contemplados pelos programas. Dentro desse esforço, inclui-se como meta ampliar nos casos em que já existem, ou elaborar e instituir em casos em que não existem, critérios territoriais de acesso e pontuação que levem em consideração a renda familiar.

Tal reconhecimento não descreve apenas o percurso bem-sucedido da afirmação de um conceito, mas envolve cizânias práticas entre setores organizados que se percebem beneficiados ou prejudicados pelas mudanças, mobilizando energias e ensejando debates sobre a legitimidade dos pontos. A escalada, como é de se supor, não acontece sem provocar certos abalos no *establishment* do cenário ativista cultural da cidade, modelado em torno de pautas orçamentárias que foram abertas pelos mecanismos de participação e a possibilidade de reordenar o fluxo de investimentos no setor. Com espaço reservado no caderno veiculado pela SMC para relatar a experiência da III Conferência, o Fórum de Cultura da Zona Leste (FCZL), um dos principais articuladores do Movimento Cultura das Periferias, conta que iniciou a formulação de suas propostas bem antes da realização das etapas oficiais, através de seminários e discussões regionalizadas.

A presença massiva de militantes das periferias e as discussões do seminário provavelmente foram responsáveis para que, logo em seguida, o Fórum tenha sido convidado a integrar a comissão de organização da Conferência. (...) Queremos pautar a agenda política no sentido de reconhecer a periferia como parte integrante da cidade, sendo necessário reivindicar e ocupar estas esferas de participação política historicamente negadas a determinadas parcelas da população.” (FÓRUM..., 2014, p. 74)

Desde os primeiros instantes pós-junho, aquando da realização da III Conferência, no entanto, é possível detectar o tom de rivalidade que se estabelece entre o emergente movimento cultural das periferias e o já conhecido, porém combatido, movimento teatral de

São Paulo em torno do desenho das políticas culturais para a cidade. Na ocasião, o FCZL se posiciona contrário à proposta – ao final também aprovada, com 186 votos – de criação do Prêmio Teatro Brasileiro no nível federal e da Lei Zé Renato Pécora de Teatro (PL nº459/2013), que prevê o financiamento de circulações teatrais. O que é bem emblemático quando se tem em conta que estas eram reivindicações históricas da categoria teatral. E justifica essa posição explicando que medidas como estas privilegiariam novamente uma única categoria em detrimento da

maior parte da produção cultural da cidade, encontrada onde também está a maior parte dela, nas periferias. A população periférica tem produção cultural significativa e diversa, cujo investimento público sempre foi menos se comparado a outras regiões. Aqui não chegam fomentos. (FÓRUM..., 2014, p. 75)

Ao final do mesmo artigo, o movimento afirma que fará valer a sua participação na Conferência, cobrando com afinco mais resultados do poder público, e ainda espinha uma parcela da cena cultural, a seu ver, já beneficiária das políticas culturais, demarcando seu lugar de diferença em relação a outras demandas levantadas na ocasião: “Temos mais patrões e ônibus cheios para enfrentar. Não trabalhamos em instituições que permitem a militância remunerada e nem coletivos fomentados que consideram a luta política parte do trabalho.”¹⁷⁷

Novamente, convém pontuar que a atitude do governo, nestes casos, não é meramente reativa. Boa parte dessa estratégia reivindicatória, que se calça no realce das distinções sociais para exigir do Estado atendimento focalizado, preterindo o velho discurso sobre a universalização de direitos, irá confluir com as medidas de um governo que busca renovar as bases de sua legitimidade política, indiscutivelmente afetadas pelas águas agitadas da conjuntura do país, o que favorece a formulação de um corpo partilhado de concepções entre movimentos e agente do poder público municipal. Não causa surpresa, portanto, que em uma Audiência Pública que tratava do então Projeto de Lei de Fomento à Periferia (PL 624/2015), em maio de 2016, às vésperas de sua definitiva aprovação câmara municipal, e a poucos meses de uma eleição municipal, o vereador Nabil Bonduk (PT), cocriador do programa VAI e um dos parlamentares com maior interlocução com os movimentos culturais, tenha fornecido mais alimento para o jogo das diferenciações, afirmando ser

evidente, e o Plano Municipal de Cultura mostra muito bem, que as demais leis de fomento que existem, do teatro, da dança, elas não conseguem dar conta da dimensão cultural da periferia da cidade. Porque, pelas

¹⁷⁷ Ibid., p. 76.

características do processo de seleção (...), acaba havendo uma concentração. (informação verbal)¹⁷⁸

A observação de Bonduk segue a linha do diagnóstico que a Secretaria Municipal de Cultura, a fim de subsidiar os debates em torno do Plano Municipal de Cultura, oferece do quadro de investimentos e resultados obtidos pelo Fomento ao Teatro. A pasta, em seu *Caderno de Consulta Pública*, lançado à mesma época, já deixava plantada a seguinte questão:

Em relação à distribuição do fomento ao teatro na cidade, considerando-se o endereço da sede dos grupos contemplados, a maioria advém da subprefeitura da Sé, seguida da subprefeitura da Lapa. Assim, a distribuição do fomento indica a própria concentração historicamente constituída das atividades de cunho artístico-teatral na cidade, fazendo com que o programa reflita a lógica vigente da produção cultural na cidade, ainda concentrada territorialmente. (SÃO PAULO, 2016b, p. 152)

No entanto, o próprio documento, refletindo embates que ocorriam no interior do movimento cultural da cidade entre o recorte territorial e por linguagens artísticas, pondera que o levantamento com base no endereço de sede dos grupos contemplados não dá conta de representar o alcance territorial dos projetos, já que não considera os locais da cidade por onde os grupos circulam e realizam suas atividades com apoio do Fomento ao Teatro, que, segundo outra publicação da SMC¹⁷⁹, chegou a atingir, até 2014, 976 pontos espalhados pelo território.

Não se quer aqui negar a existência de disparidades na forma com que são distribuídos os investimentos públicos aos diferentes segmentos da população, tampouco que esta “má distribuição” se dê a ver na configuração da cidade, onde os distanciamentos sociais entre o que se convencionou chamar de centro e periferia se reproduzem cotidianamente. É inegável, pois, a existência de uma expressão físico-espacial da divisão social que arregimenta, de um lado, frações da classe trabalhadora inseridas em setores mais produtivos da economia – das quais se exige maior nível de qualificação e que por isso têm acesso a melhores serviços e estruturas urbanas – e, de outro, frações mais pauperizadas, menos qualificadas profissionalmente – inseridas em faixas subalternas do mercado de trabalho ou arranjadas em esquemas “informais”, para as quais o acesso aos mais elementares serviços públicos se dá somente de modo muito precário. Mas trata-se de uma fratura, ou uma dualidade, é bom que se diga, no que toca apenas à experiência social. Longe de ser uma mera contingência

¹⁷⁸ Fala também registrada durante a Audiência Pública de 30 de maio de 2016, realizada no auditório da Galeria Olido, entre representantes da SMC, da Câmara Municipal Legislativa e artistas e coletivos culturais, para debater o ainda Projeto de Lei 624/2015.

¹⁷⁹ Ibid., 2014b.

histórica, em seu sentido político mais profundo, como lembra Chico de Oliveira (2003a), ela é deliberada e adequada à forma específica da expansão capitalista no Brasil, tendo em vista que seus extremos, ao invés de se oporem enquanto termos antitéticos, foram e continuam sendo, na verdade, elementos constitutivos e funcionais de uma mesma engrenagem; por isso crescem e se alimentam mutuamente. Não se ignora, então, que as condições urbanas desiguais a que estão submetidos os diversos setores acabam por engendrar experiências de vida territorializadas e, por conseguinte, culturas diferenciadas, construídas por códigos linguísticos, simbologia, valores éticos e estéticos, práticas e discursos próprios. Interessa, contudo, chamar a atenção para a possibilidade de fazer destas demarcações culturais no interior das classes trabalhadoras um fator a mais de fragmentação política, cuja consequência a mais longo prazo não é outra senão a reposição destas mesmas clivagens.

Decerto, a detecção de certas estratégias de dominação não é o suficiente para apagar ou diminuir aspectos da realidade vivida, tal como a procedência empírica dos argumentos que realçam estas diferenciações não anula a hipótese de que elas, em um contexto mais geral, sejam sistematicamente acionadas enquanto mecanismos de desagregação política. Ao contrário, é precisamente naquilo que têm de verdade que reside o dínamo desta tecnologia política. Seus meios de implementação se valem e estimulam a energia mobilizadora dos diversos setores para fazer com que, agindo um sobre o outro, anulem-se politicamente e deixem intacta a estrutura que distribui estas condições desiguais. Não é por acaso que, quando o reconhecimento das desigualdades (enquanto momento de passagem legítimo de apreensão crítica da totalidade que se quer negar) se transforma em manipulação instrumental da diferença (enquanto recurso competitivo no mercado das políticas culturais), tal operação é correspondida, quase sempre, pela autonomização da sua dimensão cultural em relação ao sistema produtivo mais amplo que lhe atribui forma e funcionalidade dentro de um contexto global. Logo, as manifestações das desigualdades estruturais, nestes casos, vão sendo paulatinamente reduzidas a especificidades culturais.

Buscando equilibrar tendências internas contraditórias quanto a esta problemática, o movimento que pressionou pela aprovação da Lei de Fomento às Periferias, em seu *Manifesto Periférico*, lançado em maio de 2014, após um longo ciclo de discussões entre os coletivos culturais que o compunham, reconhece o termo *periferia*

como um espaço urbano geograficamente identificável, abrigo das classes trabalhadoras brasileiras, da maioria da população negra, indígenas urbanos e imigrantes e cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante do encontro (nem sempre pacífico) desta convivência multicultural atravessada pela desigualdade social. (FÓRUM, 2014, s/p)

Adiante, por um caminho sinuoso, o documento parece tentar conjugar uma perspectiva que, a seu modo, toma as múltiplas experiências de vida ocasionadas pela segregação sócio-espacial enquanto fenômenos indissociáveis de uma forma de exploração social e econômica a uma abordagem que privilegia as intenções e as representações subjetivas, sublinhando a “convivência multicultural atravessada pela desigualdade social” que alçaria a periferia à condição de um “museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e também espaço de exclusão econômica, com excesso de polícia e ausência de políticas públicas (...)”. Assim, a existência da periferia, dadas as diferentes chaves de interpretação ambigualmente acomodadas no manifesto, ora é apreendida enquanto a face particularmente perversa de uma realidade dinâmica e contraditória, ora celebrada como um modo de vida específico, uma particularidade cultural.

No entanto, vale notar, seria impossível reivindicar o combate às desigualdades do capitalismo – ou “inverter a lógica do mercado”, em favor de “práticas artísticas e culturais não baseadas no lucro e na exploração”, como aparece no Manifesto (FÓRUM..., 2014) – sem ao mesmo tempo propugnar o desaparecimento da cultura periférica, que tem nestas desigualdades o seu pressuposto. Isso, é claro, se se concebe as periferias urbanas como processos sociais modelados pelas vicissitudes dos ciclos de acumulação e especulação fundiária; pelos solavancos do crescimento econômico; da expansão industrial e suas políticas habitacionais; pelas ondas migratórias, e outros fatores que estão na raiz do que Kowarick (1993), por exemplo, identificou como o “processo desordenado de expansão urbana”¹⁸⁰. Embora essa compreensão objetiva da “questão urbana” possa ser questionada quanto a seu caráter demasiado “economicista”, por haver superestimado a cidade enquanto *locus* de reprodução da força de trabalho e do consumo coletivo, “em detrimento da construção (inter)subjetiva do espaço urbano e das micropolíticas e microestratégias ‘infrapolíticas’ ou ‘não-políticas’ de resistência” (SOUZA, 2000, p. 45), há de se convir que hoje a balança parece pender exageradamente para o outro lado.

Livre de qualquer ambiguidade a esse respeito, é bastante emblemático o recente documento público aprovado pelo Seminário Internacional de Periferias, realizado em março

¹⁸⁰ Em artigo publicado em 1976 e reeditado na década de 1990 após, junto a outras produções, se tornar uma referência nos debates acerca das periferias da região metropolitana de São Paulo, Kowarick (Op. Cit, p. 43-44) escrevia: “A periferia como fórmula de reproduzir nas cidades a força de trabalho é consequência direta do tipo de desenvolvimento econômico que se processou na sociedade brasileira das últimas décadas. Possibilitou, de um lado, altas taxas de exploração de trabalho e, outro, forjou formas espoliativas que se dão no nível da própria condição urbana de existência a que foi submetida a classe trabalhadora.”

de 2017 no Rio de Janeiro, onde intelectuais, coletivos, movimentos sociais e ativistas ligados a realidades periféricas de países desenvolvidos e subdesenvolvidos discutiam a necessidade de suplantarem representações estereotipadas da periferia. Apoiada na premissa de que "o imaginário é um elemento fundamental na constituição do real", a *Carta da Maré – Manifesto das Periferias* (2017) argumenta em favor da construção de políticas públicas e investimentos sociais privados que partam de uma nova apreensão dos territórios em quadro, o que exigiria a superação de formas de representação baseadas em estigmas e deficiências.

Segundo a posição defendida pelo manifesto, a qualificação negativa das periferias haveria se consolidado em torno de pressupostos "sociocêntricos" que estabeleceram padrões urbanísticos, comportamentais e estéticos sobre o que seria um ambiente adequado. Por isso, aos olhos dos grupos hegemônicos, a imagem da periferia apareceria quase sempre associada a noções negativas, como a de ausência, carência e precariedade, as quais a lançariam para patamares inferiores de classificação social em relação a outros territórios da cidade. Em consequência, seus moradores teriam a condição de sujeito destituída, na medida em que sua historicidade, identidade, inventividades e saberes próprios passariam por processos de silenciamento e subalternização. Logo, em recusa a essa visão reducionista, tratar-se-ia de proceder a uma inversão dos conteúdos em torno do qual as diferentes populações periféricas do mundo se reconheceram historicamente, acentuando-lhes aspectos econômicos, sociais e culturais comuns, capazes de lhes restituir a positividade. Com esse intuito, a carta-manifesto elenca características que particularizariam a experiência dos moradores destes territórios urbanos, dividindo-as em elementos que, grosso modo, poderiam ser qualificados como negativos ("desafios que têm sido enfrentados") e positivos ("conjunto de potências"). Se no primeiro grupo aparecem dados como a inserção subalterna no mercado de trabalho, elevados índices de desemprego e informalidade, concentração de minorias étnicas e refugiados, altos índices de violência praticada por agentes estatais e de grupos criminosos; no segundo, em que se deve assentar a nova definição, figuram virtudes como inventividade, criatividade, formas de sociabilidade solidária, iniciativas econômicas alternativas, multiplicidade de modos culturais e artísticos etc.

Deste modo, a definição de periferia não deve ser construída em torno do que ela não possuiaria em relação ao modelo dominante na dinâmica socioterritorial ou da distância física em relação a um centro hegemônico. Ela deve ser reconhecida pelo conjunto de práticas cotidianas que materializam uma organização genuína do tecido social com suas potências inventivas, formas diferenciadas de ocupação do espaço e arranjos comunicativos contra-hegemônicos e próprios de cada território. (CARTA..., 2017, s/p)

Nessa acepção, as potencialidades do território – patentes na admirável resiliência de seus moradores, na riqueza de sua produção cultural, na intensidade de suas dinâmicas intersubjetivas, das formas de identificação – podem ser abstratamente consideradas à parte do complexo de relações desiguais, porém combinadas, que historicamente às conformaram, oferecendo-se enquanto um modo de vida *alternativo* ao que se entende por “modelo dominante”. Ao conceber a sociedade como um aglomerado de peças que não mantêm entre si interrelações estruturadas, as práticas culturais são afirmadas como valores em si, simplesmente por serem exclusivas, por diferenciarem-se de tantas outras formas de existência na cidade. Em última análise, é como se preexistissem a qualquer dado estrutural que lhe dessem coerência, o que tem por corolário a falsa ideia de que poderiam se desenvolver livremente não fossem as intervenções de agentes que, nessa ótica, são tomados por estrangeiros.

Tudo isso seria mais interessante se alegações deste tipo não fossem elaboradas precisamente para serem endereçadas ao Estado, empresas ou entidades do terceiro setor – instituições indubitavelmente “sociocêntricas” – a fim de viabilizar financeiramente a continuidade de práticas culturais; o que indica que também ali se fazem sentir as consequências de um sistema maior, fundamentado na supressão dos meios autônomos de vida e na perpetuação das condições de dependência. Para Maria Celeste Mira (2017), é o discurso da diversidade cultural, amplamente difundido na virada para o terceiro milênio, que articula tamanha invertida de representações, num fenômeno que se revelaria com a retomada do conceito de “comunidade” em substituição a termos como “morro” ou “favela” – associados a carência, desordem e violência. Favorecido pela permeabilidade que se deu entre os campos acadêmicos, da produção cultural e da militância política, o termo “comunidade” começa a ser reformulado nos anos 1970 com a marcante atuação da igreja católica junto às classes populares das regiões metropolitanas do país. Depois de ser intensivamente apropriada pela expansão das ONGs e entidades de cooperação internacional durante a década seguinte, a repaginação do discurso nos dias de hoje, sugere ela, parece se ligar cada vez mais à busca por melhor posicionamento dos coletivos e outros mediadores culturais no mercado de projetos e financiamentos públicos ou privados. Assim, a positividade operada pela reativação ideológica desta noção – que sociologicamente remete a formas de vida apoiadas em vínculos pessoais e afetivos infensos à degradação da sociedade urbano-industrial – carregaria hoje um duplo sentido, segundo a autora:

De um lado, como em outros períodos da História, tem um aspecto romântico, utópico e mesmo mítico; de outro, constitui-se em ideologia

conservadora, categoria essencial à percepção do espaço social na era da diversidade cultural capaz de operacionalizar relações de poder, de apropriação da cultura do outro e de exploração do trabalho das classes populares.¹⁸¹

Como explica Mira a respeito do segundo ponto, nos contextos estudados por ela, essa espécie de hiperculturalização das realidades periféricas, sustentada pela lógica da diversidade como valor imanente, atenderia em última instância ao escamoteamento dos quadros de precariedade, imbricando-se a fatores que multiplicam e corresponsabilizam os pequenos arranjos produtivos locais – no que se incluem os coletivos culturais – na gestão direta de sua própria miséria social.

Nesse sentido, nada impede que o mesmo incitamento que mobiliza a produção contínua de diferenciações, favorecendo a eclosão de novas subjetividades, leve a que agitações concorrenciais em escala reduzida tornem a ser produzidas em ambientes mais ou menos estabelecidos, a ponto desestabilizá-los internamente. É o que ocorreu entre os coletivos e agentes culturais organizados em torno da ênfase do recorte territorial, no âmbito de alguns debates que o Movimento Cultural das Periferias realizou para formular pontos mais detalhados do Projeto de Lei antes que fosse encaminhado para a tramitação. Ares não muito amistosos se instalaram diante da reclamação feita por uma parcela dos grupos e pessoas que defendiam que a Lei especificasse dois tipos de premiação diferentes: uma, maior, para grupos cujo histórico de atuação se desse em áreas mais longínquas do centro; e outra, menor, para grupos sediados em áreas periféricas, mas, porém, menos distantes do centro. Como se sabe, embora num primeiro momento tenha enfrentado objeções e propiciado discussões acaloradas entre os próprios coletivos mobilizados¹⁸², a proposta acabou sendo aprovada e fixada, na etapa de ajustes jurídico-institucionais, com base nas classificações do IBGE, que dividiu as percentagens de premiação, não em duas, como previa a proposta, mas em três áreas censitárias premiáveis. Com a implementação oficial do programa, até o presente momento, tal debate parece estar adormecido e sem produzir maiores consequências, mas permanece latente e, dada a sua volatilidade, pode vir à tona a cada nova conjuntura, sobretudo as de aperto econômico, em que se reabra a discussão sobre os critérios de distribuição dos recursos no âmbito da Lei.

Embora registrado no âmbito do processo de inscrição de outro programa municipal, o relato dado por um membro de coletivo que participava da 1ª Edição do Projeto Redes e Ruas,

¹⁸¹ Ibid., p. 16.

¹⁸² Entre outras razões, porque se argumentava como seria difícil fazer essa distinção, se com base em quilometragens em relação ao marco-zero da cidade ou a partir de indicadores socioeconômicos de vulnerabilidade.

no final de 2014, traz um caso flagrante da competitividade a que ficam sujeitos os coletivos sob a lógica da diferenciação concorrencial. Tratava-se neste caso de um novo programa baseado na forma-edital, oferecido em conjunto pelas secretarias municipais de Cultura, Direitos Humanos e Serviços, que selecionaria projetos de inclusão e cultura digital articulados a ações de ocupação do espaço público na cidade de São Paulo. O edital prevê que coletivos de três categorias diferentes articulem atividades em Telecentros, Bibliotecas Municipais, Praças do Programa Wi-fi Livre SP e Pontos de Cultura em regiões pré-indicadas do município, notadamente áreas com altos índices de vulnerabilidade social. Às vésperas da entrega dos projetos, o ativista B, que relata o caso, conta que recebeu a ligação de um rapaz que se apresentou como representante de outro coletivo, também concorrente ao edital. Após explicar como conseguiu o contato e ficara sabendo, através de terceiros, das propostas de trabalho que B e seu grupo apresentariam por escrito no dia seguinte, o rapaz iniciou a conversa em que solicitava que o grupo de Marcos retirasse de seu projeto a proposta de realizar atividades numa praça do Programa localizada no bairro da Cachoeirinha, periferia da Zona Norte da cidade, equipamento próximo dos locais de moradia dos integrantes dos dois projetos. Seu argumento era que, ao analisar as propostas, a Comissão de Seleção levaria em conta a distribuição dos projetos pelas diferentes regiões da cidade e que o fato de os dois tencionarem realizar atividades na mesma praça diminuiria a possibilidade de contemplação de um deles. Como a maioria de seus integrantes residia em regiões mais extremas da Zona Norte do que os membros do coletivo de B, o núcleo concorrente avaliava que seria mais justo que fosse o projeto do coletivo de B a abdicar daquela praça, e não o deles, o que, para evitar maiores transtornos, acabou sendo feito.

Por um lado, fica esboçada nesse pequeno episódio uma incipiente estratégia de lotear um território-alvo da política cultural, algo se torna mais significativo quando se tem em mente que a clientela em questão é a população submetida às condições mais perversas de pobreza e ausência de serviços públicos da cidade. Por outro, tal como apontado na seção anterior, o conhecimento tácito sobre o território e a capacidade de “articular a quebrada” política ou socialmente – faculdades derivadas da condição do pertencimento – sofrem um processo de objetificação na medida em que são mobilizados como vantagens competitivas, ou simplesmente recursos (YÚDICE, 2013) dos coletivos e seus membros na apresentação dos projetos. A política pública cultural, assim, no plano cotidiano dos coletivos, longe de intervir nas causas estruturais de reprodução das desigualdades, inclusive as de acesso aos meios de produção cultural, acaba por propiciar situações em que a precariedade urbana toma a vez de uma reserva de mercado, do mesmo modo que a exclusividade pressuposta no

"reconhecimento da diferença" é frequentemente acionada como artifício para legitimar o levantamento de barreiras aos pares concorrentes.

Diante disso, contextos de austeridade orçamentária, como o que entra o Brasil ao menos de 2015¹⁸³, e particularmente o município de São Paulo e sua pasta de cultura, em 2017, com a chegada de João Dória à Prefeitura, servem mais uma vez como reveladores da curiosa e lastimável correspondência que há, sob estes mecanismos, entre o escasseamento de recursos e a intensificação do ambiente concorrencial. É em tal cenário que a rivalidade entre os defensores do recorte territorial e os movimentos organizados em torno de linguagens artísticas despe-se da relativa polidez (quase sempre avessa à sinceridade) para tratar das questões que a sustentam de modo mais contundente. Como sinalizam a entrevista dada por dois militantes do Movimento Cultural das Periferias, em dezembro de 2016. Segundo Rodrigues (2016), um dos entrevistados:

A gente já produz a nossa arte. Quando a gente ouve outros setores da cultura dizerem ‘nós levamos arte para vocês’... É ótimo que isso aconteça. Mas não se pode menosprezar que a periferia produz arte. Quando a gente fala isso para eles, eles se assustam e percebem que estamos sentando na mesma mesa, para dividir o pão...

Ao que é complementado por seu colega: “Queremos dividir o pão, mas jogar mais fermento para o nosso lado”. Ao mesmo tempo em que se alude a uma não exclusividade entre as diferentes pautas e linhas de condução da política cultural na cidade, isto é, sobre a possibilidade de combinar demandas de diferentes segmentos sem que uma prejudique a outra, não se perde a oportunidade de anunciar qual será a postura adotada frente a uma limitação econômica, adaptando para o contexto das políticas culturais o famoso provérbio popular que diz *se a farinha é pouca, meu pirão primeiro*. Rodrigues então retoma a palavra para responder a uma pergunta da entrevistadora, que sondava a disputa por recursos do orçamento municipal com base no recorte territorial e a aceitação deste recorte no meio cultural:

Quando a gente foi amadurecendo enquanto território e pautando as nossas quebradas, isso incomodou muito uma pequena parcela de artistas que estava fadada só a lutar por questões individuais. Tanto que, dentro desses encontrões que nós temos com o pessoal do PIA, da Cooperativa de Dança, de Teatro, com o Circo, eles nos chamam de arteiros, bagunceiros, baderneiros. Mas a gente foi provando que temos conhecimento, não somos coitadinhos. Somos precarizados, isso sim. Eles têm medo da periferia. Eles

¹⁸³ A periodização nos parece cabível pois em 2014 começa a ser implementado um pacote de medidas que operaria cortes no seguro desemprego, no abono salarial, na pensão por morte e no auxílio-doença (MP 665), além de outros em orçamentos da saúde e da educação (PASSA PALAVRA, 2015); o quadro se agravaria em 2016 e 2017 com a aprovação da emenda constitucional que institui o teto de gastos do poder público nas áreas sociais e o avanço dos projetos de (contra)reforma da previdência e da legislação trabalhista.

sabem que a gente é inteligente, que a gente está tão sofrido que não vamos engolir qualquer coisa.¹⁸⁴

Estas eram questões que trespassavam a militância cultural da cidade poucos dias após o prefeito eleito nomear André Sturm como futuro secretário de cultura do município, sinalizando o tom austero e privatizante que adotaria no setor, e poucos dias antes destas previsões se confirmarem com o anúncio de medidas que congelariam 43,5% do orçamento da cultura.¹⁸⁵

Em todos os casos acima descritos, o que se tem são situações em que a afirmação da particularidade sobrepõe-se ao interesse mais geral do setor que, por si só, já se constitui enquanto parcela do todo. Contextos que facilmente deslizam para as asserções de Yúdice sobre como a conduta relativista da teoria antropológica tende também a ser mobilizada para fins extrínsecos à própria cultura, na medida em que busca transformar as esferas públicas onde se tomam as decisões sobre o bem público em ambientes permeáveis às diferenças culturais. De tal modo que o "conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a utilidade da reivindicação da diferença como garantia ganha legitimidade. O resultado é que a *política* vence o conteúdo da cultura". (YÚDICE, 2013, p. 46) Isso significa que, nos marcos de mecanismos institucionais sistematicamente ordenados sob a égide de uma lógica competitiva, as alegações de diferença, sejam elas geográficas, sociais ou por especificidades de linguagem, são conveniências passíveis de serem ativadas como uma espécie de dispositivo de autoproteção no mercado de políticas públicas, no intuito de legitimar prioridades e restringir o espectro da concorrência. Estas são práticas que, muita embora sejam feitas de forma tênue e implícita, determinam a fisionomia do que estamos chamando de novo engajamento cultural.

Apesar de a intensidade e a combinação destes expedientes variarem obviamente de um grupo para outro, de uma cena para outra, a aplicação em algum nível destes elementos, tão fundamentais quanto sutis, tende a ser incorporada no dia a dia dos novos militantes culturais que almejam derivar seus meios de subsistência e intervenção política do universo dos editais. O particularismo que, por trás das aparências e discursos, preside as relações de

¹⁸⁴ Ibidem, s/p.

¹⁸⁵ A necessidade de estipular um teto para encerrar a coleta de dados desta pesquisa não permitiu que acompanhássemos de perto a mobilização dos agentes culturais da cidade que se organizaram, já nos primeiros meses de 2017, em torno da *Frente Única da Cultura de SP* (<<https://www.facebook.com/frenteunicadacultura/>>) para lutar contra o congelamento de 43,5% orçamento imposto pela nova gestão. Os cortes impuseram ao longo deste ano enormes dificuldades a uma série de programas e projetos tocados pela SMC, afetando inúmeros trabalhadores do setor. Mas, do pouco que pudemos observar, e a partir de relatos que nos foram feitos informalmente – o que impede que se tire daqui afirmações conclusivas! –, a tensão entre os “artistas de periferia” e os “artistas do centro” constituiu uma constante da campanha que ficou conhecida como *Descongela Cultura*, tendo sido um fator central de desestabilização interna e fragilização do movimento.

produção do novo engajamento cultural solapa as bases do desenvolvimento de novas formas de resistência unificadas, bem como a projeção de horizontes outros que não seja o da mera reposição, ou variações, das mesmas políticas de editais, promovendo o esfacelamento dos laços de solidariedade e reiterando o princípio da concorrência.

5 CONCLUSÃO

Diante do que foi exposto, é possível apreender o *novo engajamento cultural* como a configuração organizacional, política, mas também produtiva e laboral, que começa a se multiplicar nos grandes centros urbanos do país a partir dos anos 1990. Embora comporte divergências internas, a nova geração de sujeitos coletivos converge em eleger a cultura como instrumento privilegiado para potencializar ações e canalizar aspirações políticas referentes às mais diversas demandas, especialmente aquelas oriundas de setores populares ou grupos marginalizados da sociedade brasileira. Mas, dentro disso, é forçoso indicar que as formas de engajamento aí encerradas caracterizam-se por estar inseridas em um cenário de contração das expectativas de transformação da realidade. De modo que o que se entende hoje por coletivos culturais quase invariavelmente são grupos de pessoas que se associam ao redor de *projetos* para poder aderir aos espaços instituídos pelas políticas culturais, ficando suas práticas sujeitas a serem ou não sancionadas por processos licitatórios e suas instâncias reguladoras.

É possível distinguir, dentre estas práticas, aquelas nascidas já em condições sociais previamente determinadas pelo novo repertório governamental daquelas que foram encetadas por estruturas independentes de apoio mútuo e solidariedade. Afinal, como se procurou explicitar num dos capítulos da segunda seção deste trabalho, o tecimento destas redes informais foi e continua sendo uma fórmula nada incomum em contextos de precariedade, se apresentando muitas vezes como um recurso assegurador das condições mínimas de sobrevivência material, política e simbólica. Em muitas situações, tais experiências organizativas, na medida em que se lançam ao desafio de autoatender a certas urgências da vida, dão azo a produção de núcleos de relacionamento antagônicos ao capitalismo – como se confirmou pelo processo de consolidação de muitos movimentos sociais brasileiros do período pré-88. São estes os potenciais políticos que se veem encapsulados pela forma-edital. Pois, ao se inserir neste novo quadro, ao ser reconhecido, abarcado e normatizado pelas políticas culturais de matriz antropológica, o sentido destas iniciativas sofre degenerações em sua natureza. Conseguindo acessar as pequenas redes de solidariedade e o associativismo cultural das classes trabalhadoras, as políticas culturais de matriz antropológica institucionalizaram o caráter político dos coletivos culturais, dirimindo suas potencialidades contestatórias. Esse processo acabou por converter embriões cotidianos de novas sociabilidades – estes que se nascem e morrem incessantemente nos pátios de escola, nos encontros informais de amigos aos fins de semana, nos quintais de uma casa, nos bares, nas pistas de skate, nos parques, nos centros culturais, nas ruas, ou nas redes sociais – em bases

potenciais de incidência e irradiação de um novo regime normativo, conformando-as a diretrizes que vêm sendo elaboradas desde há muito pelas altas esferas de governança mundial. Nesse aspecto, a fisionomia da atividade militante, de uma forma geral, e sua manifestação cultural através dos coletivos, em particular, guarda correspondências com as modulações estratégicas desde os anos 70 operadas pelos organismos multilaterais que, na parte que lhes cabia na busca pela estabilidade do sistema global, gestavam também uma nova agenda cultural. Cultura e coletivos culturais, como se pretendeu demonstrar, desde então são conceitos que se engendram mutuamente. E se isso acontece não é tão somente porque, em certa medida, toda atividade é inseparável do sujeito que a realiza (ainda que o estatuto desse sujeito e a premissa de sua autonomia estejam aqui postos em xeque), mas porque a cultura passa a ser revalorizada como uma prática diária que produz laços materiais e simbólicos sobre todo o tecido urbano, campo de atuação por excelência dos novos coletivos culturais.

É de se considerar, a esse respeito, que uma parte do vácuo aberto pelo sistemático desmanche das velhas instituições integradoras do capitalismo estaria sendo fragilmente preenchida pelo associativismo cultural de emergência, de modo a incrementar as bases sobre as quais se ensaia restaurar, com muitos percalços, fatores de coesão social e de geração de consensos. Um dilatado processo de redimensionamento estratégico que tem como ponto de partida a crise capitalista mundial eclodida nos anos 1970, período em que um conjunto de contestações sociais que se estendia desde a década anterior precipitou o desmantelamento dos “mecanismos de integração social keynesianos, de que os partidos de esquerda e os sindicatos eram parte integrante, e a liquidação das instituições independentes destinadas a regular os conflitos sociais”. (BERNARDO, 2009b, p. 253) Na plenitude de suas funções, estes quadros institucionais, se serviam para mobilizar trabalhadores e grupos sociais combativos, serviam também como canais de intermediação política, na medida em que decifravam a sociedade em grupos minimamente coesos. Através deles eram firmados os compromissos coletivos e as contrapartidas sociais entre as diferentes classes; dentre estes o assalariamento, que durante muito tempo figurou como princípio estruturante da posição e da identidade social dos indivíduos e, por isso, fonte de legitimidade política. (ABÍLIO, 2005)

Com o esgotamento do pacto fordista nos países onde vigorou e a impossibilidade de que fosse estendido aos países que no máximo o desejavam, é possível deduzir que o trabalho cultural, constituidor de laços e estruturas simbólicas da vida social, tenha se revestido de uma importância singular, uma vez que se oferece como uma capacidade crucial para a constante atualização de programas e políticas dirigidas que objetivam engajar públicos segmentados nas instâncias governativas através do estímulo de sua autoatividade. Nessa leitura, a adoção

paulatina do conceito ampliado de cultura pelos órgãos gestores do capitalismo global representa o ponto de virada em um longo processo de assimilação de conflitos e preceitos que vinham, desde a década de 1950, sendo germinados pela autocrítica da esquerda, anunciando a cultura e a vida cotidiana como local e forma da resistência política.

Tem-se, então, que a ampliação do conceito de cultura e a emergência dos coletivos evoluem articuladamente, acompanhando a tendência de espraiamento e descentralização dos novos artifícios de dominação, em sintonia com necessidade de modular as estratégias de desenvolvimento ao longo das últimas quatro décadas. E, a essa altura, começam a se tornar visíveis as armadilhas inoculadas nas mutações por que passou o alargamento da cultura. Inicialmente orientada pela busca – legítima – de uma abordagem menos elitista do conceito, capaz de também iluminar aspectos da vida social negligenciados pela atividade política da esquerda tradicional, a noção antropológica não ficou imune a deslizamentos semânticos que, ao longo das gerações, acabariam transformando-na em “esfera separada da economia”, não por acaso, no mesmo momento em que o “materialismo cultural” se institucionalizava como disciplina autônoma no âmbito acadêmico. (FREDERICO, 2009, p. 186) Neste percurso, como se sabe, ela deixa de ser operada em torno de macro-categorias para se nuclear cada vez mais em torno de diferenças, “liberando-se” para responder às novas demandas do mundo globalizado, isto é: por um lado, adequar-se a uma reorganização produtiva que passa a requerer a participação consciente e a captura da dimensão subjetiva do trabalhador nos processos laborais; por outro, servir de laboratório privilegiado para a promoção de ambientes de paz, que passam a perscrutar soluções endógenas aos territórios e populações a serem controlados.

O acoplamento destas iniciativas culturais, sempre muito heterogêneas entre si, às formatações institucionais, jurídicas e financeiras que constituem a política pública ajuda a entender por que a posição social da atividade militante – no seio da qual, supostamente, se ensaiam relações coletivistas de questionamento ou ruptura da ordem social – se veja hoje tantas vezes confundida com a de um prestador de serviço – no sentido da estabilização e reprodução desta mesma ordem. O mesmo processo que converte uma tecnologia social alternativa em tecnologia de controle converte a energia social mobilizada pelo ímpeto de contestação em mais estabilidade política ao sistema. O que, alegoricamente, nos permite sugerir que o novo engajamento cultural seja produtor de uma espécie de "mais-valia política", que tem na dinamização de processos, na interatividade acionada com o tecido social, na transformação de bolsões enclausurados em territórios inteligíveis, na mobilização de novos públicos-alvo e na forja de canais de participação a sua principal mercadoria. Em

todos os sentidos a sua atividade guarda, pois, afinidades com as formas de trabalho no capitalismo contemporâneo.

Isso não significa que as políticas tenham como objetivo maior inserir seus objetos artísticos no mercado de bens simbólicos, aos moldes da indústria cultural do século XX, baseada no Copyright, ainda que eventualmente isso seja possível e até desejável. Neste ponto é preciso sublinhar uma diferença. Muito embora o trabalhador cultural tenha sempre sofrido a dependência externa em relação aos meios de sua subsistência, hoje, no contexto analisado, ele passa a ser cada vez mais constringido a abrir concessões em seu próprio processo. Melhor dizendo, as possibilidades de aproveitamento da mercadoria cultural para os capitalistas contemporâneos não se limitam à exploração dos direitos comerciais sobre o resultado de uma determinada ideia ou criação, mas se estendem para todo o processo que está pressuposto no bem ou serviço cultural propriamente dito, àquilo que se esconde nos bastidores, por assim dizer, sendo ele próprio tornado uma dimensão passível de intercâmbio. Se é assim, as tentativas de reunir os elementos cindidos da produção cultural mediante a reconsideração da dimensão processual parecem também ter sido devidamente absorvidas pela nova onda de políticas culturais. O ofício da “mediação” continua sendo aqui a sua principal conveniência, manifestando-se, porém, de maneira bem precisa. Por um lado, naquilo que é legitimado pelos espaços partilhados entre coletivos e atores estatais, o trabalho cultural solicita um tipo de “disponibilidade de tempo e de espírito” que seja capaz de decifrar as dinâmicas intersubjetivas que cruzam os territórios, penetrar problemas cotidianos, interpretar anseios e interesses singulares, articular agentes do território e reativar laços sociais. Por outro, exige que tudo isso seja conjugado à impessoalidade que preside a lógica administrativa a que estão atrelados jurídica e financeiramente. É a captura destas potencialidades que converte os processos em mercadorias.

Trata-se de uma operação que rebaixa as potencialidades de uma atividade coletiva criadora ao estatuto de um trabalho transcorrido dentro de condições politicamente subordinadas, na medida em que, de forma mais ou menos incontornável, os militantes-proponentes precisam observar, submeter e internalizar as disposições contratuais que lhes são colocadas. No que toca às relações externas, convém observar que, no meio político-cultural observado, os editais se consagraram nos últimos anos como via privilegiada, quando não exclusiva, de acesso aos meios de produção artísticos. Sua fórmula, em sinergia com os mecanismos das leis de renúncia fiscal, alimentou um esquema de dependência quase que absoluto da militância cultural em relação ao Estado. Motivo pelo qual, no estado atual da arte, se pode hipoteticamente falar de uma expropriação da capacidade criativa militante de

juntar os seus recursos próprios. Não obstante a percepção de que estes condicionantes acarretam contradições na prática dos coletivos, em grande parte dos casos prevalece a ideia de que este é um mal compensado pelas possibilidades que a dedicação à atividade cultural oferece, ou que se estaria a "arrancar" ao Estado aquilo que lhes é de direito. Mas, em uma escala progressiva, a despeito do conteúdo crítico que embale os sujeitos, é para a função pagadora desempenhada pelos órgãos de fomento que o engajamento cultural passa a dirigir suas propostas em última análise. Fica assim reiterado o quadro em que o fazer cultural, para se fazer existir, é impelido a vasculhar no mercado dos financiamentos um reconhecimento alheio ao seu próprio contexto de produção. Nesse aspecto, a figura do Estado se reforça como um centro gravitacional em torno do qual os coletivos culturais passam a orbitar – uma referência financeira, legal e administrativa que substitui ou interpõe-se no relacionamento que deveria se dar ao nível dos próprios coletivos. A existência social do que se chamou aqui de novo engajamento cultural fica subordinada ao poder que os polos de financiamento têm de interligar e abarcar os coletivos dispersos. A mercadoria neste caso, produzida pelo trabalho cultural sob a forma do edital, não é exatamente uma imagem, sequer um bem ou serviço "imaterial", mas a faceta negativa da própria experiência social, ou seja, a capacidade de mobilização social heterodeterminada, através da qual a energia política se converte em mediação reguladora de si própria, repondo a sua condição socialmente subordinada e consentindo para instâncias alheias aos produtores os meios simbólicos e materiais necessários ao seu monitoramento.

Junto a isso, no que concerne aos modos de organização interna, é preciso ter em conta que se está diante de um trabalho que apresenta aspectos adicionais de resistência, que é mais refratário aos artifícios convencionais de disciplinamento, mas nem por isso imune a eles; daí ser mais adequado falar de um trabalho de *difícil subsunção*. Por um lado, é verdade que os parâmetros de avaliação e mensuração de resultados impõem indicadores genéricos que guardam analogias com o que Marx discutiu nos termos do trabalho abstrato. Abre-se aí o caminho para que surjam na cena novos tipos de atravessadores, bem como os princípios de contrapartida que passam a estruturar as transações. Por outro, é preciso reconhecer que existe uma luta em torno da aleatoriedade do trabalho cultural. Dado o forte e insubstituível componente humano que estrutura a atividade, o seu gerenciamento não pode ocorrer através métodos quantitativos convencionais. Consoante à indiferenciação entre militância e trabalho, embora se trate de um trabalho "para ganhar dinheiro" e que, no limite, sempre estará submetido a um tipo de racionalidade abstrata, a qualidade e o conteúdo daquilo que se faz não é e nem pode em algum momento se tornar desinteressante. Se há algo que deprime a

produção cultural, esse algo é a instauração da apatia, uma vez que o que se está em jogo é exatamente a produção de sentidos compartilhados. Daí que, os dispositivos de subordinação aqui acionados tencionem agir sobre a subjetividade dos agentes produtores, buscando obter-lhes engajamento político, investimento emocional e lealdade. E quanto a isso, as técnicas de gerenciamento aplicadas a esta produção cultural parecem não mais do que avançar tendências bem consolidadas de todo o mercado de trabalho atual. A forma-edital, nesse quesito, que abarca em si a organização precária por projetos, consiste de uma engenharia social adequada ao contexto, pois permite intensificar o trabalho cultural mediante dispositivos que incitam a corresponsabilização (ou participacionismo), a individualização e, finalmente, a concorrência generalizada em torno das premiações estatais.

Casando-se à nova safra de políticas antropológicas, o sistema de financiamento direto baseado em escolhas públicas via editais serviu, ao longo dos últimos anos, a que a norma competitiva se infiltrasse nos modelos associativos pequenos, informais, muito próximos do cotidiano das classes trabalhadoras, de forma que nenhuma política de incentivo fiscal talvez pudesse fazê-lo. Isso permitiu que a cultura, enquanto fonte geradora inesgotável de alteridades conflitantes, fosse amplamente explorada para a configuração de novos nichos de mercado. Ao se ancorar na amplitude atingida pela ideia de cidadania cultural, alegações de autenticidade, mobilizadas como uma arma a mais no ambiente competitivo global, se tornariam então cada vez mais comuns, contribuindo para o processo em que formas de sociabilidade, configurações identitárias, tradições locais, festas de bairro, assim como símbolos, memórias e valores difundidos por todos os cantos da cidade, se objetificassem em recursos de diferenciação competitiva ou, mais precisamente, fatores manipuláveis com vistas ao melhor posicionamento na luta intestina por pequenos subsídios públicos. Diante disso, não parece descabido traçar paralelos formais entre a conduta de corporações que pelejam para desenvolver métodos capazes de gerir o potencial criativo de seus funcionários, ou de cidades e regiões que concorrem pela atração das chamadas indústrias criativas, e a das novas modalidades associativas político-culturais que se degeneram para ajustar seus projetos a relatórios (*accountability*) e regulamentos dos órgãos financiadores.

Muito longe de representar um procedimento neutro de "acesso igualitário" aos fundos públicos, a forma-edital consiste em um mecanismo disciplinar bastante adequado às especificidades, por reunir em si duas lógicas imbricadas na gestão culturalizada dos conflitos sociais. Nela, a defesa das diferenças, axioma que embasa as políticas culturais e seus predicados operacionais, ao mesmo tempo em que age no sentido de realçar diferenciações, proliferar clientelas e estimular a segmentação do tecido social, age também no sentido de

criar quadros integradores que exigem, em algum nível, o estabelecimento de equivalências entre situações desiguais – como se verifica pelo apreço que as bancas avaliadoras reservam às atividades que são capazes de produzir vínculos e cumplicidades sociais em tecidos desagregados e que, não obstante, são posteriormente submetidas a técnicas de mensuração e indexação que violam a sua heterogeneidade inicial. Ou seja, se no primeiro momento a tendência que se delineia avança no sentido diversificar, no segundo caso, o movimento que se configura segue no sentido de integrar. Instaura-se, portanto, um interessante campo de forças onde duas operações em direções aparentemente contrárias se conjugam para gerir populações. Enquanto a lógica da equivalência preside a subordinação objetiva ou administrativa – na relação que os coletivos mantêm com um agente exterior –, a lógica da diferenciação preside a subordinação subjetiva ou política – na relação que eles mantêm entre si.

Note-se, contudo, que, considerada a parte que cabe à cultura no orçamento geral da cidade, trata-se de uma engenharia sofisticada, porém relativamente barata em face dos seus efeitos mobilizadores. Como ressaltaria a própria Frente Única de Cultura (2017), coalização formada para resistir ao enorme congelamento, de 46,89%, imposto à pasta tão logo Dória assumiu a prefeitura:

Do orçamento total da cidade de SP de R\$ 54.694.563.143,00, a Função 13 (Cultura) dispõe de R\$ 754.035.893,00, ou 1,38%, sendo que a Função Cultura inclui, além da Secretaria Municipal de Cultura, a Fundação Theatro Municipal e outros itens de outras pastas. Se olharmos especificamente para a Secretaria Municipal, esta dispõe de R\$ 518.728.834,00, ou 0,95% do orçamento total da cidade.

Ainda dentro desta minúscula parcela, convém destacar que R\$ 258.713.439,00 (49,87%) corresponde à verba de custeio, de modo que apenas R\$ 260.015.395,00 (50,13%) acaba sendo efetivamente destinado às atividades culturais, no que se incluem programas que nada têm a ver com o fomento e promoção da cidadania. Ou seja, é preciso ter em mente que toda a movimentação política e as transformações culturais de que aqui se trataram se deram (e se dão) nos marcos de um orçamento irrisório dentro do Estado.¹⁸⁶ Dados como estes sinalizam duas questões: o primeiro, mais evidente, é como dentro deste modelo o real poder de interferência dos movimentos culturais no orçamento total da cidade, e mesmo dentro da cultura, é irrisório, mas, em segundo lugar, como curiosamente ele detém uma admirável

¹⁸⁶ Na esfera federal os números são parecidos. No balanço de Calabre (2014), apesar das muitas boas ideias levantadas nas instâncias participativas durante os governos de Lula, o MinC jamais conseguiu chegar sequer à casa do 1% do orçamento geral.

capacidade de mexer com as expectativas. Daí que, coerente com o espírito e a finalidade das políticas sociais da era neoliberal, os programas culturais estruturados em torno deste modelo permitem proceder a uma transferência mínima de recursos, pormenorizadamente calculada em função do custo-benefício político de agir sobre este ou aquele setor da população reclamante. Mostra-se, portanto, adequadamente aplicável às conjunturas de ajustes e cortes nas áreas sociais.

Compreendidos nesta perspectiva, coletivos e políticas culturais estariam a reforçar os princípios de um gerenciamento político-social não mais assente em aparatos repressivos, mas em mecanismos sedutores, cuja eficiência aumenta em função do bom uso que eles conseguem fazer dos ímpetus de contestação e da capacidade de mobilização. Novamente, pelo fato de terem sido em grande parte concebidos pelos movimentos culturais, os mecanismos de controle, embora lhes apareça em muitos momentos com feições coercitivas, são na prática diária naturalizados como consequência de um novo ordenamento democrático, superior às antigas formas de favorecimento pessoal, ora até como provas de conquista da autonomia. Extrai-se assim do próprio processo dinamizado pelos coletivos os saberes que permitirão o constante aprimoramento do novo aparato governativo, amortecendo os riscos intrínsecos à aleatoriedade cultural ali mesmo onde eles nascem. Por isso, é interessante perceber que práticas culturais militantes e novos dispositivos de governo são fenômenos que se desenvolvem conjuntamente, num movimento contínuo que se expressa nos diferentes estágios e atualizações por que passaram as políticas culturais do período.

Foi o que se verificou no arco histórico colocado em foco, iniciado no final da década de 1990 pelo Movimento Arte Contra a Barbárie e findado em 2016/2017 com a aprovação e realização da primeira rodada do Fomento à Periferia. Durante este período o panorama do meio artístico engajado paulistano passou por profundas modificações que foram impulsionadas pelas discussões prenunciadoras sobre a ideia de trabalho continuado, contrapartidas sociais e sistemas de financiamento direto, feitas pelo movimento de teatro de grupo de São Paulo; e culminaram com a elaboração mais aprofundada do princípio da descentralização, do recorte territorializado, o alargamento ainda maior do conceito de cidadania cultural e o relaxamento dos critérios jurídicos para o repasse de recursos aos coletivos, representados pelo recente Movimento Cultural das Periferias. Esse percurso faz com que o movimento de teatro paulistano já não seja, hoje, o retrato mais fiel das tendências mais avançadas das políticas culturais de matriz antropológica, nem ocupe mais a proeminência da agitação político-cultural da cidade, embora continue aí tendo o seu lugar, dado o seu pioneirismo na configuração contemporânea. O campo parece abrir-se, desde há

algum tempo e cada vez mais, aos coletivos que se autodefinem periféricos, mas dado o reduzido tempo de experiência com a nova política em curso, não é possível fazer maiores conjecturas sobre quais serão seus desdobramentos.

* * *

Tudo isso coloca muitos desafios aos movimentos culturais contra-hegemônicos que se pretendam orientar por uma estratégia fundada no fortalecimento de sujeitos políticos autônomos.

Primeiramente, convém incorporar alguns questionamentos que têm sido feitos à efetividade crítica das formas de luta social que se revestiram nos últimos anos de reivindicações particularistas ou elegeram o terreno do simbólico como instância determinante do combate. Sublinhe-se aqui, como faz Frederico (2013), as frágeis premissas que estão latentes neste novo jeito de manifestar-se: colorações moralistas; ingênuas alegações de “pureza” enquanto lastro de autenticidade cultural; a rapidez com que podem ser “colonizadas pelo consumo”, entre outras ressalvas. Postura semelhante à que Fontenelle (2009) dirigiu, por exemplo, à geração de movimentos sociais surgida no contexto das chamadas lutas antiglobalização – um “ponto de chegada”, segundo ela, da contracultura que se iniciou nos anos 1960. Estas revoltas, por concentrarem suas ações no plano simbólico, buscando atingir *a marca* das grandes corporações e pressioná-las a adotar práticas mais “solidárias e cidadãs”, esbarraram em limites internos ao próprio sistema por não conseguirem ultrapassar o plano da imagem.

E o que pareciam ser formas radicais de resistência – que em um primeiro momento colocaram a marca em um impasse, acabaram sendo assimiladas pela corporação, tornando-a mais preparada para as críticas que enfrentou com os movimentos antiglobalização nos anos 1990 e para todo o *boom* da responsabilidade social corporativa que daí adveio. (FONTENELLE, 2009, p. 120)

A estas considerações vale acrescentar que a incessante reinvenção capitalista, do ponto de vista da atividade cultural, pode efetuar-se através não apenas da estetização das indignações perante as impossibilidades materiais – estas que, por ventura, convencionou-se deixar intocadas – mas, igualmente, mediante a assimilação dos saberes e energia social liberada pelos processos e pela ação mobilizadora como a dos coletivos aqui abordados. Uma atitude de resistência a estes mecanismos requereria, no entanto, um desapego à velha dicotomia mercado *versus* Estado que, mesmo entre os setores mais radicais dos movimentos culturais, e da esquerda brasileira de uma forma geral, impede que se enxergue nas

alternâncias político-partidárias a continuidade e o aprofundamento de certo padrão de dominação. Essa leitura, muitas vezes, leva a que sejam travadas polêmicas, por exemplo, em torno da preferência que alguns governos dão à mediação das Organizações Sociais (preferidas dos governos tucanos no estado de São Paulo) ou à prerrogativa empresarial concedida pelas leis de incentivo fiscal em detrimento do modelo centrado na figura dos coletivos (como os aqui analisados), sem perceber que tais arranjos ocasionais são manifestações jurídicas e aparentes de um mesmo horizonte político.

Nem é o mercado a negação do Estado, nem é o Estado uma instituição neutra ou refreadora dos mecanismos perversos instituídos pelo mercado. Como se procurou demonstrar, o primeiro, para além de ser o espaço de circulação de mercadorias, é também uma estrutura política indutora de comportamentos. O Estado, por sua vez, além de concentrar atribuições econômicas coordenadoras, é a expressão do poder que uma classe exerce sobre a outra, o guardião político da exploração social. De modo que, ao se enfatizar o neoliberalismo enquanto um sistema normativo que age através da generalização de uma norma competitiva, está-se a falar do incremento e da sofisticação de uma forma ampliada de Estado. O fato de as bases de exercício desse poder estarem hoje difundidas e serem muitas vezes ativadas por entidades da chamada sociedade civil significa, pois, que àquele Estado tradicional somou-se outro, como aparelho complementar.

Tampouco se pode dizer que o repertório de políticas – entre elas, as culturais – avançados pela era de hegemonia petista no país consistiu em medidas contrabalanceadoras dos mecanismos de mercado. Ao contrário, o que se tentou aqui salientar foi que elas atuaram precisamente como dutos institucionais que permitiram acarrear para ambientes inéditos, e com velocidade e capilaridade inauditas, as mesmas regras de concorrência que até então vigiam apenas nos mercados convencionais. Os ganhos em termos de recurso e acesso aos bens de consumo são incalculavelmente parcos diante do efeito desarticulador que exerceu sobre as formas mais elementares de solidariedade. Um processo chamado de inclusão que, no que diz respeito ao seu saldo político, conformou indivíduos, organizações, entidades e tantas outras modalidades associativas oriundas destes meios ao *modus operandi* do mercado. (assim como os produziu em casos em que não existiam). Em outras palavras, é possível inferir que um dos feitos das políticas sociais/culturais da era petistas foi o de conseguir povoar e encher de vida muitas daquelas estruturas de mercado que não puderam e nem poderiam ser preenchidas pela onda neoliberal de primeira geração, concluindo a tarefa.

É bem ilustrativa desta confusão a onda de protestos e ocupações protagonizada pelos coletivos do novo engajamento cultural em meados de março de 2016, após o decreto do

governo interino de Michel Temer extinguir o Ministério da Cultura (MinC) e o incorporar ao Ministério da Educação com o *status* reduzido de secretaria. A indignação dos artistas manifestou-se através da tomada de dezenas de prédios representativos do ministério – como o da Fundação Nacional das Artes (Funarte) em São Paulo, e do Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, além de outras tantas instalações simbólicas nas principais cidades do país.¹⁸⁷ Na raiz do problema, a reforma ministerial do suspeitíssimo novo governo feria a continuidade de todas as políticas culturais inovadoras que foram implantadas ao longo dos 14 anos de governos petistas. Apesar do grande esforço de mobilização realizado à altura, não foi o suficiente para que os artistas contassem com apoio à altura de outros setores e categorias organizadas, o que fez com que se mantivessem como uma espécie de vanguarda solitária de resistência ao “golpe”.

O episódio, como se sabe, se inscreve no quadro de acontecimentos que culminariam com o afastamento definitivo da presidente Dilma, o que assinala a crise de um arranjo político com consequências ainda não assentadas. Todavia, ele evidencia vínculos muito bem estabelecidos entre esta nova geração de agentes culturais engajados e certo modelo de gerenciamento político. Não por acaso, nos acontecimentos citados, junto aos coletivos ocupantes, participavam das atividades realizadas no âmbito desta movimentação desde ex-secretários de cultura, parlamentares, figuras públicas e intelectuais abertamente ligados ao governo em declínio até representantes do novo e do velho empresariado cultural.

É intrigante pensar que aquela mesma Funarte já houvera sido palco de intensos protestos dos movimentos culturais de São Paulo nos anos de 2009 e 2011. Com a diferença de que, nas ocasiões anteriores, os grupos ocupavam as dependências do órgão para lutar contra medidas contingenciais tomadas pelo mesmo governo cuja volta passavam agora a exigir.¹⁸⁸

Virada esta página, das muitas tarefas contra-hegemônicas a serem realizadas com vistas ao fortalecimento de sujeitos e coletividades políticas autônomas, aquela reservada ao

¹⁸⁷ Cf. “#OcupaMinC: Ocupações contra o fim do Ministério da Cultura já atingem mais de 12 capitais.” In: Revista Fórum, 19 de Maio de 2016. Disponível em < <https://www.revistaforum.com.br/2016/05/19/ocupaminc-ocupacoes-contra-o-%ED%AF%80%ED%B2%A1m-do-ministerio-da-cultura-ja-atingem-mais-de-12-capitais/> >. Acesso em 20 de Maio de 2016; “Com fim de Ministério da Cultura, artistas abrem foco de resistência a Temer”. In: El País Brasil, 18 Maio de 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/18/cultura/1463572331_767818.html>. Acesso em 19 de Maio de 2016.

¹⁸⁸ Desde antes, outros acontecimentos já sinalizavam uma sólida preferência eleitoral por parte dos agentes do novo engajamento cultural. Em 2014, por exemplo, uma importante rede de coletivos culturais da periferia de São Paulo manifestou seu apoio público à candidatura de Dilma Rousseff em um comício realizado no bairro de Itaquera, Zona Leste da cidade. Cf: Mural-blog dos correspondentes comunitários da Grande SP. Folha de S. Paulo, 21 de outubro de 2014. “Coletivos da periferia manifestam apoio à Dilma durante ato em Itaquera”. Disponível em <<http://goo.gl/cRpIdP>> Acesso em 15 julho de 2015.

âmbito da cultura talvez seja a que se encontre em melhor condição de encetar uma nova estratégia. E isso se deve em grande medida àquela mesma especificidade que faz do trabalho cultural um assunto importante para a manutenção das relações sociais capitalistas hodiernas e que o torna uma atividade de difícil gerenciamento: a irredutibilidade do fator humano. Em qualquer outro setor, a experiência autogestionária sempre irá em algum momento esbarrar com o distanciamento que se interpõe entre o produtor, de um lado, e as ferramentas e o objeto de seu trabalho, de outro. Uma cisão que, como se procurou demonstrar ao longo do texto, jamais se fará plenamente estabelecida nos processos culturais. Em que pese o fato de a produção cultural não poder ser a todo tempo uma atividade humana pura, dependendo em alguma medida de um conjunto de aparatos técnicos e outros objetos artificializados, serão estes fatores em algum momento tão mais importantes a ponto de substituírem o aspecto relacional? Não haverá sempre aí uma dimensão humana, intersubjetiva, que é irredutível, e que constituirá por isso o componente imprescindível para que estes processos sejam levados a cabo? Se a resposta for positiva é porque já se tem por onde recomeçar.

REFERÊNCIAS

ABAYOMI ATELIÊ (coletivo). **Identidade cultural como prática da liberdade**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

ABÍLIO, L. C. **Dos traços da desigualdade ao desenho da gestão**: trajetórias de vida e programas sociais na periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ABREU, J. L. **Cultura e política**: o caso do Programa "VAI" em São Paulo - 2004-2008. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

ACHADOUROS DE HISTÓRIAS (Coletivo). **Achadouros de histórias**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

ARANTES, O. B. F. Uma estratégia falta: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, P. E. "Em cena" entrevista a Beth Néspoli, "Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana". In: _____. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014a.

_____. Depois de junho a paz será total. In: _____. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014b.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. **Manifesto Arte contra a Barbárie**. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://tinyurl.com/pybu4q9>>. Acesso 01 set. 2014.

_____. Segundo Manifesto Arte contra a Barbárie. In: COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008a. p. 23-26.

_____. Terceiro Manifesto Arte Contra a Barbárie. In: COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008b. p. 29-30.

ANDRADA, Ana Carolina Solva. **A organização do trabalho artístico a partir da construção de um campo de ação estratégica**: o teatro de grupo paulistano e a Lei de Fomento ao Teatro. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALMEIDA, Renato S. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil n. 56, jun. 2013, pp. 151-172.

ALVES, Elder P. M. Diversidade cultural, território e tradição: a nova agenda do desenvolvimento local no Brasil. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 7, nº 1, jan-jun 2017.

ARTE E CULTURA NA KEBRADA (coletivo). **Arte e Cultura na Kebrada 10 anos**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

ASSANO, Gustavo. Périplo de ajuntados: um esboço da trajetória do grupo teatral Folias D'Arte. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, nº 15. São Paulo, 2011.

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

BARBOSA, Frederico. Análise do mercado de trabalho cultural. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (org.). **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimento. Salvador: EDUFBA, 2017.

BARROS, José Márcio; ROSA, Liliane; ESPÍRITO SANTO, Livia. O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, v. 1 (7), 2014,

BAUMOL, William; BOWEN, William. **Performing Arts, The Economic Dilemma**: a study of problems common to theater, opera, music, and dance. New York: Twentieth Century Fund, 1966.

BEAUD, Stéphane; PIALOUX, Michel. **Retorno à condição operária**: investigações em fábricas da Peugeot na França. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

BECKER, Howard Saul. **Art worlds**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENDASSOLLI, Pedro F. **Análise do mercado de trabalho e carreiras nas Indústrias Criativas do Estado de São Paulo**. Relatório de pesquisa 1/2008. São Paulo: GV Pesquisa, 2008.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história/Walter Benjamin (Obras escolhidas; vol 1.). São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 120-136.

_____ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história/Walter Benjamin (Obras escolhidas; vol 1.). São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 165-196.

BERNARDO, J. **Democracia totalitária**: teoria e prática da empresa soberana. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Economia dos conflitos social**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. Epílogo e prefácio (um testemunho presencial). **História Social**, Campinas, n. 17, 2º sem. 2009b.

BOITO JR., Armando; BERRINGER, Tatiana. **Brasil: classes sociais, neodesenvolvimentismo e política externa nos governos Lula e Dilma**. Revista de Sociologia e Política, São Paulo, v. 21, nº 47, set. 2013, p. 31-38.

BOLAÑO, C. **Indústria Cultural: informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

_____. A centralidade da chamada Economia Política da Comunicação (EPC) na construção do campo acadêmico da Comunicação: uma contribuição crítica. In: **Comunicação e a crítica da Economia Política: perspectivas teóricas e metodológicas**. São Cristovão: Editora UFS, 2008a.

_____. Trabalho intelectual, comunicação e capitalismo: a re-configuração do fator subjetivo na atual reestruturação produtiva. **Revista Brasileira de Economia Política**, Rio de Janeiro, nº 11, dez. de 2008b.

BONFIM, Murilo. Seleções da Lei do Fomento dividem encenadores. **O Estado de São Paulo**, 27 de dez. de 2014. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro,selecoes-da-lei-do-fomento-dividem-encenadores,1612419>>. Acesso em 29 dez. 2014.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, nº 2, abr-jun 2001.

_____. A política cultura e o plano das idéias. In: RUBIM, A.; BARBALHO, A. (orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 12 nov. 2015.

_____. **Legislação brasileira**. Lei Nº 8.666, de 21 de junho 1993. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8666compilado.htm>. Acesso em 12 de nov. 2015.

_____. **Legislação brasileira.** Lei Nº 10.520, de 17 de julho 2002. Institui, no âmbito da União, Estados, Distrito Federal e Municípios, nos termos do art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, modalidade de licitação denominada pregão, para aquisição de bens e serviços comuns e dá outras providências.. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10520.htm>. Acesso em 12 de nov. 2015.

BRAVA CIA. Arte pela barbárie: graciosa a la vida! In: ALMEIDA, Ademir de; RESENDE, Fábio; RAIMUNDO, Max. (org) **Brava companhia – caderno de erros I.** São Paulo: LiberArs, 2015.

BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

BROWN, Mark MALloch. Prefácio. In: PNUD. **Relatório do Desenvolvimento Humano 2004.** Liberdade cultural num mundo diversificado. Lisboa: Mensagem, 2004.

CABRAL FILHO, Adilson Vaz; CHAGAS, Fernando Luiz Silva. Percepções sobre as políticas públicas culturais no Brasil, a partir do governo Lula. **Políticas Culturais em Revista**, nº 2(8), Salvador, 2015.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult)

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 58, p.137-156, jun. 2014.

CALABRE, L.; LIMA, D. R. Do do-in antropológico à política de base comunitária - 10 anos do Programa Cultura Viva: uma trajetória da relação entre Estado e sociedade. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 2 (7), p. 6-25, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CALUX, Elaine. Novo edital desrespeita e fere princípios da lei de fomento. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 mai. 2017. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1880232-novo-edital-desrespeita-e-fere-principios-da-lei-de-fomento.shtml>> Acesso em: 02 mai. 2017.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto:** Revista do Teatro Galpão Cine Horto, Belo Horizonte: Argvmentun Editora, ano 5, v. 5, dez. 2008.

CARTA DA MARÉ. Manifesto das Periferias: As periferias e seu lugar na cidade. Rio de Janeiro, 2017. **Seminário Internacional de Periferias.** Disponível em: <<http://fundacaotidesetubal.org.br/midia/2483.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2018.

CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista do teatro brasileiro. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J. F. P.; TENDLAU, M. (orgs) **Próximo Ato:** teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em < <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1410>>. Acesso em 20 jan. 2018.

CELSO, Zé. Libertemos a Cultura das suas prisões. In: **Blog do Zé Celso**, 29 jul. 2011. Disponível em <<http://blogdozelcelso.wordpress.com/2011/07/29/libertemos-a-cultura-das-suas-prisoas/>>. Acesso em 07 abr. 2015.

CHAVES, Wanderson. As agendas culturais da Guerra Fria e o "Programa Ideológico": a CIA e a Fundação Ford na atração às elites intelectuais. **Revista Angelus Novus - USP**, São Paulo, ano VI, n. 2015.

COELHO, Teixeira. A cidade e os avatares da cultura. In: _____ (org.) **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultura, 2008.

CORSANI, A. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: GALVÃO, A. P.; SILVA, G.; COCCO, G. (org.). **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CULTURA DIGITAL 2007-2010: Um programa do MinC, 2006. Disponível em: <http://docs.google.com/View?docid=ddc6knb_5cvjm7j&revision=published>. Acesso em: 05 dez. 2017.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, nº 15, jan-abr, 2005.

DAL ROSSO, Sadi. **Mais trabalho!:** a intensificação do labor na sociedade contemporânea. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DANTAS, M.; CANAVARRO, M.; BARROS, M. Trabalho gratuito nas redes: de como o ativismo de 99% pode gerar ainda mais lucros para 1%. **LIINC em Revista**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, mai. 2014.

DEFOURNY, Vincent. Prefácio. In: UNESCO. **Cultura de paz: da reflexão à ação; balanço da Década Internacional da Promoção da Cultura de Paz e Não Violência em Benefício das Crianças do Mundo**. Brasília: Unesco; São Paulo: Associação Palas Athena, 2010.

DE MARCHI, L. Construindo um conceito neodesenvolvimentista de economia criativa no Brasil: Política cultura na era do novo Minc. **Revista Novos Olhares**,. São Paulo, v. 2, n.2, 2º sem. 2013.

DENNING, M. **A cultura na era dos três mundos**. São Paulo: Francis, 2005.

DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES (Coletivo). **Trama do Morro Vermelho: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia** (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

DURAND, José Carlos. “Indicadores culturais: para usar sem medo”. In: _____. **Política cultural e Economia da Cultura**. Cotia/SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições SESC SP, 2013 [2007].

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2009.

FAUSTO, Ruy. A “pós-grande indústria” nos *Grundrisse* (e para além deles). **Revista Lua Nova**, São Paulo, nº 19, nov. 1989.

FERREIRA, Juca. O diálogo como meio. In: VAL, Ana Paula do; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; PINTO, Viviane Cristina. (orgs) **Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

FILIPPIM, E. S.; LIMA, A. A. Conhecimento tácito em organizações: estudo de caso no setor metalúrgico. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 80-97, jan.-jun., 2014.

FISCHER, S. R. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2003.

FREDERICO, Celso. Marx na pós-modernidade. In: TEIXEIRA, F.; FREDERICO, C. **Marx no século XXI**. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, São Paulo, 2013.

FONTENELLE, Isleide. Resistência e assimilação na cultura das marcas: a resposta corporativa ao movimento “Sem Logo”. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 6, nº 15, 2009.

_____. Para uma crítica ao discurso da inovação: saber e controle no capitalismo do conhecimento. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 52, nº 1, jan.-fev. 2012.

FONTES, V. Sociedade civil, classes sociais e conversão mercanti-filantrópica. **Observatório Social da América Latina**, Buenos Aires, Argentina, ano VI, n. 19, jul. 2006.

FÓRUM DE CULTURA DA ZONA LESTE (coletivo). “A periferia foi cobrar... e agora?”. In: VAL, Ana Paula do; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; PINTO, Viviane Cristina. (orgs) **Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

_____. Manifesto periférico – pela Lei de Fomento à Periferia. In: **Teatro de Rua e a Cidade**, 3 jun. 2014. Disponível em <

<http://teatroderuaecidade.blogspot.com.br/2014/06/manifesto-periferico.html> >. Acesso em 06 mar. 2015.

_____. **Fórum de Cultura da Zona Leste**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da Biopolítica: curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRENTE ÚNICA DE CULTURA. Carta a André Sturm (Secretário de Cultura), Caio Megale (Secretário de Fazenda) e Câmara dos Vereadores. São Paulo, 4 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/frenteunicadacultura/posts/604937039716206>>. Acesso em: 13 de abril de 2017.

FUCHS, C. Class and exploitation on the Internet. In: **Digital Labor. The Internet as playground and factory**. New York: Trebor Scholz/Routledge, p. 211-224, 2013.

GANNAM, Gustavo Ghiringhelo. **A trama do sevirismo**: os novos modelos de negócio da indústria cultural. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Bacharelado em Sociologia e Política, Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 2008.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

GIL, G. "Apresentação". In: UNESCO Brasil. **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma base de dados para a cultura. UNESCO Brasil, 2003.

GOMES, Rodrigo. Secretaria da Cultura de Dória interferiu no resultado do Programa VAI, acusam julgadores. In: **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 19 mai. 2017. Disponível em <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/05/secretaria-da-cultura-de-doria-interferiu-no-resultado-do-programa-vai-acusam-julgadores.>> Acesso em 27 mai 2017.

GROSSBERG, Lawrence. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. **Revista MATRIZES**, v. 9, nº 2, São Paulo, jul-dez 2015..

GRUPO OPNI (coletivo). **Favela Galeria**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

GUERREIRO, Isadora A. O MTST e o PMCMV: o “poder popular” próprio ao lulismo. **Dialektiké**, Natal, v. 1, 2016.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão**. Rio de Janeiro. Editora Record, 2005.

_____. **Império**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. In: MORAES, D. (org) **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003

HERCOVICI, Alain. **As metamorfoses do valor**: capital intangível e hipótese substancial. Reflexões a respeito da historicidade do valor. *LIINC em Revista*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, nov. de 2014.

HIP-HOP 3.0 (coletivo). **Hip-Hop 3.0 – Old School e Nova Escola revisitando a história do Hip Hop paulistano**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

HUWS, U. Vida, trabalho e valor no século XXI: desfazendo o nó. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 70, jan.-abr. 2014

_____. A ignição no motor: trabalhadores criativos na economia global. **Revista Parágrafo**. São Paulo, v. 1, n. 3, jan-jun 2015.

INHAMUNS, C. As dramaturgias dos espaços abertos: das metrópoles às comunidades ribeirinhas do Brasil. In: CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO; NÚCLEO PAVANELLI. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua**. Caderno I. São Paulo: Abaporu Comunicações, 2011.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 4/5, out 1980.

KARA-JOSÉ, B. **Políticas culturais e negócios urbanos**: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

KINAS, F. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. **Revista Extraprensa**, América do Norte, 1, nov. 2010.

KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LAMPEL, J.; LANT, T.; SHAMSIE, J. Equilíbrio em cena: o que aprender com as práticas organizacionais das indústrias culturais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 1, nº 49, jan-mar. 2009.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. **La nueva razón del mundo**: ensayo sobre la sociedad neoliberal. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2013.

LEBUDINO, A. D. **O processo colaborativo na formação do ator**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LEITE, A. E. O programa VAI e a cena cultural da periferia paulistana. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: Percepções e caminhos percorridos. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.

LEMOS, Flávia Cristina Silveira. A cultura como dispositivo de governo da população pela UNICEF e UNESCO: apontamentos genealógicos. **Revista Psicologia Política**, Belo Horizonte, v. 10, nº 20, dez. 2010.

LE ROUX, Mathieu. **O diploma morreu... viva o portfolio**. Esta e outras reflexões sobre o que nos prepara de fato para a vida. In: Projeto Draft, 23 set. 2016. Disponível em: <http://projetodraft.com/o-diploma-morreu-viva-o-portfolio-esta-e-outras-reflexoes-sobre-o-que-nos-prepara-de-fato-para-a-vida/>>. Acesso em 15 outubro de 2017.

LIGA DO FUNK (coletivo). **Morada da Liga do Funk**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa Lima. **Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária**: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LIMA, L. P. B.; ORTELLADO, P.; SOUZA, V. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: **IV Seminário Internacional - Políticas Culturais**, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2013

LIMA, L. P. B.; ORTELLADO, P. Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, n. 2 (7), 2014.

LINHART, Danièle. **A desmedida do capital**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

LOPES, M. I. V. **Pesquisa em comunicação**. 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LOPES, R. S. **Informação, conhecimento e valor**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LOVE CT SKATE (Coletivo). **Love CT Skate Arte e Cultura**: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura), São Paulo, 2016.

MACIEL, Danielle Edite Ferreira. **Midiativismo**: entre a democratização e a assimilação capitalista. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

MAGALHÃES JR., J. C. **O mercado da dádiva**: formas biopolíticas de um controle das populações periféricas urbanas. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MALAGODI, Maria E.; CESNIK, Fábio de Sá. **Projetos culturais**: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio. São Paulo: Escrituras, 1999.

MALINI, F. **O comunismo das redes: sistema midiático p2p, colaboração em rede e novas políticas de comunicação na Internet.** Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MARANHÃO, T. A. **Governança mundial e pobreza: do Consenso de Washington ao consenso das oportunidades.** Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARQUES, Aída. **Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARTINS, Caio; CORDEIRO, Leonardo. Revolta popular: o limite da tática. In: **Passa Palavra**, 27 de maio 2014. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2014/05/95701>> Acesso em: 28 maio 2016.

MARX, Karl. **Capítulo VI Inédito de O capital**, resultados do processo de produção imediata. São Paulo: Centauro, 2004.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política: Livro I, v. 2, 2ª ed.,** São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MATE, A. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. **Revista Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**, Marília, v. 1, n. 1, 2012.

MATO, Daniel. Stuart Hall, a partir da e na América Latina. **MATRIZES**, São Paulo, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 47-66, dez. 2015.

MENGER, Pierre-Michel. **O retrato do artista enquanto trabalhador.** Metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma editora, 2005.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. **Revista da Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, nº 24, v. 1, 1984.

MIÈGE, B. As indústrias culturais e mediáticas: uma abordagem sócio-econômica. **Revista MATRIZES**. São Paulo, v. 1, n. 1, out 2007.

MICHASLKI, Yan. Vestido luminoso não protege do frio. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro – Yan Michalski (1963-1984).** Rio de Janeiro: Funarte, 2004a.

_____. Censura, um mau negócio para todos. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro – Yan Michalski (1963-1984).** Rio de Janeiro: Funarte, 2004b.

_____. Seminário de Dramaturgia do Nordeste. Regionalismo em debate. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro – Yan Michalski (1963-1984).** Rio de Janeiro: Funarte, 2004b.

_____. Censura, um mau negócio para todos. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro – Yan Michalski (1963-1984).** Rio de Janeiro: Funarte, 2004b.

MICHETTI, Miqueli; BURGOS, Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais: precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Políticas culturais em revista**, Salvador, v. 9, nº 2, jun-dez 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética: cinema e crítica**, fev. 2011. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 03 jun. 2016.

_____. O que um coletivo. In: BRASIL, André (org.). **Teia: 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MIRA, Maria Celeste. Comunidade: mito e ideologia política na era da diversidade cultural. **Contemporânea**, São Carlos, v. 7, n. 1, jan.-jun. 2017, pp. 11-38.

MOREIRA, L. C. Fomento. Programa público. Continuidade. In: COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008 [2004].

MOREIRA, L. C. There is no alternative. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

MORINI, Cristina; FUMAGALLI, Andrea. **Life put to work: towards a Life Theory of Value**. *Ephemera: theory & politics in organization*. v. 10 (3/4), 2010.

MOULIER-BOUTANG, Y. Riqueza, propriedade, liberdade e renda no capitalismo cognitivo. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 13-14, 2001.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES DA CULTURA. Manifesto dos Trabalhadores da Cultura: É hora de perder a paciência! In: **Passa Palavra**, 20 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.passapalavra.info/2011/07/42764>>. Acesso em: 07 abr. 2015.

NEGRI, A. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OLIVEIRA, Francisco. **Crítica da razão dualista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003a.

_____. **O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003b.

ORLÉAN, André. **L'Empire de la valeur: refonder l'économie**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

PARANHOS, K. R. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 62, jul. 2006.

PASSA PALAVRA. A arte da ocupação para manter viva a cultura. In: **Passa Palavra**, 28 mar. 2009. Disponível em <<http://passapalavra.info/?p=42998>>. Acesso em 07 abr. 2015.

_____. Domingo na Marcha (4ª parte). In: **Passa Palavra**, 08 jul. 2011. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2011/07/42227>>. Acesso em: 23 ago. de 2011.

_____. Ocupação da Funarte: trabalhadores perderam a paciência. In: **Passa Palavra**, 26 ju. 2011. Disponível em <<http://passapalavra.info/2011/07/42998>>. Acesso em: 07 abr. 2015.

_____. Austeridade à brasileira. In: **Passa Palavra**, 08 de mar. de 2015. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2015/03/103142>>. Acesso em: 10 de mar. de 2015.

PAULANI, Leda Maria. O processo da força viva de trabalho no processo capitalista de produção – uma análise dos dilemas contemporâneos. **Revista Estudos Econômicos**, v. 31, nº 4, out-dez 2001.

PEREIRA, A. B. O programa vai às periferias: jovens e ações culturais na cidade de São Paulo. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: Percepções e caminhos percorridos. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.

PETIT, Michèle. **A arte de ler**: ou como resistir à adversidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

PNUD. **Relatório do Desenvolvimento Humano 2004**. Liberdade cultural num mundo diversificado. Lisboa: Mensagem, 2004.

PRADO, Eleutério. Uma crítica à economia política do imaterial. **Revista Outubro**, Rio de Janeiro, ed. 11, 2º sem. 2004.

_____. Pós-grande indústria: trabalho imaterial e fetichismo - uma crítica a A. Negri e M. Hardt. **Crítica Marxista**, São Paulo, n. 17, jun. 2006.

_____. O trabalho complexo na teoria do valor de Karl Marx. **Mouro Revista Marxista**. São Paulo, ano 5, nº 8, dez. 2013.

PRADO, E; GUEDES PINTO, J. P. Subsunção do trabalho imaterial ao capital. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 70, p. 61-74, jan.-abr, 2014.

PUPPO, Mª L. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

RAMOS, Conrado. Do multiculturalismo como criação de novos targets: a política de identidades e a inscrição totalitária do gozo. **A peste**, São Paulo, v. 1, nº 1, jan-jun 2009.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultura e financiamento da cultura**: teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

RIZEK, Cibele S.. As lutas pelo Fomento e suas lutas. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

_____. Políticas sociais e políticas de cultura: territórios e privatizações cruzadas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, São Paulo, v. 15, nº 2, nov 2013.

RIZEK, Cibele Saliba.; AMORE, Caio Santo.; CAMARGO, Camila Moreno. Política social, gestão e negócio na produção das cidades: o programa Minha Casa, Minha Vida “entidades”. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, nº 72, set-dez, 2014.

ROCHA, Lia de Mattos. O “repertório dos projetos sociais”: política, mercado e controle social nas favelas cariocas. In: BIRMAN, Patricia; LEITE, Márcia Pereira; MACHADO, Carly; CARNEIRO, Sanda de Sá (org). **Dispositivos urbanos e a trama dos viventes: ordens e resistências**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

RODRIGUES, Aurélio Prates. Entrevista a Gisele Brito. As periferias organizadas através de seus fazeres artísticos. In: **ObservaSP**, 6 dez. 2016. Disponível em: < <https://observasp.wordpress.com/2016/12/06/entrevista-as-periferias-organizadas-atraves-de-seus-fazer-artistico/>>. Acesso em 15 jan. 2017.

RODRIGUES, M. A.; CARVALHO, S. Conversa de bastidores: transcrição de conversa na Cooperativa Paulista de Teatro. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

RODRIGUES, L. A.; RODRIGUES, A. S. Cultura Viva: novos atores na cena política brasileira. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, n. 2 (7), p. 84-102, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A.; BARBALHO, A. (orgs.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (orgs). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisino; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão/UFS, 2010.

RUBIM, Linda. Marketing cultural. In: _____ (org). **Organização e produção da cultura**. Salvador: Edufba, 2005.

SADER, Eder. **Quando os novos personagens entraram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTOS, Jesus dos. Entrevista a Gisele Brito. As periferias organizadas através de seus fazeres artísticos. In: **ObservaSP**, 6 dez. 2016. Disponível em: < <https://observasp.wordpress.com/2016/12/06/entrevista-as-periferias-organizadas-atraves-de-seus-fazer-artistico/>>. Acesso em 15 jan. 2017.

SÃO PAULO (Município). **Legislação Municipal**. Lei Nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras

providências. Disponível em:

<http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai: Percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

_____. Secretaria Municipal de Cultura. Um balanço da III Conferência Municipal de Cultura: dos debates às propostas finais. In: VAL, Ana Paula do; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; PINTO, Viviane Cristina. (orgs) **Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2014.

_____. Núcleo de Fomentos. Construção de uma cartografia: as ações na cidade de São Paulo. In: GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. (orgs) **Fomento ao Teatro: 12 anos**. São Paulo, SP: Secretaria Municipal de Cultura, 2014b.

_____. **Legislação Municipal**. Lei Nº 16.496, de 20 de junho de 2016. Institui o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo. Disponível em: <<http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L16496.pdf>>. Acesso em 21 fev. 2018.

_____. **Plano Municipal de Cultura – Caderno de consulta pública**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/FundaSP-PUC, 2016b.

_____. **Plano Municipal de Cultura**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/FundaSP-PUC, 2016c.

_____. **Em cartaz**, edição especial. São Paulo: Circuito SPCine/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, dezembro de 2016d.

SEGNINI, Liliana R. P. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007, Recife. **Anais...** Recife: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2007.

_____. Música, dança e artes visuais. Especificidades do trabalho artístico em discussão. In: VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho, 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ALAST, 2013.

SEPULVIDA, Paula. B. **Fomento ao Teatro: uma ação cultural para a cidade de São Paulo**. Relatório final de Iniciação Científica. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo/FAPESP, São Paulo, 2011.

SILVA, Adélia Cristina Zimbrão. Políticas públicas culturais e mecanismos de democracia participativa. In: **VI Congresso CONSAD de Gestão Pública**. Brasília-DF, 16, 17 e 18 de 2013.

SILVA, J. P. Tempo de trabalho e imaterialidade na teoria social de André Gorz. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 70, p. 101-113, jan.-abr., 2014.

SMYTHE, D. Communications: blindspot of Western Marxism. **Canadian Journal of Political and Social Theory**. V. 1, n. 3, Fall/Automne, 1977.

_____. On the audience commodity and its work. In: DURHAM, M.; KELLNER, D. (org.). **Media and Cultural Studies: keywords**. Malden: Blackwell, 1981.

SITCOVSKY, Marcelo. **Dez anos de governo do Partido dos Trabalhadores: pós-neoliberalismo, neodesenvolvimentismo, transferência de renda e hegemonia**. Revista Praia Vermelha, Rio de Janeiro, v. 31, nº 1, jan-jun 2013.

SOARES, M. H. A formação advinda do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs) **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

_____. O diretor teatral e a figura antropológica do chefe tribal: um olhar sobre a organização colaborativa da Cia. Antropofágica. In: **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo, 2010

SOUZA, Marcelo Lopes. **O desafio metropolitano: um estudo sobre a problemática sócio-espacial nas metrópoles brasileiras**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SOUZA, V. Políticas culturais em São Paulo e o Direito à Cultura. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, n. 2 (5), 2012, p. 52-64.

STEFANO, N.; CASAROTTO FILHO, N.; FREITAS, M.; MARTINEZ, M. Gestão de ativos intangíveis: implicações e relações da gestão do conhecimento e capital intelectual. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 22-37, jan.-jun., 2014.

STURM, André. Fomos atacados somente por querermos cultura para todos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 mai. 2017. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1880232-novo-edital-desrespeita-e-fere-principios-da-lei-de-fomento.shtml>> Acesso em: 02 mai. 2017.

TEIXEIRA, Francisco. Marx, ontem e hoje. In: TEIXEIRA, Francisco; FREDERICO, Celso. **Marx no século XXI**. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. Marx no século XXI: uma leitura de O Capital à luz da realidade contemporânea. Revista Praia Vermelha: Estudos de Política e Teoria Social, v. 23, nº 2, Rio de Janeiro, ju-dez 2013.

TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves; SOUZA, Clóvis Henrique Leite de Souza; LIMA, Paula Pompeu Fiuza. **Arquitetura da participação no Brasil: uma leitura das representações políticas em espaços participativos nacionais**. Texto para Discussão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada–IPEA/Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2012.

TELLES, Vera da Silva. **A cidade nas fronteiras do legal e do ilegal**. Belo Horizonte: Argvmentvm Editoria, 2010.

THROSBY, David. Cultural capital. **Journal of Cultural Economics**, n. 23, Springer US, 1999.

_____. Economics and culture. **Cambridge University Press**. Cambridge, United Kingdom, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

TURINO, C. Entrevista com Célio Turino (concedida a Lia Calabre e Deborah Lima). **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, n. 2 (7), 2014.

UNESCO. **Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales**. Veneza: Unesco, 1970.

_____. **Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Africa**. Accra: Unesco, 1975.

_____. **Declaração do México sobre Políticas Culturais**. Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais. Cidade do México: Unesco, 28 jul a 6 ago 1982.

_____. **Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural 1988-1997: Programa de ação**. Paris: Unesco, 1990.

_____. **Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo**. Estocolmo, Suecia: Unesco, 30 mar a 2 abr, 1998.

_____. **Declaração universal sobre a diversidade cultural**. Paris: Unesco, 2002.

VALIATI, Leandro. **Economia da cultural e cinema: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul**. São Paulo: Editora Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

VENTURA, Tereza. **Cultura Viva: encantamento e mobilização por direitos culturais**. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, n. 2(7), 2014.

VIEIRA, M. P. **Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da convenção para a promoção e a proteção para a diversidade das expressões culturais**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

VIE LA EM CLOSSE (coletivo). **Núcleo de Inteligência Periférica e Vielada Cultural: Projeto inscrito na 1ª Edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia (suporte físico consultado da Secretaria Municipal de Cultura)**, São Paulo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

_____. **Culture is ordinary [1958]** In: HIGHMORE, B. (Org) **The everyday life reader**. London, New York: Routledge , 2002.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZAGAIA (coletivo). **Oficineiros da cultura**. In: **Revista Zagaia**, 1º abr. 2015. Disponível em <<http://zagaiaemrevista.com.br/oficineiros-da-cultura/>>. Acesso em 07 abr. 2015.

Outras fontes documentais

Atas, cartas e pareceres das Comissões Julgadoras

"Ao Exmo. Senhor secretário de Cultura". Anexo à Ata da 5ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. São Paulo, 17 mar. 2009.

Ata da 1ª Reunião da Primeira Comissão Julgadora do Fomento ao Teatro. São Paulo, 12 jul. 2002.

Ata da 2ª Reunião da Comissão Julgadora do III Edital da Lei do Fomento ao Teatro. São Paulo, 1º ago. 2003.

Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora do III Edital da Lei do Fomento ao Teatro. São Paulo, 07 ago. 2003.

Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da VIII Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. São Paulo, 15 fev. 2006.

Ata da 2ª Reunião da Comissão Julgadora da X Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. São Paulo, 15 mar. 2007.

Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição do Fomento ao Teatro. São Paulo, 18 jun. 2008.

Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição do Fomento ao Teatro. São Paulo, 12 ago. 2008.

Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição da Lei do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. 03 mar. 2009.

Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. São Paulo, 10 mar. 2009.

Ata da 6ª Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. São Paulo, 24 mar. 2009.

Ata da 1ª Reunião da Comissão de Avaliação da 1ª Edição Programa de Fomento à Cultura da Periferia. São Paulo, 03 de outubro de 2016.

Ata da 2ª Reunião da Comissão de Avaliação da 1ª Edição do Fomento à Cultura da Periferia. São Paulo. São Paulo, 27 out. de 2016.

Parecer da Comissão Julgadora do XIV Edital da Lei de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo. São Paulo, mar. 2009.

“Carta aberta” da Comissão de Avaliação e Acompanhamento do VAI II – 2017. São Paulo, 17 mai. 2017.

Atas e cartas da Roda do Fomento (ao Teatro)

Ata da Roda do Fomento, São Paulo, 13 mai. 2008.

."Carta aberta à Secretária de Cultura e à categoria teatral". São Paulo, 06 jun. 2008.

Ata da Roda do Fomento, São Paulo, 02 mar. 2015