

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**

LARISSA CAVALCANTE DA SILVA

**COMO FAZER O ROLÊ ACONTECER?:  
Reflexões sobre a formação de Agentes Culturais**

São Paulo  
2021

LARISSA CAVALCANTE DA SILVA

**COMO FAZER O ROLÊ ACONTECER?:  
Reflexões sobre a formação de Agentes Culturais**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
graduação apresentado ao  
Departamento de Artes Cênicas (CAC-  
USP) para obtenção do título de  
licenciada em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia de  
Souza Barros Pupo

São Paulo  
2021

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.

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

---

da Silva, Larissa Cavalcante  
Como fazer o rolê acontecer?: Reflexões  
sobre a formação de Agentes Culturais /  
Larissa Cavalcante da Silva; orientadora,  
Maria Lúcia de Barros Pupo. - São Paulo,  
2021.  
70 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Artes Cênicas / Escola de  
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. agente cultural. 2. cultura. 3. ação cultural.  
4. formação. 5. produção cultural. I. de Barros  
Pupo, Maria Lúcia . II. Título.

CDD 21.ed. - 306

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dedico este trabalho a todos os corajosos e corajosas que escolheram a cultura  
como campo profissional e de estudo.

## **AGRADECIMENTOS**

Há tantas pessoas que sem elas não seria possível chegar até aqui. Concordo com uma delas, Ciça Pereira, que costuma dizer: “meu conhecimento é a junção de muita gente”. Assim, primeiramente, gostaria de agradecer a minha família por me dar todo o apoio e autonomia para escolher meu próprio caminho, inclusive, o “empurrãozinho” dado por minha mãe, que é responsável pela minha entrada no teatro, pois, segundo ela, “você é cara de pau e vai se dar bem nessa área”. Agradeço também ao meu pai por sempre estar presente e à minha irmã por ser minha inspiração.

Agradeço aos meus amigos, que foram meu porto seguro por todos esses anos da graduação. Eu poderia citar os nomes de nossos grupos, mas não seria de bom tom. Então, citarei o nome de todos e todas: Adriellen Neves, Claudio Leandro, Diego Camelo, Felipe Mendes, Giovana Bordosa, Isabele Coser, Jebson Vicente, Júlia Lima, Kelly Santos, Lilian Gomes, Luca Bussmra, Matheus Maciel, Mirian Almeida, Vitória Tavares e Yã Ossaiê. Um carinho e agradecimento especial para minhas companheiras do lar: Darlene Maravilha, Ícaro Pio e Lux Machado. Sem nosso cantinho, seria impossível.

Gostaria de agradecer aos entrevistados pela confiança de suas palavras: Ciça Pereira, Luiz Antônio Sena Jr., Suzana Schmidt e Tetembua Dandara.

Por fim, agradeço à minha orientadora pelo exemplo a ser seguido enquanto professora, obrigada Malu.

*“Então se eu sou a pessoa hoje que tem um poder bem entre aspas, assim de organizar essa estrutura, eu vou organizar ela dentro do universo ideal que eu acredito”.* Tetembua Dandara (2021).

## **RESUMO**

Neste trabalho, tenho como objetivo refletir sobre a formação de agentes culturais e sua atuação profissional. Por meio de quatro entrevistas e análises bibliográficas, entendo que existem três pilares essenciais para esta formação: a criação artística, a sustentabilidade financeira e a relação com o público. A partir das vivências formativas dos entrevistados e da autora, busco refletir sobre a atuação de quem organiza a cultura e sobre como a prática é elemento fundamental para o aprendizado. Assim, ao longo da pesquisa, também me dedico a explorar o conhecimento histórico sobre políticas públicas para compreender os modos de criação e elaboração de estratégias de sobrevivência; a ação cultural e artística enquanto disparadores do nosso trabalho e forma de desenvolvimento da autonomia dos envolvidos nos projetos, tanto da equipe quanto do público; a produção cultural como recurso necessário a todo trabalhador da cultura para difusão de projetos e, por fim, a profissionalização do setor. Como bibliografia, tomo como embasamento principalmente o livro “Organização e Produção da Cultura” (2005) de Linda Rubim, o “Dicionário Crítico de política cultural” (1997) do Teixeira Coelho e algumas produções acadêmicas de Albino Rubim (2007.2008. s/d).

**Palavras-chave:** Cultura, ação-cultural, formação, agentes-culturais, artes

## SUMÁRIO

<b>1. PEGUE SUA BEBIDA PORQUE O PAPO É LONGO</b>	<b>9</b>
<b>2. PARA CONHECER O TERRENO EM QUE ESTAMOS PISANDO</b>	<b>14</b>
2.1. Como chegamos até aqui?	17
2.2. Quase um desabafo	25
<b>3. PRÉ- PRODUÇÃO: A ORGANIZAÇÃO COMO A SALVAÇÃO DE UMA NAÇÃO</b>	<b>31</b>
3.1. O “O que” e o “Por que”	32
3.2. “Eu não trabalho para ninguém, eu trabalho com as pessoas”	36
3.3. Com que dinheiro?	43
<b>4. PRODUÇÃO</b>	<b>50</b>
4.1. Aprender Fazendo	51
<b>5. PÓS- PRODUÇÃO: O FIM É SÓ O COMEÇO</b>	<b>56</b>
<b>6. FAZ O QUE FOR PRECISO FAZER NO MEIO DE TANTA PRECARIEDADE</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>66</b>

## 1. PEGUE SUA BEBIDA PORQUE O PAPO É LONGO

Saudações! Seja bem-vindo e bem-vinda à nossa conversa sobre essa loucura que é estudar e trabalhar com cultura no Brasil, em 2021. É essencial que façamos este recorte temporal, já que as coisas mudam repentinamente. Em um dia nos encontramos presencialmente para nossas atividades cotidianas, no outro dia não, devido ao isolamento em decorrência da pandemia de Covid-19. Uma hora tem ministério da cultura, outra não. Cada dia temos um secretário especial da cultura diferente. Enfim, são tantas mudanças que é difícil acompanhá-las sem perder um pouco do juízo. Tenho plena certeza de que esses sentimentos – de angústia, de não saber o que está acontecendo – passaram pela sua cabeça também.

Mas estamos aqui, certo? Muitos de nós segue pesquisando na área da cultura e fazendo o que está ao nosso alcance neste apocalipse. E, no meio deste cenário conturbado, de desgoverno, de crise sanitária, econômica e política, resolvi escrever um trabalho com este tema por ser algo que nos atravessa diretamente.

E quem faz parte do “nós”? Artistas, educadores, produtores, gestores, trabalhadores da cultura de um modo geral. Poderia chamá-los de sobreviventes, corajosos e destemidos. Mas optei pela denominação de “Agentes Culturais”.

Esta pesquisa considera três pilares fundamentais para a atuação de agentes culturais na área: a ação cultural, a produção artística e a sustentabilidade financeira. Desta maneira, denominar-nos produtores culturais não abarcaria a complexidade desta reflexão, pois produção vem de produto e remete a uma lógica da qual tentamos nos desvincilar. Não que o termo seja incorreto, pois produzimos cultura, mas acredito não ser o suficiente. Em nossa atuação profissional, nós fazemos mais do que isso, também pensamos no desenvolvimento da autonomia do público através de ações culturais e ações artísticas. Nada impede que um produtor cultural leve em consideração estas questões junto com seus pares, mas não é uma regra. O agente cultural é quem busca criar condições para que outros, ou eles mesmos, criem e inventem seus fins culturais. Portanto, é quem pensa a ação cultural em seus quatro níveis que, de acordo com Coelho (1997), são:

[...] produção, distribuição, troca e uso (ou consumo). A ação cultural de produção tem por objetivo específico concretizar medidas que permitam a geração efetiva de obras de cultura ou arte. Seu público será tanto o profissional quanto o amador. A ação cultural de distribuição propõe-se criar as condições para que obras de cultura ou arte entrem num sistema de circulação que lhes possibilite o acesso a pontos públicos de exibição (cinemas, teatros, livrarias, galerias, museus, bibliotecas etc.). A ação cultural voltada para a troca visa promover o acesso físico a uma obra de cultura ou arte por parte do público, de modo particular mediante o financiamento, no todo ou em parte, do preço da obra (preço de um livro, por exemplo) ou do ingresso que a ela dá acesso (ingresso para teatro, cinema etc.). Finalmente, a ação cultural voltada para o uso procura promover o pleno desfrute de uma determinada obra, o que envolve o entendimento de seus aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros; para tanto, recorre à elaboração de catálogos, programas de apresentação de um espetáculo ou filme, palestras, cursos, seminários, debates etc (COELHO, 1997, P. 31).

E para que seja possível essa organização do todo, exige-se diversas habilidades e competências. De acordo com Cunha (2005), a formação deve contemplar os seguintes conhecimentos:

De forma esquemática, podem-se destacar os seguintes itens como objetivos de uma linha de estudo [do setor cultural]: conhecer os locais de atuação profissional, para identificar as singularidades e seus potenciais, tendo condições de planejar e determinar prioridades; conhecer as diferentes áreas culturais e artísticas, onde suas ações serão desenvolvidas diretamente e estar atento às novas tendências; acompanhar de forma ativa as políticas culturais vigentes em todos os níveis governamentais: municipal, estadual e federal; conhecer temas específicos de economia da cultura e dos princípios jurídicos, dominando técnicas de planejamento e gerenciamento da área cultural e métodos de avaliação; e dominar conhecimentos das áreas de comunicação e marketing (CUNHA, 2005, p. 106).

Estes elementos são de maior importância enquanto formação para a atuação na área e, por ser um vasto campo de conhecimentos, é interessante frisar que não é por meio de um curso profissionalizante, livre (ou qualquer outro que apareça em publicidade), que se obtém tudo o que é necessário enquanto aprendizagem. Muitos destes conhecimentos são aprendidos na prática e, por ser uma área relativamente nova enquanto profissão, muitos agentes se formaram atuando, sem um curso específico. Entender a prática na área enquanto um

processo de aprendizagem é valioso, pois não existe uma fórmula mágica de como atuar. É um processo criativo, pedagógico e coletivo que, apesar de algumas responsabilidades específicas serem exclusivas do agente cultural, não depende só dele. Ou seja, não existe projeto individual, não existe uma receita de como escrever um bom projeto ou executá-lo, tudo depende de acordos e da especificidade de cada proposta.

Quem trabalha bem com fórmulas é o mercado, que reproduz incontáveis vezes seus produtos. No caso da cultura, felizmente, isso não é possível. O agente cultural não é um super-herói que aparece para fazer algo acontecer, é alguém que constrói, com todos os envolvidos, a melhor maneira de colocar em prática as atividades para alcançar o público-alvo. Deste modo, o público é primordial para pensar essa formação, já que os projetos só existem porque têm como propósito principal chegar a alguém. Portanto, é tarefa do agente cultural pensar no acesso, seja ele de maneira física, econômica, comunicacional ou simbólica, utilizando-se de diversos recursos para haver troca efetiva e para que os produtos culturais alcancem o máximo de pessoas.

O trabalho de agente cultural não se esgota no ato. É algo que passa por muitas etapas – planejamento, execução e pós-produção –, nas quais a reflexão e o processo de aprendizagem estão intrínsecos. O caminho de sensibilização sobre temas da cultura, da arte, da contemporaneidade e da sociedade é contínuo. Desta maneira, o agente cultural é um apreciador de manifestações culturais, um leitor assíduo, um curioso por assuntos diversos (principalmente sobre a subjetividade humana) e, além de tudo, é um sonhador, pois sonha com a prática da democracia cultural. O agente cultural não age somente para si, ele age para o outro, para haver uma transformação no território, no coletivo, no indivíduo, seja ela pequena ou não. O agente cultural é quem faz um convite ao movimento e à mudança. Foi esse profissional quem possibilitou o meu acesso a oficinas socioculturais durante a minha adolescência, às produções artístico-culturais e que, consequentemente, instigou meu interesse de pesquisa na área.

Meu primeiro contato com a área de produção cultural foi por meio de uma matéria no curso técnico em arte dramática no SENAC, onde aprendi o básico sobre elaboração de projetos e algumas reflexões sobre novas narrativas. Em minha trajetória como atriz, educadora, pesquisadora e produtora, tive contato

com alguns profissionais da área em diversas oficinas, cursos e ‘workshops’. Alguns destes encontros serão objetos de investigação desta pesquisa, como é o caso do curso ofertado na modalidade à distância, durante 2020, intitulado *Capacitação de Agentes Culturais: Estratégias de Cultura e Arte para o futuro*<sup>1</sup>, que conta com metodologia e material didático acessíveis, com conteúdo relevante para os trabalhadores da cultura. Além do curso supracitado, também refletiu com o professor do curso de *Produção Cultural Preta*, idealizado pela Escola de Teatro Negro e ministrado por Luiz Antônio Sena Jr., com o qual conversei sobre sua formação e atuação profissional para escrita deste trabalho. As outras três convidadas que entrevistei são mulheres inspiradoras que tive a oportunidade de encontrar nessa jornada: Tetembua, Ciça e Suzana.

Tetembua Dandara<sup>2</sup> é responsável por esse primeiro contato que tive com a produção cultural dentro do SENAC, já mencionado anteriormente. No meio das minhas andanças virtuais atrás de conteúdos formativos, participei da Imersão em Políticas Públicas, realizada através do Festival Pangéia e ministrada por Ciça Pereira. Encantada pela maneira acessível com que ela compartilhou seus saberes, decidi convidá-la para contar um pouco mais sobre suas experiências e conhecimentos. E por último, mas não menos importante, contei com a presença de Suzana Schmidt Viganó, que compartilhou pesquisas, bibliografias e reflexões que me acompanham desde o segundo ano da graduação, instigando a curiosidade na área da ação cultural e do teatro educação.

Além destas conversas, para a escrita desta reflexão foram usados alguns parâmetros pessoais. Em minha bagagem, conto com algumas experiências que foram fundamentais para chegar aonde estou. Primeiramente, os estágios em duas unidades do SESC que pude realizar antes do advento da COVID-19. Na ocasião, atuei como educadora na exposição William Forsythe no SESC Pompéia e na programação de Música e Artes Cênicas no SESC Belenzinho. E, em

<sup>1</sup> O curso de extensão gratuito e à distância “Capacitação de Agentes Culturais: estratégias de cultura e arte para o futuro” (160h) foi uma iniciativa da Fundação Demócrito Rocha (FDR) em parceria com a Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (SecultFOR) e com o apoio da Universidade Federal do Ceará (UFC), que almejou capacitar gestores(as), produtores(as) e trabalhadores(a) da cultura de todos os estados brasileiros, unindo consistente formação acadêmica com intensa proximidade do mercado atual.

<sup>2</sup> Tetembua Dandara, 38 anos, é atriz, produtora e professora. Formada em Artes Cênicas pela UNICAMP, e moradora da Zona Norte de São Paulo.

segundo lugar, minhas passagens por diversos espaços formativos: oficinas socioculturais, escolas de teatro, cursos técnicos, cursos livres, estágios em escolas e produções financiadas com dinheiro público ou até mesmo sem nenhuma verba. Estas experiências são materiais de estudo e colaboraram com a minha formação enquanto agente cultural, cuja relevância só pude realmente ter consciência após esta redação.

Nesse texto, foram elaborados mais questionamentos do que respostas, pois esta formação é algo difícil de ser mensurado e materiais bibliográficos que abordem a questão da formação de agentes culturais não são muito comuns, principalmente considerando as questões mais reflexivas do que tecnicistas. Materiais que falam sobre elaboração de projetos, marketing cultural e digital e outras ferramentas necessárias para colocar em prática nossas ideias são atualmente bem circulados. E com razão, já que essas práticas são fundamentais para nosso trabalho. Mas pesquisas acadêmicas que levantem questões subjetivas sobre o assunto ainda são poucas, principalmente considerando o lugar em que estou me formando, no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, onde não é discutida a profissionalização dos trabalhadores da cultura como peça fundamental para a valorização do nosso trabalho e de sua continuidade. Por que não existe em nosso curso uma disciplina que se dedique à produção cultural, às políticas públicas e à sustentabilidade financeira? Estamos formando nossos artistas através de pesquisas cada vez mais desvalorizadas e sem perspectiva de futuro. Como instigar a criação e fruição em uma geração que somente conhece a falta de oportunidades? Que desconhece a história das políticas públicas culturais de seu país? Falar sobre meios de produção afeta diretamente nossas criações.

E, assim, nasce o desejo de me aprofundar em um objeto de estudo que atravessa toda e qualquer pessoa. Falar de produções culturais implica o envolvimento dos criadores, dos organizadores, das iniciativas públicas, privadas e do público. Quanto mais agentes formados na área, mais produções serão difundidas. E não que seja apenas sobre maiores quantidades, mas sobre variedades. As culturas são múltiplas, assim como suas manifestações. E quem sabe, se houver a tomada de consciência de que a cultura é inerente ao ser humano, ou seja, que todos são afetados pelas ações nesta área, mais valorizada

ela será, mais pessoas se interessarão pelo fazer e mais investimentos serão direcionados a nossa área.

## 2. PARA CONHECER O TERRENO EM QUE ESTAMOS PISANDO

Caro Agente Cultural, neste primeiro capítulo irei contextualizar sobre o solo abaixo de nossos pés: o Brasil. Provavelmente você ouviu, nestes últimos anos, sobre uma pandemia... Aquela que nos forçou a ficar em casa e que matou mais de meio milhão de brasileiros, sabe? No começo de 2020, quando pensamos que seriam apenas quinze dias – umas férias não planejadas –, não imaginávamos o que viria pela frente. Fomos obrigados a trabalhar, estudar, usufruir do lazer, tudo em casa. E um dos setores mais afetados pela pandemia do novo coronavírus foi o setor cultural, porque o nosso ofício exige presenças múltiplas. Sem elas, nossa atuação não faz sentido. Isso quer dizer que a cultura morreu durante a pandemia? Não sejamos tão dramáticos, até porque o conceito de cultura é amplo – e falaremos disso mais adiante. O que nós, trabalhadores da cultura, fizemos, foi nos adaptar e ressignificar as presenças através das telas.

Para se ter uma visão mais ampla do que estou dizendo, trago alguns dados da *Pesquisa de Percepção dos impactos da covid-19 nos setores culturais e criativos no Brasil*, feita pela UNESCO em 2020. Entre maio e julho, 48,8% dos participantes da pesquisa perderam a totalidade de suas receitas; os trabalhadores das artes cênicas foram os mais afetados, sendo que 63% deles perderam suas remunerações. Não que antes da pandemia fosse tudo perfeito para nós, quando frequentemente nos deparávamos com salas de espetáculos vazias e ingressos acumulando na bilheteria. Desculpe-me, não quero desanistar ninguém. Também encontrávamos filas gigantescas do lado de fora de espaços culturais, ingressos esgotados e a necessidade de arrumar um espacinho para colocar mais uma cadeira. Assim que começou a pandemia, eu estava estagiando na programação do Sesc Belenzinho, no núcleo de artes cênicas e música. Atendi diversas ligações de produtores aflitos com o futuro de seus contratos e lembro-me de alguém dizer “O SESC não vai fechar, ele nunca fecha”. Como você deve

saber, fechou. A programação voltou por meio das nossas telas depois de alguns meses e continua assim.

Os profissionais das artes cênicas serem os mais afetados não é surpresa, pois quem vai pagar para assistir um espetáculo online sendo que poucos pagam para assistir no presencial? Nós temos o desafio de difundir nossos projetos em meio a crises econômicas, políticas, sociais e, agora, sanitária. Reitero: não quero desanistar ninguém e, se você está lendo este trabalho, você sabe que faz sentido continuar. Se não tem tanta certeza, espero que, ao final desta leitura, você tenha um pouco mais de vontade de seguir.

Assim, arrisco um primeiro palpite sobre a nossa formação enquanto agentes culturais, que é o conhecimento histórico na área em que escolhemos atuar. Mas porque é importante saber do passado? Entender os processos históricos contextualiza nosso entendimento de como chegamos até aqui. Por exemplo, o teatro, área em que estou inserida há pelo menos nove anos. Dizem que o teatro começou no Brasil com objetivo de catequizar os indígenas, porém essa informação considera a história apenas a partir da invasão dos portugueses. Será que não existem manifestações teatrais nas comunidades indígenas? O ponto aqui é que eu só posso questionar essa informação se tiver acesso a ela. E ter acesso a ela me faz questionar o porquê de atualmente ainda termos tão pouco conhecimento acerca das culturas indígenas.

A história também serve de inspiração e referências para nossas produções. Como a perspicácia que os artistas do circo e do teatro tinham para realizar seus espetáculos com a casa cheia e sobreviver disso, mesmo que estas fossem consideradas artes menores; ou, ainda, a existência de inúmeras produções teatrais icônicas como “Vestido de noiva”, “Romeu e Julieta” do grupo Galpão e “Imperador Jones” do Teatro experimental do Negro. Inclusive, a estreia deste último espetáculo foi no Teatro Nacional do Rio de Janeiro, onde, até 1945, não havia entrado nenhuma pessoa negra, fosse como intérprete, fosse como público, ou seja, a realização da peça nesse espaço caracteriza uma ação histórica e política.

Portanto, saber a nossa história é uma arma poderosa. E conhecimento nunca é demais, isso é um ponto chave para nós. No próximo tópico, conversaremos sobre o surgimento oficial da nossa profissão e apresentarei uma

breve contextualização das políticas culturais no Brasil, dois pontos que estão intimamente relacionados.

## 2.1. Como chegamos até aqui?

As políticas culturais no Brasil são essenciais para nosso trabalho, pois, como afirma Sampaio (2021),

Me parece especialmente importante que nós, agentes culturais, reconheçamos como, dentre outros fenômenos, a política cultural – ou a sua inexistência – pode determinar significativamente nossos modos de produção. E então refletirmos como podemos responder – e agir – frente aos desafios dos nossos tempos (SAMPAIO, 2021, p. 30).

As políticas culturais brasileiras, infelizmente, são o contrário do ditado popular, pois elas tardam e falham. Algumas falham por não serem políticas de Estado, mas de governo. Mas vamos começar pelo começo: o que são políticas culturais? Uma definição mais concreta é apresentada no *Dicionário Crítico de Política Cultural* por Coelho (1997) que afirma:

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p. 292).

Já Canclini (2008), acredita que “ Esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada levando em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade (Tradução nossa, CANCLINI, 2008, p.78). <sup>3</sup> Com o objetivo de delimitar melhor este campo epistemológico e sua complexidade, essa ampliação incluiria intervenções conjuntas e sistemáticas, atores coletivos e metas. Sem pretensão de

---

<sup>3</sup> “esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad”

aprofundamento deste complexo e vasto campo, utilizarei a definição de Teixeira como base, pois é a mais objetiva.

Agora que sabemos superficialmente o que seriam as políticas culturais, entraremos na História. Souza (2000) cita a criação do Instituto Histórico e o Instituto Geográfico, em 1838, como políticas culturais. Entretanto, levando em conta a definição de Souza apresentada acima, Rubim (2007) contesta o fato, pois não se trata de uma ação institucional efetiva e sim de ações pontuais pessoalizadas de Dom Pedro II. Portanto, a história das políticas culturais no Brasil não tem início na colônia, tampouco no Império, em que se negava as culturas indígenas e africanas e as intervenções culturais eram submetidas a controles rigorosos por parte da metrópole, como a proibição da instalação de imprensa; a censura a livros e jornais vindos de fora; a interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das universidades etc. Este quadro começa a mudar com a fuga da família real para o Brasil devido à invasão de Napoleão em Portugal, vinda que prenunciava a independência. Porém, durante a república oligárquica (1894-1930), também aconteceram ações pontuais ligadas ao patrimônio e não uma efetiva ação de política cultural. Por este motivo, é possível afirmar que as políticas culturais no Brasil são tardias.

Os dois marcos de inauguração da área cultural no Brasil foram a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a implementação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930. As contribuições de Mário de Andrade ultrapassam os limites do município e por isso merecem ser citadas:

Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática, abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (RUBIM, 2007, p.103).

Já sobre o Ministério da Educação e Saúde, uma passagem a ser destacada foi a de Gustavo Capanema, conservador politicamente, mas esteticamente modernista. Em meio à ditadura, as políticas implementadas tinham o objetivo de cooptar as artes, mas de maneira reprimida, em favor dos interesses do governo da época, que eram valorizar o nacionalismo, a brasiliade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro. Entre as instituições criadas nesse período, podem ser citadas a Superintendência de Educação Musical e Artística (1932); o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); o Serviço Nacional de Teatro (1937); o Instituto Nacional do Livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Em suma, essa gestão inaugurou o casamento entre políticas culturais e governos autoritários, que marcaram a história brasileira.

No momento democrático posterior, a partir de 1945, houve algumas ações pontuais, como a instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore; a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, instalados no Rio de Janeiro (1961) e, posteriormente, em outras cidades. Outra intervenção a ser lembrada, e que nos interessa diretamente, é o Movimento de Cultura Popular, desencadeado na cidade de Recife (1960) e depois no estado de Pernambuco (1963) pelos governos municipal e estadual de Miguel Arraes, em que Paulo Freire aparece com seu método pedagógico que casa educação e cultura. Farei um pequeno parênteses, pois foi no livro de Paulo Freire, *Ação cultural para a liberdade e outros escritos* (1976), em que o termo “ação cultural” tem uma de suas primeiras aparições. No livro, que é uma coletânea de escritos publicados entre 1968 e 1974, é abordada a atuação do pedagogo com alguns moradores de estados nordestinos, em que o objetivo era transformações sociais *com* eles e não *para* eles. Este termo, “ação cultural”, é alicerce do nosso trabalho e será retomado adiante.

No período ditatorial de 1964-1968, é estimulada “a transição que começa a se operar nestes anos com a passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiatizada”

(RUBIM; RUBIM, 2004 p. 200). São criadas empresas como Telebrás e Embratel e implementada uma lógica de indústria cultural, principalmente no audiovisual, com o objetivo de integrar simbolicamente o país. De 1968 a 1974 é imposta uma cultura midiática e, por fim, de 1974 a 1985, o regime busca cooptar profissionais da cultura, principalmente com investimentos na área. É criado o Plano Nacional de Cultura (1975), a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a Radiobrás (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979).

Outro marco importante de ser destacado é a criação da Funarte a partir do Plano de Ação Cultural (1973):

Inicialmente uma agência de financiamento de projetos culturais, paulatinamente, consolida-se como um organismo com intervenções bastante inovadoras no campo cultural, com a constituição de um corpo técnico qualificado, em geral oriundo das próprias áreas culturais, e na tentativa de superar a lógica fisiológica, através de uma análise de mérito dos projetos realizados e financiados (BOTELHO, 2001).

Atualmente, no desgoverno que vivemos em 2021, a Funarte já está em seu sexto presidente desde a posse de Jair Bolsonaro. Já passaram pelo cargo inúmeras pessoas sem formação, inexperientes, que conseguem a posição por afinidades políticas. Este fato é um exemplo da fragilidade de políticas culturais no Brasil, que são extremamente vulneráveis à troca de governos, e demonstra, hoje, o perigo e o interesse da junção do autoritarismo com a cultura.

Após o fim da ditadura, é reivindicado, por alguns setores artísticos e intelectuais, por movimentos contrários à ditadura e por secretários estaduais do setor, a criação do Ministério da Cultura de maneira singular. O intervalo entre 1985 e 1993, período de transição e construção da democracia, é caracterizado pela inconstância no setor cultural, não apenas pela troca dos responsáveis, mas também pelo experimento neoliberal no país.

Em 1986, foi criada a primeira lei de incentivo fiscal para financiamento da cultura que, por meio da renúncia fiscal, transferia a responsabilidade do Estado de escolher projetos a serem financiados para a iniciativa privada. Em outras palavras, empresas privadas escolhiam projetos a partir de seus interesses, usando, em grande parte, dinheiro público que seria pago por meio de impostos.

No governo seguinte, a lei foi extinta, porém logo surge outra com o mesmo caráter, a Lei Rouanet, nome do segundo Secretário da Cultura do governo Collor. Essa legislação está vigente até hoje e passou por duas reformas nos governos Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Lula (2003-2006). Essa lei é considerada um marco inaugural da profissionalização do produtor cultural no país já que, em sua reformulação de 1995, através do decreto 1494, reconhece a atuação do produtor como mediador entre artistas e meios de financiamento para seus projetos (BRASIL, 1991).

O objetivo da legislação é criar um mercado de produção de bens culturais através da parceria público-privada. O interesse do incentivador (iniciativa privada), ao financiar o projeto, é ter a imagem de sua marca associada a um bem cultural, gerando benefícios midiáticos, o famoso marketing cultural. Para obter uma efetiva adesão por parte de patrocinadores, foi lançada, em 1995, uma cartilha intitulada “Cultura é um bom negócio” pela gestão Weffort/FHC. A lógica da Lei Rouanet se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, como a Lei do Audiovisual (BRASIL, 1993). Até hoje, a Lei Rouanet é uma das maiores ferramentas para o financiamento da cultura: em 2016, por exemplo, representou 73% dos gastos tributários com a cultura, de acordo com a receita federal, o que resulta em constantes ataques por setores conservadores. Para nós, trabalhadores da cultura, é uma legislação extremamente importante. Apesar de não contemplar, na maioria das vezes, manifestações culturais que fogem da lógica de mercado, a lei precisa ser aprimorada e não extinta.

Já na gestão de Gilberto Gil, ministro do Ministério da Cultura (Minc), entre 2003 e 2008, durante o governo Lula, aconteceram algumas mudanças significativas, inclusive no campo simbólico. Gil propôs que “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, p.11), estabelecendo uma relação direta entre os dois campos e afirmando que o público do ministério não eram apenas os produtores e criadores culturais, mas sim a sociedade brasileira. Outra imensa contribuição do ministro foi a expansão do conceito de cultura que, em uma visão dita antropológica, não se limita apenas à cultura erudita, mas inclui outras manifestações culturais como as expressões populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientação sexuais, periféricas, da mídia audiovisual, das redes informáticas etc., o que corrobora as reflexões teóricas de Rubim, que

afirma: “A abertura conceitual e de atuação significa não só o abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura, mas representa um contraponto ao autoritarismo e a busca da democratização das políticas culturais”(RUBIM, 2008, p.196).

É importante lembrar que, até então, manifestações culturais “não eruditas” não eram contempladas pelas políticas culturais, com raras exceções, como a Campanha Nacional do Folclore e do Movimento de Cultura Popular; pelo contrário, elas eram reprimidas e consideradas manifestações não dignas de serem chamadas e tratadas como parte da cultura brasileira.

No primeiro ano da gestão de Gil, foi formulado um plano de reestruturação do Ministério da Cultura e logo no início foram previstas mudanças na lei de incentivo, as quais foram feitas após uma série de consultas e fóruns com participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade em geral, quando ficaram explícitas tanto as distorções ocorridas pela forma da aplicação desta lei, quanto sua importância para o setor artístico-cultural. Estavam abertos os primeiros canais de diálogo entre o Minc e a sociedade civil. É importante destacar que estas mudanças não ocorreram na lei de incentivo, porém foram criados critérios e normas para distribuição de recursos. Infelizmente, mesmo com tais mudanças, ainda há uma concentração dos recursos no sudeste do país.

Em 2004, foi criado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, o “Cultura Viva”. Este é um projeto muito estudado por estudiosos das políticas públicas culturais e teve como objetivos se colocar como um espaço para a conquista da cidadania e se tornar um instrumento para a superação da exclusão social, através do reconhecimento da cultura como estratégia de base para construção e preservação das muitas identidades brasileiras. Como atesta Calabre (2016), o programa, além de promover a ampliação do escopo do público atendido e dos interlocutores acionados, buscou inovar nas formas de ação e no papel planejado para cada um dos integrantes do mesmo, elevando sua importância no campo da participação cidadã e da gestão compartilhada. Conquistou o posto de política pública após a promulgação da Lei Cultura Viva, em 2014. Devido ao cenário promissor do período, muitas pessoas escolheram trabalhar com cultura.

A oferta de diferentes ações e programas de financiamento a produção, circulação e fruição de bens simbólicos, abriu a possibilidade de se viver de arte, desencadeando um forte processo de profissionalização do setor. Cada vez mais, o amadorismo, fortemente presente no setor, começou a dar lugar a uma sistematização nos modus operandi de agentes culturais brasileiras/os (SAMPAIO, 2021, p. 34).

Em 2008, Gil deixa o ministério e, em seu lugar, entra Juca Ferreira, que apesar da continuidade do trabalho, fica no cargo apenas 2 anos. No governo de Dilma Rousseff (2011-2016), a cantora Ana de Hollanda é nomeada ministra, mas seu tempo de pasta é marcado por crises e retrocessos. Diante da forte rejeição pela classe artística, Hollanda deixa o cargo e é substituída por Marta Suplicy, que fica no ministério por dois anos, mas, apesar da brevidade de sua passagem, faz um trabalho interessante dando andamento às propostas do ministro anterior e aprovando vários projetos como “Vale Cultura<sup>4</sup>” (2012), a “Lei Cultura Viva<sup>5</sup>” (2014), o “Marco Civil da Internet<sup>6</sup>” (2014) e a “PEC da Música<sup>7</sup>” (2011). Apesar desse pequeno respiro, o saldo orçamentário do MinC ao final da gestão de Marta Suplicy, em 2014, revelava a fragilidade da pasta: menos de 0,2% do orçamento da União, uma queda significativa se comparada à gestão de Gil que terminou com quase 1% do orçamento (SAMPAIO, 2021; CALABRE, 2016).

Devo alertar que, deste ponto em diante, só teremos retrocessos. Em 2014, Dilma Rousseff foi reeleita com quase 54 milhões de votos e convida Juca Ferreira para retomar o cargo de Ministro da Cultura. Apesar dos planos do MinC estarem bem alinhados aos de sua primeira gestão, no primeiro semestre de 2016, Dilma sofre um golpe que resulta em seu impeachment, dando início a uma das piores crises políticas que o Brasil já enfrentou. Michel Temer, vice de Dilma, assume a presidência e uma das primeiras coisas que ele faz é extinguir o Ministério da

<sup>4</sup> O Vale-Cultura é um benefício facultativo pago pela empresa ao trabalhador. São creditados ao trabalhador 50 reais mensais, em cartão magnético, para aquisição de produtos e serviços culturais. (site do governo federal, 2021)

<sup>5</sup> Visa simplificar e desburocratizar os processos de prestação de contas e repasse de recursos para as organizações da sociedade civil; articulação de parceria entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil. (Site cultura viva, s/d)

<sup>6</sup> Esta Lei estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da internet no Brasil e determina as diretrizes para atuação da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios em relação à matéria.(BRASIL, 2014)

<sup>7</sup> A Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 123/2011, apelidada de PEC da Música, é uma iniciativa para que a produção musical brasileira tenha imunidade tributária. O objetivo é que, com a medida, produtos como CDs e DVDs cheguem ao consumidor com preços mais baixos, enfraquecendo assim a venda de reproduções piratas. (portal EBC, 2013)

Cultura. Após pressão da comunidade artístico-cultural, em duas semanas, ele volta atrás e recria a pasta por meio da Medida Provisória no 728/2016, de 23 de maio de 2016. Só nesse ano, tivemos dois ministros: Marcelo Calero e Roberto Freire. Entre 2017 e 2018, mais dois: João Batista de Andrade (interino) e Sérgio Sá Leitão. Esta inconstância mostra o desmantelamento da pasta.

Com as eleições de 2018, o cenário só piora: o MinC é extinto pela terceira vez e convertido em secretaria subordinada ao Ministério da Cidadania. No final de 2019, já no Governo Bolsonaro (2019-2022), é transferido para o Ministério do Turismo e “a única agenda que se pode reconhecer é a de clara e aberta criminalização do setor” (SAMPAIO, 2021). Até abril de 2021, cinco dirigentes passaram pela pasta: Henrique Pires, Ricardo Braga, Roberto Alvim, Regina Duarte e o atual secretário, Mário Frias.

Como não existia nenhuma ação e projeto para contornar os efeitos da pandemia na área, agentes culturais se articularam com representantes do poder legislativo, o que resultou na Lei Emergencial Aldir Blanc do Projeto de Lei 1075/2020, de autoria da Deputada Federal Benedita da Silva (PT/RJ), presidente da Comissão de Cultura da Câmara de Deputados. Essa lei transferiu 3 bilhões para o setor cultural de maneira descentralizada, ou seja, não foram apenas projetos do sudeste que foram contemplados, mas do país inteiro. Houve questões de repasse do dinheiro para os artistas a depender de cada secretaria, mas o fato é que a Lei deu um pequeno demonstrativo do que seria uma política pública cultural efetiva. Na conversa com Tetembua, ela comentou sobre como a Aldir Blanc deu um “bug” nas produções culturais, porque não tinha relação necessariamente com os projetos inscritos, mas com a disponibilidade de verba, o que reverberou numa variedade de produções imensa. E muita gente foi contemplada, inclusive eu, que produzi meu primeiro trabalho audiovisual por meio do financiamento da Lei.

Outro processo histórico importante, que resultou na Lei de Fomento de Teatro da cidade de São Paulo, foi o movimento “arte contra a barbárie”. Artistas de teatro de grupo da cidade, descontentes com a lógica de mercado em que deveriam se enquadrar para conseguir um patrocínio através da Lei Rouanet, reivindicaram, nos anos 90, uma política que contemplasse e financiasse o teatro de pesquisa e de grupos. Assim nasce a Lei e Programa de Fomento de Teatro

de São Paulo, política de Estado, o que garante a sua continuidade para além de determinada gestão e o fomento de diversos grupos da cidade. Ambas as Leis surgem da mesma maneira: através da luta de membros da sociedade civil.

Lembra que a justificativa de ter conhecimento sobre os processos históricos das políticas culturais serve para criarmos estratégias de sobrevivência hoje? Provavelmente, os agentes culturais que pressionaram o Estado pela criação da Aldir Blanc tinham conhecimento de outros processos que resultaram em leis, como a Lei de Fomento. E a inspiração que eu já comentei anteriormente? Não dá vontade de sair e se articular com outros agentes culturais para que a Aldir Blanc seja algo contínuo? Ou criar outros mecanismos de fomento contínuos para nós? Precisamos entender a potência que as políticas públicas culturais, quando bem elaboradas, têm de aumentar as produções em escala nacional, consequentemente, levando à profissionalização do setor e à difusão dos projetos. Quantos artistas o Brasil não perde pela desvalorização da cultura? Quantas produções incríveis o país não deixa de conhecer por sempre colocar a cultura em último lugar? Entender o acesso à cultura como direito e as políticas públicas como base para nossa subsistência faz a gente refletir sobre o mundo contemporâneo e sobre nossas vontades enquanto trabalhadores da cultura. A cultura é necessária, é inerente ao ser humano e deve ser valorizada, pesquisada e fomentada. É isso que esse histórico nos ensina, além de elucidar a importância de um posicionamento político e ativo, para que mudanças efetivas aconteçam.

## **2.2. Quase um desabafo**

Você conhece algum trabalhador cultural que atua apenas em uma função? Alguém que consegue se dedicar apenas a um ofício, como só atuar, só dar aula, só mediar exposições? Ou mesmo que seja “só” dar aula – convenhamos não há nada de “só” –, que as dê como um emprego fixo, uma carteira assinada, e não precise ficar correndo de um lado para outro para ministrar diversas aulas? Como disse Suzana<sup>8</sup>, “meu sonho é ter um emprego só”. Quando comecei no teatro, meu foco era atuação, mas, como Tetembua pontua, “você se forma em atuação, e vai fazer o que com isso? Tem que ser atriz/ator e algo mais”. E, assim como

---

<sup>8</sup> [Suzana Schmidt Viganó](#), 50 anos, é professora e pesquisadora nas áreas de ação cultural, teatro educação e gestão cultural. Residente de São Paulo.

ela, não vejo problema em realizar diversas funções, porque você ganha experiência e passa a ter um entendimento do todo. A questão é que só realizamos diversas funções devido à precarização do setor. Se existisse um cenário promissor para agentes culturais, poderíamos até continuar a realizar várias funções, mas sendo bem pagos e valorizados por isso. É por essa necessidade de ser tudo e mais um pouco, que se torna ainda mais complexo falar sobre a nossa formação. Ela é contínua, precisa ser frequentemente atualizada, com muita prática e teoria. Estamos falando de cultura, ou seja, de gente. Não tem como ser simples quando o assunto é gente.

Por ironia do destino, escrevo esse trecho da monografia no dia 7 de setembro de 2021. Nas ruas, está para acontecer embates entre dois grupos políticos: os que apoiam o atual governo de Jair Bolsonaro e os que não. É uma oportunidade interessante para trazer a questão do posicionamento político de nós, agentes culturais. Os projetos que criamos, as experiências artísticas, socioculturais e estéticas não são isentas desse campo. Na verdade, nada é. Mas, focando em nosso ofício, o que produzimos carrega signos e significados, discursos e ideias. Mesmo no lugar de diálogo, estamos levando nossa visão de mundo, nossa perspectiva sobre as coisas. E, por este motivo, não há como ser isento. Não estou dizendo que precisamos necessariamente fazer arte de guerrilha ou teatro panfletário, mas entender que nossas atuações são políticas. Uma das primeiras coisas que Suzana traz, quando pergunto sobre formação de agentes culturais, é a importância de uma formação em ciências humanas. Pelo motivo de nosso trabalho ser com e sobre pessoas. Somos agentes no nosso tempo histórico e ter essa dimensão modifica nossos modos de produção.

Sobre agir no nosso tempo histórico, há uma característica do mundo contemporâneo que é a rapidez e excesso de informação devido ao que alguns pesquisadores chamam de quarta revolução industrial, cuja principal característica são as tecnologias (SCHAWB, 2019). Com a pandemia de Covid-19, nós fomos obrigados a entrar de cabeça neste mundo, o que só piorou uma tendência latente que é a valorização do alcance, não necessariamente do conteúdo. Não entraremos no mérito de qualidade, mas pensando em pesquisa e em estética, nada disso é valorizado se você não tiver muitos seguidores. E,

infelizmente, graças a essa “tiktorização”<sup>9</sup> das profissões, artistas que já são extremamente vulneráveis no mercado de trabalho são obrigados a virar influenciadores digitais. Pós pandemia, talvez o cenário piore para nós, o que significa que devemos pensar estrategicamente em como utilizar desta condição para subverter a lógicaposta. Exemplo disso é o caso de um amigo, Afonso Costa, artista recém graduado, que, com um post que falava sobre como ele não era mais artista e sim trabalhador do Instagram, cuja função era gerar likes, viralizou nas redes e conseguiu visibilidade. Esse cenário, na verdade, é triste, mas nós somos criativos. Como participar de uma lógica enquanto você tenta subvertê-la?

Isso também vale para o funcionamento das leis de incentivo. Essa verba é um direito nosso, mas como entrar nessa lógica burocrática, cujos discursos precisam estar de acordo com os interesses da iniciativa privada patrocinadora, sem perder a essência do projeto? Precisamos tornar nossas criações artísticas, nossos projetos, um produto vendável? Como fazer isso enquanto lutamos para transformar este cenário? Como não depender do mercado sendo que as políticas públicas não chegam a todos e estão cada vez mais ameaçadas? Sabemos que não há verba pública sendo distribuída neste setor de maneira direta e justa. Tampouco conseguimos viver de bilheteria. Como construir redes para nos tornarmos autossuficientes?

São mais questionamentos do que respostas, porque não existe uma fórmula. São todos debates que precisamos ter entre nós. Por isso a importância de um espaço formativo para construirmos estratégias juntos. Suzana comentou sobre sua vontade de que existisse um “laboratório de ação cultural”. Somado a seu sonho, eu penso em um “laboratório de agentes culturais”, para que produtores, professores, artistas, gestores e todos os interessados na área tivessem um espaço para essas discussões.

Na graduação de Artes Cênicas da maior universidade da América Latina, vulgo Universidade de São Paulo (USP), não há uma matéria, um espaço que discuta a sustentabilidade financeira conjuntamente com a criação artística e o público. Três pilares essenciais para nós. Talvez esse fato mude com a transformação da Universidade em um lugar que não seja elitista e que consiga

---

<sup>9</sup> Expressão contemporânea oriunda da rede social “tiktok”, cujo significado é a necessidade de todo profissional tornar-se digital influencer para alcançar o sucesso profissional almejado.

pensar além do umbigo do artista da classe média alta paulistana. E que fique claro: furar a bolha não é levar cultura para ninguém. Porque este verbo “levar” remete a uma ideia da ausência no outro, como na educação bancária que Paulo Freire refuta, em que estaríamos só depositando informações em alguém que é vazio. Furar a bolha é trocar estratégias, ferramentas e conhecimentos com as pessoas.

O sistema cultural é um organismo complexo, composto por algumas atividades e ações essenciais para seu desenvolvimento. De acordo com Rubim (apud Rubim, 2005:16), são elas: 1. Criação, inovação e invenção; 2. Transmissão, difusão e divulgação; 3. Preservação e manutenção; 4. Administração e Gestão; 5. Organização; 6. Crítica, reflexão, estudo, pesquisa e investigação; 7. Recepção e consumo. Para Rubim (2005), é importante que essas práticas sejam reconhecidas na sociedade como atividades diferenciadas e especializadas para pesquisa, desenvolvimento da área e elaboração de leis determinadas. A autora também pontua que “em situações de pouca complexidade do sistema cultural, tal indiferenciação ainda persiste, seja em zonas periféricas da sociedade, seja nas zonas marginais do sistema cultural” (RUBIM, 2005, p.17). De acordo com a autora, nestes espaços, “o sistema cultural não se desenvolveu plenamente nem a dinâmica capitalista se instalou ainda de modo profundo” (RUBIM, 2005). Entendo que o argumento de Rubim é em relação à divisão do trabalho, porém, a exploração da lógica capitalista neoliberal nos obriga a nos “virarmos nos trinta” para sobreviver, pois coloca a cultura e a arte como inúteis na lógica do utilitarismo, sem valor de troca, já que não oferecemos produtos físicos que podem ser produzidos em escala, mas experiências singulares.

A nossa formação não vem de uma fonte, mas de várias. Então, fazer um curso livre, um curso acadêmico, um curso técnico, um curso profissionalizante ou participar de rodas de conversas informais são estratégias importantes, pois tudo vale. Não existe universalidade, existe processo. Encarar a produção cultural como processo criativo faz girar uma “chave mental” para que não entremos na lógica de mercado, já que, como afirma Freire Filho (2009),

A cultura do consumo explora duplamente a crise de identidade em massa ao propagar que seus bens, seus serviços e suas

experiências são a panacéia para os problemas de identidade, ao mesmo tempo em que dissemina a incerteza, por meio do sistema de moda e da obsolescência social planejada, do que pode ser, hoje ( FREIRE FILHO, 2009, p.75).

Como tentamos escapar deste sistema homogeneizante, somos excluídos. E não é como se nosso trabalho não fosse rentável, já que nosso setor é responsável por produzir 2,5% do PIB nacional, o que equivale a 170 bilhões de reais, segundo a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2019). Mas, por ser um campo que questiona as lógicas vigentes, não ter uma produção em grande escala e tampouco de maneira instantânea, foi preciso transformar a cultura em um negócio atraente para os investidores.

O mercado se apropria de tudo. Assim, falar de indústria cultural hoje é tocar em zonas nebulosas. A teoria de Adorno (1903-1969) caracteriza a circulação de produtos culturais alienantes e para puro entretenimento passivo, ou seja, uma cultura de massa, como indústria cultural. Atualmente, esta é uma linha tênue entre esta teoria e cultura popular, por isso seria mais justo levar em consideração as culturas híbridas. As telenovelas, por exemplo, são consumidas por grande parte da população brasileira, transmitem ideias e símbolos e discutem valores sociais. O público dita o rumo do roteiro através das pesquisas de audiência, e um pouco dos temas tratados nas telas. Nos últimos anos, vimos a inserção de personagens LGBTQIA+ e a expansão do corpo de atrizes e atores negros, de forma que quase metade do elenco da edição de 2021 da *Malhação*, novela juvenil da TV Globo, seria composta por pessoas negras. Então, apesar de se enquadrar na teoria da indústria cultural, as telenovelas também são transmissoras de símbolos culturais e, pelo fato de serem altamente consumidas, ditam tendências.

Estas mudanças supracitadas de questões identitárias configuram uma apropriação do mercado ao perceber que as pautas estavam sendo fortemente discutidas fora das telas. Logo, existe um interesse mercadológico em utilizar estas questões, mas, ao mesmo tempo, estamos conseguindo nossos lugares. Como aproveitar esta situação para nos inserirmos em veículos de grande circulação e fazer com que nossas produções sejam disseminadas? Será que é possível criar esse diálogo entre mercado e produtos culturais?

Outro exemplo desse funcionamento é a grande movimentação que culturas negras e periféricas estão protagonizando na atualidade. O rap, o funk e outros símbolos de resistência de nosso povo estão na mídia. Mais da metade da população brasileira, assim como eu, é negra, e queremos nos identificar com o que consumimos. Como utilizar este momento para tomarmos os meios de produção cultural? Quero me ver no audiovisual, mas só isso não basta. Quero ver minhas histórias encenadas, minhas produções circulando, pessoas como eu nas fichas técnicas. É um longo caminho que exigirá uma longa negociação.

### 3. PRÉ- PRODUÇÃO: A ORGANIZAÇÃO COMO A SALVAÇÃO DE UMA NAÇÃO

Neste capítulo, vamos descobrir o poder de um bom planejamento. Serve para muitos aspectos de nossa vida, como nossa rotina, e na profissão não é diferente. É como pensar que você vai planejar uma festa de aniversário: você precisa saber quando vai acontecer, onde, quem são os convidados, quem são os contratados, quais atividades vão acontecer, qual é o cardápio e qual será a lembrancinha. Mesmo que você não tenha certeza de onde vai chegar, você precisa começar de algum ponto. E mesmo que você não queira trabalhar exatamente na organização desta festa, se você faz parte do coletivo que se propôs a realizá-la, você precisa de um entendimento do todo. Se existiu uma época em que o ator ou a atriz apenas chegaram e apresentaram seu papel, não a conheci. No trabalho coletivo, todos ajudam no que for possível: desde a concepção do trabalho, até a desmontagem de palco. E, para esclarecer, estamos falando de estruturas horizontais. O famoso “chega junto”.

Apesar do foco deste trabalho não ser a prática de elaboração de projetos, muitos elementos serão utilizados no texto pelo fato de ser um modo de organização muito útil. E pela lógica de produção em que vivemos ser quase totalmente sustentada por editais, a escrita de projetos também precisa fazer parte da nossa formação. Tetembua pontua outros meios que devem ser expandidos neste sentido, como práticas orais para falar sobre projetos, mesmo que ainda hoje exista um estigma e que a escrita seja mais valorizada. A importância de expandir os meios de comunicação de um projeto para além da escrita é uma política de acolhimento de diferentes realidades, como de pessoas inseridas em comunidades de culturas orais, ou de pessoas que não têm o hábito da escrita nos moldes formais e acadêmicos. É uma maneira de tornar este processo um pouco mais acessível.

A escrita de projetos passa por algumas etapas que soam quase como um modelo: apresentação, justificativa, objetivos gerais e específicos, cronograma, orçamento, plano de divulgação e contrapartidas. Alguns editais exigem mais, outros menos. Estes itens organizam as ideias de maneira que os pareceristas encontrem as informações rápidas e, por isso, ser objetivo em seus pontos é um

exercício importante a se fazer. Além disso, essa prática mostra se a ideia é capaz de ser realizada no tempo previsto e com o dinheiro disponibilizado.

Um obstáculo na inscrição de projetos, em algumas plataformas, são os formulários com limite de caracteres. Isso faz com que a sua ideia, a sua paixão, precisem ser resumidas de uma maneira brutal. Como fazer isso sem perder o âmago do projeto? É um treino ao qual cada pessoa precisa se dedicar, porque, como já dito, para nada em nossa profissão existe uma fórmula. Existem ferramentas úteis que buscam facilitar o processo e elas são a base de nossa formação. Entretanto, muita coisa é descoberta durante o fazer.

Ao organizarmos nossas ideias, começamos a dar forma para elas. Desenhamos nossos desejos e provamos que é possível que eles sejam realizados. Provamos a importância do nosso trabalho e de seu impacto. Organizar é o primeiro passo para colocar nossa criação no mundo.

### **3.1. O “O que” e o “Por que”**

A primeira coisa é pensar no que você vai fazer. Com qual linguagem artística vamos trabalhar? Apesar das fronteiras estarem móveis neste momento, em que existe teatro online, vídeo-performance e outras linguagens digitais, precisamos ter um chão. E como direcionar nossos projetos nesse contexto? Tendo experiências diversas em atividades culturais que podem acontecer em múltiplos espaços. Por exemplo, o ambiente familiar. Três dos entrevistados comentaram sobre como a família influenciou neste aspecto, como ser filho de artista e/ou militantes levaram às primeiras experiências artístico-culturais.

Caso sua família não tenha o hábito de experienciar diversas atividades culturais, o que é muito comum em nossa sociedade, temos também a escola. O que não garante nada, infelizmente, mas é um lugar possível. Os professores têm o poder da difusão, de instigar seus alunos a terem vivências diversas. Vejamos a lista de oficinas, cursos, vivências, possíveis de serem realizadas de maneira gratuita, na cidade de São Paulo e na região metropolitana do estado. Começamos no teatro. A partir da minha experiência pessoal, é possível afirmar que ter uma vivência teatral gera um entendimento do trabalho em grupo, autonomia, empatia e desenvolvimento pessoal. Além da experiência estética, é uma atividade prazerosa. Como discuti as políticas públicas e sua importância

para nós, sublinho que elas são responsáveis pela existência de alguns programas formativos como: “Piá”, “Vocacional” e oficinas livres que acontecem nos espaços culturais da cidade de São Paulo.

A minha formação só foi possível graças às políticas públicas: oficinas socioculturais no CAJUV (Coordenação de Ações para juventude), onde tive o primeiro contato com teatro, danças, canto e circo; pesquisa em teatro-dança no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas) e, por fim, a graduação em licenciatura em artes cênicas na Universidade de São Paulo. Há dois espaços também que gostaria de destacar: a oficina “Redescobrindo o circo-teatro”, oferecida pela Cia Teatral Um peixe, que ocupava, na época, o Centro de Culturas Negras do Jabaquara e que foi contemplado por alguns editais para existência do grupo; e o curso técnico em Arte Dramática do SENAC, que cursei como bolsista. Mas se é pago, por que incluo este curso na lista? Porque o SENAC faz parte do Sistema S, uma parceria público-privada. Neste sistema, também está o SESC, que oferece diversas atividades em diversas linguagens, muitas delas gratuitas.

Além de fazer, ver é importante para expandir perspectivas e visões de mundo. No contexto paulista há muitos museus, galerias, espaços culturais que oferecem uma programação riquíssima e espaços organizados de maneiras autônomas como: saraus, feiras de arte, slam, roda de samba, jongo, coco e festas populares. Existem muitos espaços neste contexto paulista, e considerando pessoas com acesso à internet e que possuem letramento digital, com a pandemia, descobrimos como é possível – não que seja ideal – participar de atividades culturais sem sair de casa. E, assim, o bichinho das vivências culturais te morde e torna quase impossível ficar sem elas.

Além disso, a importância de estar nestes espaços também é relacionada à criação de redes. Basicamente, ninguém produz cultura sozinho. Sabemos que a maioria de nós vive em uma situação vulnerável enquanto profissionais da cultura e, por isso, se fortalecer é necessário. Conhecer seus parceiros, fundar grupos, trocar experiências e ideias, é essencial. Muitas conexões começam com um convite e podem se desenvolver para relações profissionais mais duradouras.

Entender os modos de criação também gera um entendimento sobre a essência das atividades artístico-culturais. No primeiro capítulo, quando foi abordada a questão das leis de incentivo, refleti sobre como precisamos, às

vezes, atender a interesses da iniciativa privada para acessar esses financiamentos. Se você está neste lugar da organização e é sensibilizado sobre o processo de criação, logo você entende o que é possível adaptar ou abrir mão e o que não. Por exemplo, em um espetáculo de dança chamado “Situação de atrito”, apresentado no SESC Belenzinho, por uma questão estética os performers ficavam nus em certo momento do espetáculo. Em uma apresentação, em especial, haveria atendimento às escolas e, por este motivo, a organização negociou que não haveria o nu. Este caso aconteceu logo após a polêmica que envolvia uma criança e um performer nu no Museu de Arte Moderna<sup>10</sup>, em São Paulo, e, por isso, o grupo decidiu não arriscar. Esta negociação mostra a sensibilização dos organizadores por parte da experiência estética, mas também uma preocupação sobre os desdobramentos daquela apresentação em específico, conjuntamente aos interesses da instituição.

Resumindo: quanto mais experiências você tiver, mais ricos seus projetos serão. Não necessariamente para desenvolver milhares de técnicas – como se “para ser um artista da cena completo, você precisa dançar, cantar, atuar, lutar” – mas para o seu desenvolvimento humano. Conhecer as diversas manifestações culturais existentes sensibiliza e gera empatia. Como Larrosa (2011, p. 22) afirma “A experiência não está do lado da ação, ou da prática, ou da técnica, mas do lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, vulnerabilidade, ex/posição”.

E por que você o faz? Não precisamos elaborar uma resposta muito complexa, mas também não dá para habitar o niilismo. Nós o fazemos porque algo nos incomoda e queremos transformar isso, nem que seja apenas em cena. Queremos partilhar histórias, gerar reflexões, se expressar, entender a experiência humana.

Existem dezenas de respostas possíveis a esse “Por que?”, cada um descobre a sua a depender do seu projeto. Mas quando falamos de editais, de patrocínios possíveis ou até do desenvolvimento da nossa prática, é importante saber por que você está fazendo determinada ação. O seu projeto vem da

---

<sup>10</sup> A performance de Wagner Schwartz ocorreu no dia 26 de setembro de 2017 , na estreia do 35º Panorama de arte Brasileira no MAM. A performance convidava o público a modelar o corpo do performer. Um vídeo que viralizou na internet, mostra o momento em que uma mãe e sua filha tocam o pé do performer enquanto ele estava deitado.

necessidade de uma região? Exemplos: você vive em um território que não há muitos equipamentos culturais ou programação de uma determinada linguagem, e resolve desenvolver algo ali; ou, o coletivo de pessoas negras de que você faz parte vive a dificuldade de entrar no campo profissional do audiovisual, tanto pela falta de representação nas narrativas, como pela falta de oportunidades enquanto equipe técnica, então, vocês resolvem desenvolver um projeto que dialogue com esta questão.

Esse é o caso de Ciça Pereira<sup>11</sup>, uma das idealizadoras do AfroTrampos, grupo no Facebook que tem como objetivo divulgar oportunidades profissionais e empregar pessoas negras. Apesar de não ser um projeto artístico cultural em si, é um exemplo claro de justificativa. O projeto nasce da necessidade de inserção de pessoas negras no mercado de trabalho.

O material do curso “Capacitação de Agentes Culturais” afirma que:

Em epistemologia, justificação é um tipo de autorização a crer em alguma coisa. Quando o indivíduo acredita em alguma coisa verdadeira, e está justificando a crer, sua crença é conhecimento. Assim, a justificação é um elemento fundamental do conhecimento (BIASOLI, 2020, pág.1).

Esse elemento mostra que a sua prática não está alheia ao entorno, ao coletivo e à prática artística propriamente dita. Sampaio (2021) coloca essa ideia mais objetivamente quando diz:

A “Justificativa” é o espaço onde efetivamente se poderá responder por que o projeto é relevante: para si, para os públicos, para o financiador – para ficar no tripé mais evidente. Faça uma lista de razões. Depois, procure responder quais são as suas motivações artísticas, sociais, ambientais e/ou comerciais. Qual a importância na trajetória artística do proponente? Em que contexto sociocultural pretende-se realizar o projeto? De que maneira o projeto pode contribuir para este contexto? A proposta estabelece diálogo com os desafios contemporâneos? E assim por diante (SAMPAIO, 2021, p. 57).

O exercício de pensar a razão do seu projeto existir é interessante para o próprio desenvolvimento dele. Uma tendência ao escrever essa passagem é querer resolver problemas que infelizmente não estão ao nosso alcance. A

---

<sup>11</sup> Cecilia Pereira, 29 anos, é produtora e gestora cultural. Residente de São Paulo.

justificativa precisa estar alinhada aos objetivos, e precisamos saber o que cabe em nossas mãos. A reflexão sobre nossa prática é constante, desde a elaboração da nossa ideia até o fim da execução dela.

### **3.2. “Eu não trabalho para ninguém, eu trabalho com as pessoas”**

Este tema dá pano para manga. Começando com o mais simples: qual é a sua equipe? Luiz<sup>12</sup>, ao ser questionado sobre o que faz com que ele escolha os projetos nos quais irá se envolver, respondeu que é pelo afeto. Ciça deu a mesma resposta. Você se identifica com a proposta? Você acredita nela? É na base do afeto que idealmente escolheríamos no que iríamos nos envolver. Idealmente, porque sabemos o quanto nós já participamos de projetos puramente pela questão financeira. É completamente diferente fazer algo somente pelo dinheiro e fazer algo em que você acredita recebendo para isso. Não que será feito de mal jeito, mas será uma outra experiência. O foco da formação em que acredito é em fazer os dois. É receber pelo nosso trabalho, feito com prazer, se entregando porque é justificável para cada um dos participantes. Tetembua comentou como ser um coletivo com uma relação horizontal é um dos critérios para ela. Para quem tem uma experiência em um processo coletivo, é nítido o porquê isso é essencial: para que uma visão de mundo não se sobressaia às outras. Um espaço onde criar e fazer acontecer é aberto para o debate, para ser dito o que incomoda. E se você não pode fazer isso com seus parceiros, é melhor cair fora.

E já que estamos falando sobre parceiros, entraremos no cerne da nossa questão: o temido, o desconhecido, o desaparecido; ele, a quem foi dedicado todo um programa de formação<sup>13</sup> na cidade de São Paulo, e a quem artistas e intelectuais destinam horas de discussão sobre como conquistá-lo; o nosso “Reeeeeespeitável Público!”. Luiz falou sobre a importância de pensar no público desde o início, porque “não adianta colar um cartaz uma semana antes e esperar que as pessoas vão”. Pensar o público tem relação com a criação artística, com

<sup>12</sup> Luiz Antônio Sena Jr, 37 anos, é ator, produtor, músico e gestor cultural. Residente em Salvador- BA.

<sup>13</sup> Programa de Formação de Público foi um Projeto realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre os anos 2001 e 2004, cujo principal objetivo era de proporcionar a alunos e professores da rede municipal de ensino acesso de qualidade, na expectativa de tornar isso um hábito (Secretaria da educação e da cultura, s/d)

o gerenciamento financeiro e com o pensamento de comunicação. Para nós, que nos colocamos neste trabalho de encruzilhada – conceito que o próprio Luiz traz sobre a nossa mediação entre público e artista, artista e financiador, e artista e mídia –, é especialmente importante fazer estas pontes de maneira efetiva. Não falando de uma lógica clientelista, como se estivéssemos trabalhando somente para entreter ou agradar nosso público, mas é fato que queremos sua presença. E, para isso, pensaremos em algumas estratégias.

A primeira delas se dá por meio da ação cultural. Para Coelho (1997, p. 32), “sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura.” O autor faz uma diferenciação entre dois tipos de ação cultural: a de serviços e a de criação. A primeira se relaciona com o uso de modos de “relações públicas, de propaganda ou de publicidade, com o objetivo de vender tal livro, tal espetáculo de teatro, etc., ou de aproximar desses produtos um público (ou clientela) pouco receptivo, por motivos econômicos ou outros” (COELHO, 1997, p. 31). Já a ação cultural de criação propõe-se a construir uma forma de relação, uma ponte que ligue

[...] as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns (COELHO, 1997, p. 32).

A meu ver, para nós, agentes culturais, os dois tipos interessam. Queremos que o público tenha acesso à nossa criação artístico-cultural, mas também que participe de maneira ativa, tornando-se parceiros. A ação cultural não necessariamente tem objetivo de chegar a um produto final, mas sim de desenvolver a autonomia dos envolvidos. Ou, como afirmam Pupo e Veloso,

Contribuir para que o ser humano amplie suas modalidades de existência, sem, no entanto, estabelecer a direção a ser seguida é uma das diretrizes-chave; não são estabelecidas a priori as finalidades a serem buscadas, cabendo ao grupo inventar seus próprios fins (PUPO; VELOSO, 2020).

Através da oficina de circo teatro, por exemplo, tive contato com os meios de produção da linguagem, podendo criar meus próprios fins.

A ação cultural também pode ter um foco social, que é quando coletivos ou indivíduos se envolvem com grupos marginalizados da sociedade. Neste caso, se enquadram tanto as ações do pedagogo Paulo Freire, retratadas na obra Ação cultural para a liberdade e outros escritos (1976), e da entrevistada Suzana, que, em nossa conversa, mencionou sua experiência de pesquisa do mestrado na comunidade de Paraisópolis, um bairro da zona sul de São Paulo. Em sua dissertação, a autora relata as oficinas de teatro que ministrou na ONG Aprendiz Comgáz e o projeto de investigação da experiência teatral que desenvolveu em um dos “Centros de Juventude”, fazendo reflexões sobre a prática e os problemas enfrentados. A ação sociocultural é uma prática complexa devido às tensões criadas por diferentes realidades: de classe social, de questões raciais e de gênero. Muitas vezes, há uma resistência dos grupos estarem abertos a experiências devido a preconceitos de ambas as partes. Por isso, acredito na importância da descentralização do conhecimento, para que mais pessoas, principalmente de grupos marginalizados, possam habitar espaços formativos e trocar experiências com pessoas oriundas de diversos territórios. Não temos como pensar nessa troca sem democratização social.

Somada à experiência da ação cultural, penso na importância da atuação na escola pública. Como falado anteriormente, os professores são agentes de difusão e propiciadores de experiências. Infelizmente, dadas as circunstâncias em que a maioria das escolas públicas se encontram hoje, muitas vezes não acontecem vivências artísticas múltiplas, seja pela inadequação do espaço, pela falta de materiais ou de verba para locomoção dos estudantes. Atuar neste espaço pode ser uma forma de ter trocas efetivas, pois cada escola tem o seu perfil de estudantes e de atuação no território. É um espaço já frequentado, ou seja, já tem o seu público-alvo. E, além do desenvolvimento humano já comentado, quem sabe quais potências artístico-culturais podem ser desenvolvidas na escola? Existem milhares de temas possíveis de serem trabalhados com a comunidade escolar, com o objetivo de debater algo ou de apenas ter uma vivência outra.

A ação cultural transforma todos os envolvidos, inclusive quem coordena os projetos a serem desenvolvidos. Este, em posição de direção, tem a atribuição de “facilitar entre os homens a partilha do conhecimento, da invenção, do silêncio, do maravilhamento” (JEANSON, 1973, p. 193; apud PUPO, VELOSO, 2020).

Confundindo-se com a ação cultural, existe também o conceito de ação artística. A diferença entre ambas, apesar de serem campos muito parecidos, dá-se pelo caráter da ação artística

[...] não se estender ao ponto de configurar-se como um processo, ocorrendo de forma mais pontual; quando uma ação se destina a toda e qualquer pessoa e não para uma comunidade definida, circunscrita dentro de um território mais ou menos preciso; quando a ação se restringe ao encontro com um dispositivo organizado por um ou mais artistas como forma de experimentar brevemente determinada situação (PUPO; VELOSO, 2020).

A ação artística deriva da ação cultural, porém prescinde de um processo longo, acontecendo em situações mais precárias e passageiras.

Independentemente de conceitos, o envolvimento do público é essencial. Tanto como uma característica da criação – existem exemplos onde o público modificou a obra efetivamente – quanto de uma maneira mais passiva, enquanto observador. Pensando na democratização do acesso cultural, a ação cultural de serviços nos interessa para alcançar o máximo de pessoas. Em um país como o Brasil, onde a desigualdade social e econômica é gritante, é imprescindível pensar em políticas de acesso, sejam elas de acesso físico, econômico e/ou simbólico.

Na recente Lei da Inclusão (BRASIL, 2015), é descrito, no capítulo IX, artigo 42, o direito da pessoa com deficiência a bens culturais, a programas de televisão, cinema, teatro, entre outros, a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais em formato acessível. Ainda na lógica do público como parceiro, como pensar a inclusão de pessoas com deficiência desde o início do projeto e não como algo a ser acrescentado posteriormente às apresentações?

No ano de 2021, participei de um curso de acessibilidade em projetos culturais com Claudio Rubino<sup>14</sup>. O curso tinha um foco em espaços culturais, ou seja, abordava a questão das barreiras físicas dos ambientes (não ter rampa, porta pequena, não ter elevador) e também as obras que eram expostas ou apresentadas. Por que não usar uma comunicação clara e objetiva? Por que não pensar em intérprete de libras, audiodescrição, braile? Claro que não é um serviço barato, mas é possível explorar como elemento da criação, por exemplo, em uma obra onde é explorado o tato, o olfato ou a audição. Acredito ser algo importante não só na formação de agentes culturais, mas na formação de todos. E, infelizmente, não é uma discussão cotidiana. Deveríamos estar falando sobre isso nas universidades, nos cursos técnicos, nas escolas. Se queremos democratizar o acesso cultural, é necessário agir em todos os sentidos.

O acesso econômico a produtos culturais é uma questão fundamental a ser pensada em um país onde o gás está custando cem reais, o litro da gasolina chegou a sete, e o salário-mínimo é mil cento e noventa e dois reais e que, de acordo com a Pesquisa Nacional da Cesta Básica de Alimentos<sup>15</sup> (2021), deveria estar em torno de cinco mil reais em 2021. Quase trinta por cento da população brasileira vive com  $\frac{1}{4}$  do valor do salário-mínimo. Como cobrar um ingresso de R\$50,00 para uma pessoa nesta situação? Ou devemos deixar esta parcela da população de fora do público-alvo do nosso projeto e focar apenas nas classes média alta? Nosso trabalho precisa ser valorizado e pago, mas por quem? Caso seja um projeto contemplado por editais públicos, por que não oferecer ingresso a valor social e até apresentações gratuitas? Idealmente, com nosso trabalho valorizado, um governo que pensa em políticas públicas culturais e uma descentralização de renda, essas ações seriam possíveis. Mas vivemos no Brasil, no governo Bolsonaro, o “presidente” que acabou com o ministério da cultura e, consequentemente, com o programa nacional de apoio à cultura.

Às vezes, oferecer um ingresso não é o bastante, é preciso ser pensado o transporte, por exemplo. Caso o projeto aconteça em um lugar com difícil acesso, com uma previsão de encerramento em um horário que não passa mais transporte

<sup>14</sup> Gestor de acessibilidade cultural e coordenador do programa de acessibilidade no instituto Tomie Ohtake. Ministrhou o curso online “Acessibilidade em projetos culturais” oferecido pela casa Mário de Andrade, março 2021.

<sup>15</sup> Disponível em <<https://www.dieese.org.br/analisecestabasica/salarioMinimo.html#2021>>

público, seria possível adiantar esta apresentação? Procurar locais da cidade que não sejam tão centrais para facilitar o acesso de uma determinada comunidade? Entra na questão, nesse ponto, o direito à cidade, já que queremos que todos usufruam do seu direito de ir e vir e de ocupar espaços culturais diversificados. Por que não oferecer ônibus? São minúcias de planejamento que fazem toda a diferença na execução de um projeto visando alcançar o seu público.

Outra maneira de pensar este tipo de acesso a produções culturais, é a criação de vínculos. Como convidar pessoas que não se sentem bem-vindas a participar de atividades artístico-culturais? Quem não está acostumado a frequentar determinados espaços da cidade, não se sente confortável em entrar pela porta da frente. Não tenho uma resposta para isso, mas hipóteses. A primeira delas é discutir o pertencimento à cidade através de uma ação cultural, por exemplo. Outra, é a identificação. Mesmo como estudante de artes, ainda me sentia desconfortável, nos anos iniciais da graduação, em habitar certos teatros da cidade sozinha. Logo, só ia acompanhada de meus colegas. Ao ver um espaço com pessoas parecidas comigo, tanto entre os trabalhadores da cultura quanto entre o público, me sentia convidada a estar ali. Por isso a importância de ter uma programação diversa, que dialogue com múltiplos indivíduos e busque diversificar o ambiente e seus diálogos.

Passando pelas barreiras físicas e econômicas, enfrentamos outro nível, que é o acesso simbólico a produções culturais. A mediação de educadores e/ou provocadores, neste caso, é muito bem-vinda. Por exemplo, em uma exposição, ter alguém para debater a obra utilizando de disparadores como o momento histórico, um jogo ou uma oficina, é de tamanha riqueza para este tipo de acesso. Ou, após uma apresentação de teatro, ter uma roda de conversa com os artistas e com o público, sendo mediado por alguém preparado.

A mediação é erroneamente vista como uma “explicação da obra”, apenas para a apreensão do público. Mas ela também pode ser uma modalidade de criação, em que as formulações e experimentações dos envolvidos ganham espaço. Neste campo, a pedagogia e a criação artística andam de mãos dadas. Tive a oportunidade de estagiar como educadora na exposição de um dançarino chamado William Forsythe, ocasião em que essas premissas foram confirmadas. Diversos disparadores eram usados por educadores de várias áreas artísticas,

desde oficinas de aquarela, bordado, jogos teatrais até discussões a respeito da representação (ou a falta dela) de corpos gordos na dança. Estes exemplos demonstram a potência da mediação enquanto criação.

Entrando em um assunto polêmico, depois de todas essas informações sobre facilitadores de acesso, é hora de falar das contrapartidas sociais. Elas podem ser vistas, grosso modo, como aquilo que você oferece à sociedade (uma recompensa, garantia) em troca do apoio ao seu projeto. A polêmica se dá porque muitos trabalhadores da cultura acreditam que o próprio produto artístico (peça, exposição, show etc.) é uma contrapartida, ou seja, é o que estão oferecendo à sociedade. Outros acreditam que você precisa fazer algo além da sua criação para justificar o uso de recursos, principalmente quando se trata de recursos públicos. Tal discussão entra na dimensão do entendimento das atividades culturais como bens simbólicos e como estas não são valorizadas em nossa sociedade. Particularmente, acredito que, se genuinamente faz sentido para o seu projeto, você deve construir uma contrapartida.

A lógica de editais faz com que muitos proponentes inventem atividades que não são significativas ao projeto para serem contemplados. Faz uma oficina aqui de qualquer jeito, oferece uma roda de conversa ali para cumprir tarefas. Depois de discutir todas as questões de acesso, não é tão difícil pensar em atividades que sejam interessantes para desenvolver a autonomia do público, instigar a criação e modificar a obra proposta. Mas, se for apenas para cumprir exigência de edital, é melhor construir a argumentação de que o produto artístico é a contrapartida, o que seria mais justo com você, com seus parceiros de trabalho e com o público.

Também para editais privados é importante pensar na contrapartida que seu projeto oferecerá à empresa. Por exemplo, a visibilidade, como a posição que será colocada o nome da empresa na cartela de logo – a depender da cota de patrocínio –, oferecer ingressos gratuitos ou uma sessão especial para funcionários da empresa pode ser uma boa opção.

E, apesar de estar construindo toda esta argumentação em cima de um “público” de maneira genérica, é importante saber qual o seu público-alvo, delimitando para aprofundar. Se você sabe exatamente quem você quer alcançar, pensando na faixa etária, território, profissão e questões identitárias, você

consegue direcionar os recursos com maior eficiência, considerando, inclusive, o plano de comunicação, distribuição e divulgação, pois não adianta fazer um projeto maravilhoso se as pessoas não sabem que ele está acontecendo. Conhecer seu público é pesquisar sobre ele; se for um público jovem, por exemplo, qual rede social ele mais acessa? Em qual horário? Existe algum ponto de encontro desse grupo na cidade onde seria interessante você frequentar, criar laços e divulgar o seu projeto? Quais as tensões possíveis de acontecer entre a obra e esse público? Não digo isso pensando o lugar do público de ditar a obra, isso já acontece em outros espaços, como na telenovela, e para nós talvez não seja muito interessante, mas falo sobre conhecer e criar relações com os possíveis interlocutores do projeto.

Desta maneira, ver todos que estão envolvidos no projeto enquanto parceiros humaniza as relações de trabalho. O capitalismo já nos explora de maneira tão brutal, nos colocando em clima de competição o tempo inteiro, e se nós estamos descontentes com essa lógica de mercado, por que reproduzi-la em espaços em que temos pequenos poderes? Colocar-se como proponente e/ou organizador é uma posição de muita responsabilidade com recursos financeiros e recursos humanos e, por isso, todos os envolvidos precisam ser aliados e não inimigos. Trabalhar com cultura é trabalhar diretamente com questões de sujeitos e de coletivos, suas representações, símbolos, signos e territórios.

### **3.3. Com que dinheiro?**

Caro Agente Cultural, eu sei que, em algum momento, todos nós nos perguntamos isso. Como encontrar financiamento para o meu projeto? Será que vou sempre ter que tirar dinheiro do meu bolso para produzir? Será que vou ter que trabalhar o dobro, vendendo bebidas e doces em festas, fazendo rifas e brechós para pagar cenário e figurino? Gostaria de responder não. Mas nosso trabalho é incerto e graças a todas as questões apresentadas anteriormente sobre políticas públicas, editais e interesses da iniciativa privada, temos que nos esforçar muito para fazer as coisas acontecerem, principalmente se você está na contramão do mercado, se não é popular na bolha dos artistas e se é do grupo dos corpos dissidentes.

Vou apresentar algumas oportunidades, que variam de região, objetivos e tipos de financiamento. O bom de ter uma visão mais panorâmica sobre as possibilidades existentes é o famoso “atirar para todo lado”, para ver se acerta pelo menos um dos trajetos. Existe muita demanda e poucas vagas, logo, quanto mais fichas você apostar o seu projeto, mais chance de conseguir realizá-lo. A maneira mais comum de apresentação do seu projeto é em forma escrita, como já dito.

A principal fonte de financiamento é a Lei Rouanet, conhecida popularmente como Mecenato, cuja lógica de funcionamento é:

[...] o Estado renuncia (ou seja, “abre mão”) ao direito de arrecadar (“receber”) determinados valores, permitindo que esses valores sejam “transferidos” em prol de projetos que tenham sido previamente aprovados por um órgão que o represente, isto é, que verifique se o projeto atende aos interesses, conveniências e oportunidades públicas. Por outro lado, concede ao incentivador o direito de escolher em qual projeto dedicar parte daquele tributo que deveria ser pago ao Estado (KAZUMI, 2020).

E como acessar este mecanismo? A inscrição do projeto é feita pelo Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic). Lá, você deve detalhar o projeto, suas razões e objetivos, falar do tempo de execução, do orçamento, de quais empresas estão envolvidas e das contrapartidas sociais. Após aprovado por um órgão que represente a área do projeto, é hora de captar verba com as empresas. A depender do artigo em que se enquadra a proposta é que saberá qual a porcentagem do abatimento fiscal. Caso se enquadre no Art. 26, que são áreas com mais interesse do público e consequentemente dos patrocinadores, como espetáculos mais comerciais, é abatido um valor:

Parcial, que varia de 30% para patrocínio e 40% para doação do valor aportado, limitado a 4% (quatro por cento) do IR devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real e 60% (sessenta por cento) para patrocínio e 80% (oitenta por cento) para doação do valor aportado, limitado este a 6% do IR devido. Com a redução de base de cálculo pelo lançamento como despesa operação, chega-se a abater de 64% a 73% dos impostos federais devidos (KAZUMI, 2020).

Já se pertencentes ao Art. 18, se abate um valor integral do Imposto de Renda, limitado a 4% para pessoas jurídicas tributadas e a 6% para pessoas

físicas. Essa diferenciação do valor a partir do artigo se deu pela necessidade de um mecanismo que atendesse diretamente às áreas menos fomentadas pelo mercado. Hoje, as propostas estão paradas, enfrentando um ritmo de lentidão para suas aprovações. Além do atual “presidente” ter assinado um decreto para a Lei, neste ano, que valoriza as artes sacras – o que é um retrocesso no reconhecimento de culturas diversas – André Porciúncula, a pessoa que está com o poder de aprovar os projetos, braço direito de Mario Frias, é um ex policial militar sem conhecimento na área, que privilegia propostas que sigam suas visões políticas conservadoras.

Por fim, a arrecadação diminuiu muito por conta da pandemia, totalizando um cenário pessimista para nós. A organização de membros da sociedade civil se faz necessária para exigirmos que este decreto seja anulado, que o orçamento para a cultura aumente, que nosso ministério seja reconstruído e que o secretário da cultura seja alguém apropriado, com experiência na área.

Outra Lei de incentivo fiscal com um funcionamento parecido com a Lei Rouanet é a Lei do Audiovisual (1993), que permite que aos patrocinadores abaterem 100% do Imposto de Renda. Uma diferença é que, além de patrocinar (esperar uma contrapartida, como créditos, ingressos etc.) e doar (não se espera este retorno), as empresas podem investir nas produções audiovisuais e ter direito a uma parte da receita do filme. Em âmbito municipal, na cidade de São Paulo, existe o Promac, que também é uma lei de renúncia fiscal.

Estas leis, apesar de muito eficientes, não têm uma adesão muito grande por parte de quem está começando. Isso acontece por conta da burocracia, da falta de conhecimento e da insegurança de envolvimento com um mecanismo tão complexo. Por isso, a maioria dos artistas que buscam financiamento acabam focando em editais com repasse direto de verba.

Já o PROAC (Programa de Ação Cultural) é uma legislação de incentivo à cultura do estado de São Paulo, criada em 2006. Atualmente, existem 40 modalidades artísticas diferentes e, recentemente, houve a inserção de políticas afirmativas que acrescentam meio ponto à pontuação final de projetos propostos por mulheres, pessoas trans, pessoas negras e pessoas com deficiência, além de garantir que pelo menos cinquenta por cento dos recursos sejam destinados a propostas sediadas fora da capital. A demanda também é alta. Em 2021, por

exemplo, na modalidade “artistas iniciantes”, foram inscritos 2.506 projetos, sendo que no máximo trinta serão contemplados. Para inscrição, deve se ler as especificações de cada edital e escrever o projeto de acordo com os tópicos exigidos.

No município de São Paulo, encontramos diversos editais para contextos e linguagens diferentes. Como já vimos, criado através da luta de agentes culturais insatisfeitos com o que estavam vivendo, temos o Fomento ao Teatro, que busca fomentar grupos teatrais que possuem trabalho continuado de pesquisa e de produção teatral. Na mesma lógica, temos programas de Fomento nas linguagens dança, circo, cultura na periferia, forró e radiodifusão comunitária.

Os programas com esta especificidade de focar em grupos com pesquisa em andamento são de grande interesse para nós, devido à falta de continuação que os projetos tendem a seguir devido à lógica de editais que focam no produto final e não no processo. Deste modo, os Fomentos são de grande importância para a pesquisa artística e continuidade de grupos na cidade.

Além disso, estes grupos possuem peso histórico, são como documentos vivos que, ao continuar suas pesquisas, demonstram a resistência dos artistas paulistanos, ou melhor, dos coletivos artísticos. Na trigésima sétima edição do edital , foram contempladas algumas pesquisas que, pelo título, ilustram esta ideia. É o caso do projeto “La Máxima história do LaMínima - 25 anos” do grupo LaMínia Circo e Teatro; “Aquilo deu nisso. Os vinte anos: retrospectiva, celebração e novos rumos” da Cia os Fofos Encenam; e, por último mas não menos importante, de “SUBMERSIVOS - Um mergulho nos 40 Anos do Grupo Cemitério de Automóveis” do grupo cujo nome consta no título do projeto. Atualmente, me parece quase impossível um grupo de teatro sobreviver 40 anos, por isso, a existência desse grupo é inspiradora.

Outro programa do município de São Paulo é o “Valorização as Iniciativas Culturais – VAI”, que tem como objetivo, de acordo com seu próprio site, “estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade; promover a inclusão cultural; e estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística” (blog do vai, s/d). Não se limita a linguagens artísticas, possibilitando também a mescla de áreas e intervenções. O programa foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto

43.823/2003 e tem a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões da cidade desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Um ponto a se destacar é a valorização da formação dos participantes na gestão do projeto e dos recursos, algo inédito na área dos editais. No VAI, existe um acompanhamento mais próximo e uma assessoria para os projetos contemplados, o que resulta em um processo de formação na prática. Este é um tópico que será abordado mais adiante.

Já o prêmio Zé Renato, também municipal, tem como objetivo “apoiar a produção e o desenvolvimento da atividade teatral na cidade por núcleos artísticos e pequenos e médios produtores independentes” (prefeitura de sp, 2021). Neste edital, os interessados podem se inscrever nas categorias de produção, que prevê a criação de um espetáculo, ou de circulação, que prevê, como o nome já diz, a circulação de um espetáculo já existente. Temos editais relativamente novos, de apoio às seguintes categorias: casas noturnas e espaços culturais, na primeira edição; cultura negra, na segunda edição; e música, na quinta edição.

A maioria destes editais citados acima foram adiantados devido ao Plano de amparo à cultura 2021, caracterizado como

[...] um conjunto de medidas diversas de apoio ao carnaval, a artistas, técnicos, produtores, espaços culturais, grupos e coletivos do setor cultural em meio às dificuldades e restrições de isolamento social impostas pela pandemia da covid-19 (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2021).

Dentro deste plano, foi criado o primeiro edital de retomada cultural, cujo objetivo é fomentar atividades presenciais descentralizadas sem uma linguagem única. Pela primeira vez, a secretaria se compromete a divulgar os projetos contemplados pelos próprios canais de comunicação, buscando inclusive parcerias que possam potencializar seu alcance.

Para o audiovisual, na cidade de São Paulo, temos a SPCINE, que financia, através de editais, todas as etapas de desenvolvimento – roteiro, produção e distribuição –, em todos os segmentos, incluindo longas-metragens, curtas-metragens e séries. Em 2021, os editais também contam com políticas afirmativas, inclusive com banca de aferição racial, o que demonstra uma real

preocupação em garantir que quem está recebendo os recursos realmente é quem essa política busca alcançar.

A Lei Aldir Blanc, comentada anteriormente, movimentou quase três bilhões no setor cultural, no ano de 2020. Entretanto, quase 65% destes recursos não foram utilizados. Desta maneira, o edital também esteve aberto ao longo de 2021 e há um forte movimento de pressão, por parte de agentes culturais, para que esta não seja apenas uma lei emergencial, mas sim com vigência constante. Além disso, há uma forte discussão sobre a chamada “Lei Paulo Gustavo”<sup>16</sup>, que visa repassar mais de quatro bilhões do fundo nacional de cultura, de maneira direta, para produtores e artistas até o final de 2022. Metade deste valor deverá ser destinado ao audiovisual para amenizar os impactos da pandemia.

Além de todas essas oportunidades públicas, temos os editais privados. A depender de cada empresa, algumas abrem um período de inscrição, outras não. Alguns exemplos são Natura, Oi e Itaú Cultural. Outra opção interessante são os festivais, que podem acontecer com fundos públicos ou privados e que movimentam trocas artísticas. E, por último, mas não menos importante, temos o SESC, onde o projeto precisa ser enviado ao setor responsável pela linguagem através de contato via e-mail. Cada unidade do SESC tem uma organização diferente, então, vale a pena entrar em contato diretamente com a unidade escolhida para se informar dos procedimentos para financiamento.

Os “crowdfunding”, financiamentos coletivos, são outra maneira de captar os recursos necessários para a realização de projetos. Hoje, existem algumas plataformas virtuais, algumas com metas que, caso não sejam atingidas, devolvem o dinheiro para os colaboradores. O interessante desta modalidade é o oferecimento de benefícios para quem contribuir, o que fica a critério do grupo solicitante. Por exemplo, se contribuir com um valor x, recebe, como agradecimento, o nome nos créditos do filme ou no programa do espetáculo; ou, ao contribuir com a “vaquinha”, nome popular desta modalidade, já é garantido o ingresso para o evento cultural. Este é um exemplo prático da importância das redes para contribuir financeiramente ou simplesmente compartilhar a iniciativa para que mais pessoas a conheçam.

---

<sup>16</sup> A Lei homenageia o ator Paulo Gustavo, falecido devido a complicações da COVID-19 no ano de 2021

Existem muitas oportunidades no contexto paulistano e região metropolitana, entretanto, não é o suficiente. Falo especificamente de São Paulo, um estado privilegiado em relação à quantidade de dinheiro que movimenta, especialmente em sua capital. Isso quer dizer que há investimento para todo mundo? Não, pelo contrário. Por exemplo, há alguns anos, em São Bernardo do Campo/SP, minha cidade natal, para conseguir algum financiamento com o município era preciso apresentar um projeto diretamente com o responsável na secretaria de cultura. Ou seja, não tinha um edital de cadastramento, o que tornava o processo intimidador. Poucos agentes tinham os contatos necessários e a informação de como funcionava o processo. Por isso, há a necessidade de editais com políticas afirmativas e descentralizadas, assim como há a urgência de pensarmos juntos na formação de agentes culturais.

Vamos depender sempre de editais? Dá para viver de projetos com dinheiro público no país em que Bolsonaro governa? São questões que nos assombram ao cair da noite e, sinceramente, não sei como expulsar estes fantasmas. Lembro-me de uma professora que dizia em aula: “O teatro está ameaçado desde sempre. Mas continuamos fazendo”. Houve uma época em que artistas da cena viviam de bilheteria, mas, a partir de um momento, não dava mais para sobreviver assim. Como nós, que, hoje, sofremos diversos ataques e não possuímos certezas do amanhã, mas continuamos em frente. Nós somos resilientes, adaptáveis e determinados. Somos capazes de nos reinventar e continuar produzindo o que faz sentido para nós.

E, neste ponto, reitero a importância de circular informação entre nós e para nós. As criações de redes são necessárias também para que não percamos oportunidades. Muitas delas são passadas “de boca em boca”, ou melhor, atualizando a expressão, “de post em post”. Conhecer essas oportunidades nos torna autônomos para criar o que desejarmos e desenvolver nossas ideias, com dinheiro para isso. Não estou falando em enriquecer. Sinto muito se isso já passou pela sua cabeça. Estou falando de trabalhar com dignidade e ser reconhecido enquanto profissional, reiterando a existência e resistência dos trabalhadores da cultura.

#### 4. PRODUÇÃO

E depois de muita luta, quando você tem um projeto bem elaborado e consegue seu financiamento (ou não), vem a hora de fazer. Chegou o seu momento, de colocar todo seu conhecimento teórico em prática. Mas, caso você tenha caído de paraquedas na função e não sabe bem como começar... Bom, você não será o primeiro e nem o último.

Tetembua comenta, em nossa conversa, que sua inserção na área começou na universidade. Ela é formada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e, dentro deste espaço, começou a entender a lógica de projetos, de como conseguir levar as peças feitas na academia para festivais, como pedir apoio, transporte etc. Mas isso de correr atrás das coisas para elas acontecerem, vem desde antes. Ela é filha de militantes do movimento negro, então, desde cedo, entendeu a luta por espaços. Sua mãe coordenava um cursinho popular, no qual ela deu aulas e trabalhou como secretária, o que deu a ela uma noção administrativa e organizacional interessante para sua atuação hoje. Para ela, começar a trabalhar com produção cultural sem um conhecimento teórico específico – na época não existia uma matéria com esse foco na graduação – foi intuitivo. Depois, ao sair da universidade, escreveu um projeto próprio e começou a receber convites para fazer a produção de diversos grupos.

Já Luiz, que também é formado em Teatro, mas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), começou a trabalhar com produção quando o grupo teatral de que participava conseguiu financiamento para uma pesquisa artística. A pessoa que estava à frente da produção o chamou para auxiliar com algumas ligações que precisavam ser feitas para tentar parcerias com escolas. Depois de algumas tardes com essa função, a produtora do projeto perguntou se ele não se interessava em fazer parte da equipe. Ele conta que respondeu: “Tá bom, eu não sei o que é, mas eu vou aprender”. Trabalhou em conjunto com essa produtora por alguns projetos, até que ela decide sair do grupo e o pergunta se ele não gostaria de assumir a posição de produtor. Nesta época, o grupo estava sendo financiado através de lei de incentivo e Luiz conta que também não sabia como gerenciar grandes recursos, mas aprendeu.

Ciça, filha de professora e militante do movimento negro, começa a se interessar pela área a partir de um estágio. Inserida na Congada, em sua cidade natal, Machado/MG, e frequentadora de atividades culturais como Saraus e Batalhas de Rap, ela estagiava na secretaria de cultura e carimbava os projetos do programa VAI. Apesar de achar o trabalho monótono, começa a ler estes projetos e a se interessar por eles. Acolhida por algumas pessoas, como Gil Marçal, um homem negro trabalhador da secretaria de cultura de São Paulo, ela começou a trilhar sua carreira por este caminho das políticas públicas. Depois, começou a trabalhar nas Fábricas de Cultura até chegar a sua produtora independente, a Severina Produções.

Já eu, Larissa, me interessei pela área de produção através da matéria realizada no SENAC, em que a professora era Tetembua. Assim que o curso terminou, ela e alguns colegas resolveram escrever um projeto para o Proac, Primeiras obras - atual Artistas Iniciantes-, e a responsabilidade de redigir o projeto escrito foi assumida por Tetembua. O projeto ficou como suplente, mas ela começou a estudar de maneira independente a produção cultural, junto com atuação e licenciatura em teatro. Fez estágio na área da programação do Sesc e produziu seu primeiro curta-metragem com financiamento da Lei Aldir Blanc, em 2020. Em 2021, escreveu diversos editais e, junto ao coletivo de que faz parte, foi contemplada com o segundo edital de apoio à cultura negra.

Além destes exemplos, existem muitas pessoas que começaram na área sem um conhecimento prévio. E mesmo que já o tivessem, a prática nos ensina muito. Cada projeto é um processo pedagógico e criativo. Desta maneira, mesmo que você tenha experiência, irá aprender algo novo. Através dos imprevistos, da sua equipe, do território, do público. Assim como as pessoas, os projetos são únicos.

#### **4.1. Aprender Fazendo**

O processo de aprendizagem se inicia quando decidimos trabalhar com cultura. Assim, para dar o passo adiante e colocar em prática o que desejamos, precisamos pesquisar e reunir uma série de informações que sejam relevantes para o nosso fazer. A elaboração de um projeto cultural é um processo de criação que reúne uma série de fatores práticos e teóricos, assim como sua execução.

Como vimos anteriormente, o reconhecimento do produtor cultural se deu de maneira recente, através da consolidação da Lei Rouanet, em 1995. Neste mesmo ano, surge o primeiro curso acadêmico na área, o bacharelado em produção cultural oferecido pela Universidade Federal Fluminense. Em 1996, nasce o segundo curso, intitulado “bacharelado de graduação em comunicação social, com especialização em Produção em Comunicação e Cultura”, promovido pela Universidade Federal da Bahia. Com mais de vinte anos, são os dois cursos mais antigos ainda em atividade no país. De 1995 a 2016, 91 instituições criaram um total de 131 cursos, demonstrando a demanda crescente de uma formação específica na área. Além disso, existem inúmeros cursos livres, profissionalizantes, oficinas e eventos que procuram capacitar pessoas interessadas na área.

Neste sentido, destaco as iniciativas independentes, principalmente nas regiões periféricas da cidade de São Paulo. Alguns festivais, coletivos e indivíduos propõem uma troca de experiências e de ferramentas entre artistas e agentes iniciantes para que as oportunidades sejam difundidas e as pessoas tenham a capacidade de procurar realizar os seus trabalhos, desenvolvendo suas autonomias. Como exemplo, o festival Pangéia, que consiste na realização de ações artísticas, culturais e educacionais pelas periferias para as periferias. O festival foi contemplado, em suas primeiras edições, pelo programa VAI e posteriormente, pelo fomento à periferia. Alguns encontros foram oferecidos pensando na formação de agentes culturais, como o que tive a oportunidade de presenciar em 2021 que foi ministrado pela Ciça, sobre políticas públicas. É interessante, principalmente, pensar nas iniciativas que não prezam apenas pela instrumentalização da prática do agente, ou seja, aprender a fazer planilhas, captar recursos etc., mas que trabalham isso conjuntamente com discussões sobre o momento atual, o conceito amplo de cultura, o papel político do agente e possíveis ações culturais e artísticas.

Conversando com a formação teórica, a inserção no mercado de trabalho é uma escola também. Principalmente para aqueles que trabalhavam na área nos anos 90, quando a profissionalização do setor ainda não tinha se concretizado. Até então, os poucos cursos existentes tinham baixa oferta, além de questões de acesso a ambientes formativos. Pensando na formação do agente cultural

propriamente dito, é mais difícil ainda delimitar os saberes em um único curso, já que sua formação é uma amalgama de conteúdos técnicos com discussões conceituais. No Brasil, não há um consenso entre terminologia para os organizadores da cultura, mas, pensando no profissional inserido no contexto neoliberal de hoje, que precisa ser empreendedor de si e ao mesmo tempo problematizar essa lógica por meio de seus projetos, sua formação é também sua atuação profissional.

Antes de existirem estes cursos acessíveis, os trabalhadores da área eram basicamente autodidatas. Ao fazer, foram criando, adaptando e formulando as ferramentas necessárias para sua atuação. Esta intuição é aperfeiçoada ao longo do tempo e dos projetos desenvolvidos. Por exemplo, se em um projeto não foi pensada uma verba de emergência no orçamento e, ao executá-lo, torna-se notável a necessidade de uma sobra para imprevistos, no próximo orçamento, com certeza, essa verba será considerada.

Os imprevistos nos ensinam muito. Na preparação do ator, além de decorar o texto, aperfeiçoar sua atuação, preparar corpo e voz, é indispensável uma atenção ao espaço de sua atuação e a qualquer acontecimento. Não adianta o ator estar em cena, com todo seu potencial e, ao cair um refletor, ele não saber reagir a isso. Não que ele precise esquecer todo o texto, gritar e chamar alguém para ajudar – isso se não houver ninguém machucado –, mas reagir ao episódio e continuar a cena na medida do possível. Para o agente cultural, é a mesma coisa. Caso aconteça uma peripécia que afete diretamente o seu trabalho – como a perda de um espaço acordado anteriormente ou a desistência de alguém da equipe –, saberá o que fazer? Irá se desesperar e desistir de tudo? Talvez chorar um pouco, mas continuar e resolver os imprevistos da melhor maneira possível, em diálogo com todos os envolvidos.

O planejamento é necessário para se ter um direcionamento claro das etapas que o grupo deseja passar. Caso aconteçam muitos imprevistos e a execução da atividade seja realmente afetada, de uma maneira que não se pode voltar ao planejado, é importante que sirva de aprendizado para quando for pensado o próximo passo. Não que o projeto escrito seja uma receita fiel que você precise seguir exatamente, mas é necessário refletir sobre o quanto os imprevistos estão ditando a mudança ou o próprio processo criativo.

Para elucidar, vamos imaginar um projeto cujo objetivo é realizar uma peça em um CEU, a partir de uma oficina livre. O primeiro cenário é: o CEU não poderá recebê-los, houve um conflito que separou a equipe e se está no prazo máximo para realização do projeto de acordo com o edital contemplado. O segundo cenário é: a partir da oficina realizada, nota-se a necessidade da criação ser um compilado de performances, instalações e ações na rua. O primeiro cenário, completamente catastrófico, muda o projeto no sentido de avaliar as escolhas enquanto equipe e o planejamento. Já o segundo, o produto se transforma pelo próprio processo, ou seja, o planejamento mudou, mas no sentido de que o projeto ganhou outras etapas e não foi paralisado.

Os imprevistos também desenvolvem a criatividade dos organizadores da cultura. Voltando à situação fictícia anterior, esse produto a ser apresentado pode necessitar de vídeos a serem transmitidos na rua, ou da colocação de banners enormes em passarelas, entre outros quebra-cabeças que a produção precisa pensar em como resolver. Não que o agente precise ser um super-herói chamado para resolver todos os problemas, mas lidar com eles faz parte do seu trabalho também. E se não souber? Tudo bem, mas procure alguém que saiba. Pensar em ações parecidas para entender como foram resolvidas as questões ou pelo menos contornadas ou entrar em contato com pessoas que já tenham trabalhado com situações semelhantes, são ações necessárias nestes momentos. Tetembua usa uma frase interessantíssima que é “Você não precisa saber de tudo. Mas precisa saber a quem perguntar”. Faz parte da formação do sujeito reconhecer suas ignorâncias e procurar aprender com quem tem propriedade do assunto, seja de questões mais técnicas de como resolver as coisas, ou de questões mais complexas, como debates polêmicos. Assumir sua falta de conhecimento é humanizar o seu trabalho.

Todos os entrevistados têm relação com o ensinar. Luiz diz que “dar aula é a sua cachaça”, colocando este ato como uma substância que aviva seu espírito. E essa animação se dá pela riqueza de conhecimento trocada entre educador-educando. Ao mesmo tempo em que o processo de aprendizagem acontece na prática, ele acontece na troca com seus pares, seja na sala de aula, seja no campo profissional. O trabalho do agente cultural perpassa muitas camadas e sua base principal são as pessoas. Assim, esta relação direta e

simultânea com o ensinar e aprender vem ao encontro do pensamento de Paulo Freire que, em seu livro *Pedagogia do oprimido* ([1968] 1974), afirma

[...] o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. [...] Já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo (FREIRE, [1968] 1974, p. 39).

E que mundo cruel este que nos ensina, na maior parte das vezes, através de situações difíceis. Como atualmente em que o maior aprendizado é a resiliência. Estamos passando por um momento sem precedentes, que nos obrigou a nos afastar de tudo que consideramos essencial para a experiência humana, ou melhor dizendo, nos forçou a adaptar nossas vidas para se encaixarem em uma tela de poucas polegadas. Inúmeros agentes culturais se viraram em um emaranhado de incertezas e usaram da criatividade para realizar suas atividades, como visitas virtuais em exposições, lives performáticas e oficinas culturais virtuais em linguagens que nunca imaginaríamos ser possível de serem feitas remotamente. Isso nos mostra o quanto o nosso trabalho é essencial para a constituição do sujeito.

Nesse contexto, surgiram experimentos curiosos, que superaram estas barreiras do distanciamento. A apresentação do grupo Magiluth em 2021, intitulada “Tudo que cabe em uma VHS”, foi uma vivência que passava por vários ambientes virtuais, mas transportava o público para fora do ambiente em que seu corpo físico ocupava. Outro exemplo, “Ôma: um ex-petáculo”(2021), que trazia a experiência do isolamento como um jogo virtual, gerando um reconhecimento da condição da maioria das pessoas naquele momento. Agora, imagine a organização destes espetáculos: como quem não sabe nada de programação cria um jogo? Ou como organizar todos os materiais para que sejam enviados para todos os participantes em certa ordem, por diversas redes sociais? Imagino que, nestes casos, não existiam muitos exemplos anteriores para se inspirar, mas mesmo assim essas atividades foram realizadas. Se não sabemos como, aprenderemos.

## 5. PÓS- PRODUÇÃO: O FIM É SÓ O COMEÇO

E, enfim, o fim. A verdade é que, muitas vezes, o fim não existe. Claro, as coisas acabam, as apresentações são feitas, as atividades acontecem, os relatórios são entregues. Mas será que isso caracteriza o fim do nosso trabalho? Depois é só pegar outro projeto para inscrever em um edital, realizar mais algumas atividades e assim por diante? Por que muitos grupos têm dificuldades de dar continuidade a suas pesquisas? Talvez a resposta seja essa lógica que já conhecemos, de pessoas que se juntam para um projeto e, após sua finalização, o coletivo acaba. Por isso, alguns editais têm uma preocupação com a sustentabilidade do grupo, para que seja possível a continuidade de suas criações.

E o que seria a pós-produção? É a etapa em que o projeto é finalizado. Geralmente, é quando acontece a prestação de contas, ou seja, o momento em que é provado que tudo aconteceu e se entrega a avaliação dos métodos empregados durante a execução do projeto. Para produções audiovisuais, é também a hora da montagem do filme.

Sobre a avaliação, é sempre difícil mensurar os impactos efetivos de um projeto. Podem ser utilizados métodos quantitativos, como lista de presença e borderô, ou qualitativos, como pesquisas e feedbacks do público. Essa escolha vai depender muito do projeto e da sua fonte de financiamento. Por exemplo, para um patrocinador, talvez seja interessante mostrar quantas pessoas tiveram acesso àquela obra. Para projetos financiados com dinheiro público direto também é interessante, porém saber efetivamente qual foi o impacto do projeto cultural na vida de algumas pessoas que assistiram à produção e participaram das atividades propostas, é extremamente rico. Os dois métodos combinados oferecem uma visão total do impacto da proposta. Entender que a quantidade de público baixa possa ter relação com uma divulgação tardia, por exemplo, é um dado para ser repensado em uma próxima oportunidade. Ou se o público não conseguiu chegar na peça por falta de transporte. Estes dois exemplos são de informações necessárias para nosso trabalho e que talvez só consigamos refletir sobre ao fim das atividades.

Entretanto, isso não é uma regra. O projeto precisa ser avaliado o tempo inteiro, desde a sua concepção até o momento da pós-produção. Isso evita que

problemas aconteçam e que, caso haja resultados diferentes dos esperados, se tenha “jogo de cintura” para arriscar e mudar o planejamento. E, como refleti no capítulo anterior sobre o aprendizado durante a prática, é através da reflexão que a formação acontece.

As avaliações são necessárias para o coletivo entender a sua própria prática. Quando estamos muito envolvidos na situação, é importante ter um momento de olhar para trás e relembrar todos os acontecimentos, isso faz parte do processo de formação dos indivíduos e do coletivo. Podem ser usados diversos métodos avaliativos, como rodas de conversa, escritas em fluxo, cartografia coletiva ou outros procedimentos que fizerem sentido para aquele grupo de pessoas. Para a maioria dos artistas, é comum ter um caderninho para anotar questões e reflexões durante as práticas. Por que não adotar este método quando ocupar este lugar da organização? Para além do trabalho metódico na correria, parar por um minuto, nem que seja no momento de tomar um café, e escrever algo referente a sua prática do dia. Para sua autoavaliação e relatórios futuros, será importante ter este registro.

Infelizmente, tendemos a acreditar que avaliação é algo ruim, devido à experiência da maioria das pessoas na escola. Mas, neste momento, superando a burocracia, a avaliação é para cada um dos envolvidos no projeto. Então, ultrapassar o “foi legal, foi difícil” é um exercício a se fazer, para entrar realmente nas questões que perpassam a equipe. E, pensando na continuação do trabalho, se for esse o objetivo, é essencial equilibrar as expectativas, frustrações e desejos. Conversar como gente grande. Lembra que foi dito para correr se o debate não for algo possível com seus companheiros? Este é o momento de tomar decisões para o futuro do projeto.

Outra questão extremamente importante é a prestação de contas referente ao orçamento. A prova de que o dinheiro foi usado de maneira correta, ou seja, de forma coerente com o orçamento aprovado pelo órgão responsável. Esse passo é essencial para que o proponente não fique inadimplente, impossibilitado de ser contemplado por outros editais. Ciça traz uma reflexão, em nossa conversa, sobre como iniciantes, por não possuírem uma educação financeira, acabam tendo problemas nesta etapa. Quando é pensado editais com políticas afirmativas, cujo objetivo é atingir pessoas de baixa renda ou corpos dissidentes,

é importante que esta questão seja levantada. Se não existe o hábito de controle financeiro ou o conhecimento desta organização, algumas informações podem ser perdidas no processo, causando transtornos futuros. Para alguém que não está acostumado a lidar com grandes montantes – como é o caso da maioria dos organizadores de primeira viagem –, ter dezenas de milhares de reais, em sua conta, pode ser difícil de administrar. Por este motivo, criar planilhas para organizar o que sai da conta, guardar e organizar as notas fiscais por anos – pois estes registros podem ser pedidos em qualquer momento durante cinco anos –, são cuidados que devem ser tomados.

No relatório a ser entregue, a depender de cada especificidade do edital, deve constar todas as atividades realizadas: detalhes das contrapartidas, registros fotográficos, pessoas envolvidas, quantidade de público e toda informação que se julgar necessário. A escrita deste relatório é um processo de organização de todas as ações executadas. Os registros são de extrema importância para essa comprovação, então, tire foto de tudo. E, mesmo que não use todas nesta etapa, fica o registro do processo para o coletivo.

E a continuidade? Agora que este financiamento acabou, vai cada um para seu canto? O que precisamos para continuar nossas pesquisas? Durante toda a realização do projeto, o fortalecimento do coletivo precisa ser pensado para que, quando a fonte que está sendo usada for encerrada, o grupo tenha condições de se manter até a próxima oportunidade. E como fazer isso, levando em conta a realidade dos artistas que recebem pouco e que, muitas vezes, não contam com sobras de dinheiro para a caixa do coletivo? É uma questão delicada, mas apostar nas redes que foram criadas, no público conquistado, na aquisição de equipamentos com verba do edital, talvez sejam saídas interessantes. Como tornar nossos trabalhos autossustentáveis?

E se, após muitas conversas, for decidido pelo término do projeto? Ou pelo término do coletivo? É um aprendizado saber quando as coisas acabam, mas a experiência e as reflexões advindas deste processo continuarão com você. Para o próximo caminho a trilhar, essa bagagem será sua companheira. Pegue o que for seu e o resto deixe ir.

## 6. FAZ O QUE FOR PRECISO FAZER NO MEIO DE TANTA PRECARIEDADE

Espero que a tentativa de sintetizar todo um processo de aprendizagem em uma área pouco estudada e extremamente importante, não tenha sido superficial. Escrever este trabalho foi uma maneira de organizar todos os meus estudos e experiências nesta área, que estão apenas começando. Você já se perguntou como medir sua formação? É um exercício de retomada de experiências, reflexões e questionamentos. Podemos medir com títulos, como é comum no universo acadêmico. Mas me parece pouco, nosso conhecimento vai para além disto.

A conclusão a que chego é que o ciclo formativo é constante e pode ser alimentado por muitas fontes. Desde nosso ambiente familiar, passando por instituições sociais como igrejas, escolas e universidades, até o campo profissional. Falar de trabalho pode facilmente cair no automatismo devido à precarização do nosso ofício no Brasil. Ganhamos pouco, trabalhamos com um objeto complexo, que é a cultura, e dependemos de políticas públicas e iniciativas privadas.

A minha geração cresceu no governo Lula e começou a atuar profissionalmente no governo Bolsonaro. Essa mudança veio como uma quebra de expectativas de maneira ruim e, ao nos debruçarmos sobre a história das políticas públicas em nosso país, percebemos como, desde sempre, precisamos lutar pelo reconhecimento da nossa profissão como algo necessário, pois a cultura é inerente ao ser humano. E quem organiza a cultura? Algumas lutas são mais difíceis do que outras, principalmente se os nossos governantes vão contra tudo que acreditamos, como democracia, liberdade e direitos humanos. Olhar o passado não é querer voltar no tempo, mas é uma forma de não cometer os mesmos erros e saber que as coisas nem sempre foram assim. Logo, a mudança é possível, é necessária. É preciso abrir caminho para o novo, carregando todo o aprendizado dos anos anteriores.

Desta forma, para entender a contemporaneidade, é necessário compreender os processos históricos. Para isso, uma formação em ciências humanas se faz preciso. Não apenas imersão em uma determinada área do conhecimento, como uma graduação em filosofia, mas a curiosidade em entender

como chegamos até onde estamos, o que constitui o ser humano e quais são os processos sociais e políticos que enfrentamos. Quais as nossas crises sociais hoje e de onde elas partem? O que é cultura? Historicamente, quem tem o poder de classificar as coisas dentro de conceitos?

A mudança no entendimento do que é a cultura é um marco histórico de reconhecimento das pluralidades. Falar que tal coisa é cultura de massa em contraposição à ideia de cultura de elite, é algo que existe devido à forma como nossa sociedade foi construída, estratificando as classes sociais e classificando suas respectivas culturas de uma forma maniqueísta: boa ou ruim. É preciso superar a ideia de que o conceito de cultura é opinião pessoal. Identificar as múltiplas culturas é uma maneira de reconhecimento e consequentemente de sua manutenção.

Assim, quando Gilberto Gil, em seu cargo de ministro da cultura, amplia institucionalmente esse conceito, ele coloca todo e qualquer indivíduo como capaz de fazer cultura, independentemente de sua classe social, do nível de escolaridade ou da etnia. Hoje, através de um decreto, Bolsonaro desvaloriza essa ideia de pluralismo ao trazer a “inédita” valorização das Belas Artes e das Artes Sacras, valorizando algo hegemônico em detrimento de outras manifestações culturais que lutam pelos seus espaços.

Por este motivo, destaco a importância de agentes culturais entenderem seu papel político. Ter nosso trabalho reconhecido é uma maneira de disseminar a importância das culturas, cujo espaço é de embate. Estamos o tempo todo colocando em jogo ideias, valores, símbolos, signos. A vivência humana é extremamente complexa e as manifestações artísticas fazem parte desta experiência. Um povo sem cultura é um povo faminto. E, no caso do Brasil de hoje, a fome vem de diversas formas: na falta de comida no prato, de dignidade nas relações de trabalho e de acesso a experiências múltiplas. Acesso à cidade, ao transporte, à saúde, à moradia e à cultura são todos direitos assegurados na constituição, mas quem os garante na prática?

Nós, como organizadores da cultura, estamos fazendo nossa parte para disseminação de projetos em cuja relevância social nós acreditamos. As experiências que proporcionamos só são possíveis porque, em algum momento, alguém disse “vamos fazer isso, mas como?”. E esse “como” é aprendido na

prática. Encontramos os melhores caminhos, a equipe, o território que será parceiro de nossas ações, o público que estará com a gente. Tudo isso é escolhido de acordo com cada proposição, cada ação que o projeto pede.

Cair na arrogância é fácil quando estamos acostumados com relações de exploração do trabalho, mas, se trabalhamos com cultura, com pessoas, é essencial que mudemos essa lógica e busquemos construí-la de uma maneira horizontal. A comunicação é peça fundamental para qualquer vínculo a fim de criar nossas redes que têm como central o público, o principal motivo para que tudo esteja sendo feito do jeito que precisa ser feito.

Não tenho como pretensão romantizar o nosso trabalho. Vão existir momentos que faremos o que for necessário para nossa sobrevivência. Isso inclui trabalharmos em projetos em que não acreditamos, realizar funções fora de nossa área de interesse ou captar o dinheiro necessário para realização do projeto de maneira independente e extremamente cansativa. Longe do papo de coach, de que quem quer faz acontecer, ou da ideia de trabalharmos enquanto eles dormem, cada vez mais, precisamos formar agentes na contramão destes ideais. Não deveríamos sofrer tanto. Por isso, transformar nossas criações artísticas em produtos vendáveis não deveria ser a única saída. Mas se é, como fazer isso sem atropelar nossas crenças? O desenvolvimento desta habilidade passa por várias etapas, começando nas crises morais, passando pela vontade de largar tudo até a vontade de dançar conforme a música, mas trabalhando para que, no final, seja o DJ que troque a lista de reprodução.

Para seguir existindo é necessário conhecer algumas ferramentas relevantes para nosso trabalho. Como a escrita de projetos, a construção de orçamentos, a lógica dos incentivos fiscais e outros editais municipais, estaduais e federais, porque quem diz que dinheiro não importa, geralmente, nunca precisou se preocupar com isso. Em nossa sociedade, o dinheiro é a principal maneira de fazer as coisas acontecerem. Claro que existem as parcerias, mas nelas há interesse mútuo, como a visibilidade dos colaboradores. Ou seja, é uma relação de troca. E, infelizmente, com parcerias não se pagam as contas de subsistência no fim do mês.

Ousei perguntar os sonhos de cada entrevistado na área profissional, já que a maioria de nós só segue atuando porque acredita em seus sonhos.

Acreditamos que uma mudança é possível enquanto nação, acreditamos nas múltiplas possibilidades de expressão e de constituição da experiência humana. Acreditamos nos direitos e em uma vida digna. Em uma formação contínua, pois tudo é material de reflexão e aprendizado. Acreditamos na capacidade de todo e qualquer ser humano de realização, de desenvolvimento, de criação e de fruição. Deste modo, sonhar é um primeiro passo para resistir nesta área em nosso país.

Tetembua diz que, apesar de soar clichê, seu sonho é a melhoria do acesso no sentido amplo, para que todos possam realizar seus projetos. E ela reitera a importância das políticas públicas neste lugar de proporcionar a todos as oportunidades para que isso seja feito. Somado a este sonho, ela traz a reflexão de que, se aumenta o número de agentes culturais e projetos circulando na cidade, a questão de acesso do público a esses espaços ganha uma esfera maior para discussão, deixando de ser problema de poucos.

Como seria se todos os projetos inscritos tivessem a verba necessária para sua realização? Seria uma explosão cultural, com produções diversas para todos os gostos, diversos artistas desenvolvendo e compartilhando seus trabalhos. Esse cenário destruiria a ideia de que só quem tem talento ou contatos consegue trabalhar no setor. Seria uma maneira de democratização cultural e de participação social, descentralizando as produções artísticas e abrindo espaço para que qualquer pessoa possa realizar os seus sonhos. Imaginem o impacto desta mudança na economia, nas relações sociais e nas produções de conhecimento. Hoje, na cidade de São Paulo, já temos uma variedade de experiências culturais para participar, mas pensando o restante do Estado, muitos municípios não têm a mesma oferta. Em âmbito nacional, seria uma riqueza imensurável. A Lei Aldir Blanc deu uma amostra deste cenário, mostrando que não é impossível. O que precisamos fazer para tornar este sonho realidade?

O sonho de Ciça vai ao encontro do anterior. Ela fala sobre como o acesso aos recursos públicos e privados para implementação das ideias deveria ser mais simplificado. Num cenário ideal, para ela, a profissionalização do setor seria mais bem estruturada, garantindo nossa subsistência. A dificuldade que agentes e artistas iniciantes possuem no começo da carreira ou antes de seu trabalho ter um grande alcance, faz com que muitos desistam da área ou começem a trabalhar em outros empregos. Como acolher quem está começando? Por que não

trabalhar com a pessoa que está neste lugar, considerando sua disponibilidade de aprender e, assim, trocando experiências com ela? É possível que ideias incríveis e criativas possam surgir dessa relação, por isso, precisamos parar de considerar o novo como incapaz. Os erros serão cometidos, obviamente, mas por que ainda o encaramos como algo ruim? Se queremos humanizar nosso espaço de trabalho, precisamos começar pelas relações.

Já Luiz fala sobre como gostaria que a cultura fosse valorizada. Ele cita saúde e educação quase como se fosse uma pirâmide de direitos, em que a cultura estaria abaixo em questão de importância. Seu desejo é que não fosse uma pirâmide e que todos estes setores fossem vistos de maneira igualitária, com investimento decente para que todos tivessem acesso a eles. Neste cenário, os artistas teriam retorno financeiro e espaços para fruir, para entreter, para criar. Ele também fala sobre a liberdade de criação sem censura, esta que acontece, hoje, de maneira tão velada em nosso país.

Como tornar a cultura valorizada na prática? É um direito assegurado na constituição, mas como fazer com que toda a população saiba que produz cultura e que valorize este processo? A escola é uma instituição onde seria possível construir este pensamento, mas isso fica à mercê do professor. Se na própria formação deste professor a cultura não for um elemento primordial, isso não acontecerá.

A ação cultural, além de desenvolver a autonomia dos participantes, é uma maneira de difusão e, consequentemente, de valorização dos processos culturais. Quanto mais pessoas têm acesso aos meios de produção cultural, mais essa discussão é propagada, deixando de ser um debate de um grupo social.

Para Suzana, a consistência de um mercado cultural e da formação de seus agentes é a base de um cenário ideal para os trabalhadores da cultura. Neste sentido, um olhar cuidadoso dos governantes para nossa área de trabalho é demandado. Não basta poucas ações de desenvolvimento de filmes, peças, exposições e outras linguagens, mas sim um plano contínuo para o setor cultural. Em nossa história, percebemos como são descontínuas e frágeis as políticas culturais, extintas ou modificadas conforme as trocas de governos, o que afeta negativamente nosso setor. A pressão pela volta do ministério da cultura, pela contratação de pessoas qualificadas para os cargos e pela transformação de

políticas em leis, é um trabalho a ser feito por nós, agentes culturais. Precisamos nos organizar através de fóruns, de debates públicos e de outras ações que julgarmos necessárias para que este cenário mude. Para que sejamos ouvidos.

Suzana também traz a reflexão de como o principal objetivo de uma política pública é que ela futuramente deixe de ser necessária, ou seja, sua existência é para a resolução de alguma demanda pública. Será que, se não houvesse nenhum problema no mundo, a ação cultural seria necessária? Este é um cenário utópico e que não faz sentido para a experiência humana. Mesmo se não existisse capitalismo neoliberal, luta de classes, questões identitárias, o ser humano sempre terá alguma questão a ser pensada, como questões existenciais e emocionais, por exemplo. Não imagino um mundo sem ação cultural, porque este seria um mundo sem gente. Nosso trabalho é mais do que necessário na lógica em que estamos inseridos hoje, mas se a lógica fosse outra, ainda assim nossa atuação seria necessária. Nosso trabalho não é ameaçado pela tecnologia como muitas outras profissões são, porque nosso objeto, ou melhor, o sujeito deste trabalho são as pessoas.

Meu sonho é um pouco de tudo que foi escrito nesta redação. A valorização do nosso trabalho, uma formação consistente, um mercado de trabalho acessível, a difusão e promoção das atividades culturais, o acesso à cultura no sentido amplo, a asseguração de nossos direitos culturais e humanos e um governo que nos represente. Uma educação pública de qualidade, que leve à autonomia e não à alienação. Debates que furem as bolhas, assim como referências e ferramentas para realização de nossos projetos. A humanização das relações de trabalho, o respeito às diversidades e uma vida digna.

Para alcançar a sociedade em que queremos viver, é preciso mudança. O que não significa necessariamente uma revolução com R maiúsculo, mas a transformação das pequenas coisas que estão ao nosso alcance no cotidiano. Por isso, pedi aos meus entrevistados que deixassem um conselho para quem está trilhando sua jornada no campo cultural. Implicação, ou seja, envolvimento no que se faz, é o principal conselho de Luiz. Para ele, ao se comprometer com as suas ações, há verdadeira entrega e transformação. Tetembua aconselha convidá-la para um café. Assim, pode-se debater alguma questão, construir um diálogo sobre as questões que nos perpassam para que saibamos que não

estamos sozinhos. Ciça expressa algo semelhante ao dizer que o processo cultural é um processo coletivo. Devemos construir nossas redes, não ter medo de cometer erros e, por fim, não ter medo de realizar. Façamos o que for possível no meio de tanta precariedade.

## REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W, 1903-1969 Indústria cultural e sociedade / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002

AMARAL, R. C; FRANCO P.A; LIRA A.L. **Pesquisa de percepção dos impactos da covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil.** Publicado em 2020 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, França, e pela Representação da UNESCO no Brasil. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0>>

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.. **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007.

BAUMAN, Z.. **Ensaios sobre o conceito de cultura.** B341e. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELEM, M. P.; DONADONE, J. C. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **Novos Rumos Sociológicos**, v. 1, n. 1, p. 51-61, 2013.

BIASOLI, L. Módulo 1: Projetos Culturais. **Curso Capacitação de Agentes Culturais.** 2020.2. Fundação Demócrata Rocha.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BOTELHO, I. **Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990.** Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio.** Brasília, Ministério da Cultura, 1995. p. 9-90.

BRASIL. Discurso de Posse do Ministro da Cultura (2003– 2008: Gilberto Gil).

BRASIL, **LEI Nº 8.313, 23 de dezembro de 1991.** Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências . Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm)>

BRASIL, **LEI Nº 8.685, 20 de julho de 1993.** Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm)>

**BRASIL, LEI Nº 12.965, DE 23 DE ABRIL DE 2014.** Estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da Internet no Brasil. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12965.htm)>

**BRASIL. LEI Nº 13.146, 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).** Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm)> Acesso em: 23 out. 2021.

**BRASIL, LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020.** Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>>

CANCLINI, N. Garcia. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CHAUI, Marilena. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. **Experiências de gestão cultural democrática.** São Paulo: Instituto Pólis (Publicações Pólis, 12), p. 09-38, 1993.

CHAUI, M. Cultura y democracia. **Crítica y Emancipación:** Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, año 1, n. 1, p. 53-76, 2008.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural:** cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997.

COELHO, T. **O que é ação cultural.** São Paulo: Brasiliense. 1985

CULTURA VIVA. Portal do Governo Federal. [S.I.]. Cultura viva, s/d. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/sobre-a-lei-cultura-viva/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

CUNHA, M. H. Formação do profissional de cultura: desafios e perspectivas. **Políticas Culturais em Revista**, [S. I.], v. 4, n. 1, 2011. DOI: 10.9771/1983-3717pcr.v4i1.5314. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5314>. Acesso em: 18 nov. 2021.

CUNHA, M. H. M. DA. Gestão cultural: profissão em formação. Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Minas Gerais, 4 nov. 2005.

DIEESE - análise cesta básica - **Pesquisa Nacional da Cesta Básica de Alimentos** - Janeiro de 2021 - fevereiro/2021. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/analisecestabasica/analiseCestaBasica202101.html>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

FERREIRA, P. P. O. *Profissionalização do produtor cultural formação em questão.* Monografia (TCC) Graduação em Produção cultural: Universidade Federal da Bahia, 5 mar. 2021.

COSTA, Leonardo Figueiredo. Precedentes para uma análise sobre a formação e a atuação dos produtores culturais. **Comunicação e pesquisa: região, mercado e sociedade digital.** Salvador: Edufba, 2007.

FREIRE FILHO, J. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. Revista ECO-Pós, [S. I.], v. 6, n. 1, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v6i1.1144. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1144](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1144). Acesso em: 14 nov. 2021.

FREIRE, P. Ação cultural para a liberdade e outros escritos. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

FREIRE, P (1968). **Pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 1974.

FORMAÇÃO DE PÚBLICO. São Paulo: s. n, 2014. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo Canal Flavio Desgranges. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=vhYzwTLBWQk](https://www.youtube.com/watch?v=vhYzwTLBWQk)>. Acesso em: 21 out. 2021.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

KAZUMI, C. *Módulo 2: Leis de Incentivo.* In. Curso Capacitação de Agentes Culturais. 2020.2. Fundação Demócrito Rocha.

LARROSA, J. *Experiência e alteridade na educação.* Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011

MENDES, A. *Módulo 5: Prestação de contas.* In. Curso Capacitação de Agentes Culturais. 2020.2. Fundação Demócrito Rocha.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Governo Federal.** [S.I.]. Ministério da cultura, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/vale-cultura>. Acesso em: 12 nov. 2021.

OLIVEIRA, J. **Sob ataque de Bolsonaro, Cultura defende seu impacto na economia com receita de 170 bilhões de reais.** Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-27/sob-ataque-de-bolsonaro-cultura-defende-seu-impacto-na-economia-com-receita-de-170-bilhoes-de-reais.html>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

PORTO, M. *Cultura importa?* Texto original apresentado no CULTURAL POLICY IN CULTURAL RELATIONS: SYMPOSIUM – People Palace Projects and British Council UK.26 e 27 de Junho Queen Mary University of London. Disponível em <<https://acessocultura.org/palestra-marta-porto/>> Acesso em: 31 maio. 2021.

PUPO, Maria Lúcia; VELOSO, Veronica. Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 2, p. 01-21, mar. 2020. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/96342>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Rodrigues, L. A. F., Correia, M. S., & CALABRE, L. E. A. (2016). Construção e gestão de políticas culturais compartilhadas. *Anais do VII Seminário Internacional de políticas culturais*, 17.

ROMEO, S. do Prado. O movimento arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos.

RUBIM, A. Canelas e RUBIM, L. Televisão e políticas culturais no Brasil. In: Revista USP. São Paulo, (61): 16-28, março / abril / maio de 2004.

RUBIM, A. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** 184, São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008.

RUBIM, A. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. **O Público E O Privado**, v. 5, n. 9, p. 33-47, jan./jun., 2007. Disponível em: <[revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358/2130](http://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358/2130)>. Acesso em: 21 out. 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Espetáculo, política e mídia. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior**, p. 1-26, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553**, n. 13, p. 101-113, 2007.

RUBIM, L (org). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Edufba. 2005.

SAMPAIO, D. **Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas**. Belo Horizonte: Javali, 2021.

SCHWAB, Klaus. A quarta revolução industrial. Edipro, 2019.

SILVA, J. A. **Da ordenação constitucional da cultura**. São Paulo: Malheiros, 2001.

DE SOUZA, V. Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. **Pragmatizes - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, ano 8, n. 14, p. 97, maio, 2018.

SOUZA, M. **Fascínio e repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil.** Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000 (Cadernos de Nosso Tempo número 02)

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, v. 4, n. 4, p. 133-144, 2020.

VIGANÓ, S. Schmidt; PUPO, M. L.. **As regras do jogo:** a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VIGANÓ, S. Schmidt. A Ação Cultural e a Defesa da Vida Pública. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, São Paulo, v. 10, n. 2, 2020.

### Sites

Capital SP. 2021. Plano de Amparo: Secretaria Municipal de Cultura destina R\$ 11 milhões para Fomento à Cultura na Periferia. Disponível em <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/plano-de-amparo-secretaria-municipal-de-cultura-destina-r-11-milhoes-para-fomento-a-cultura-na-periferia>> Acesso em: 23 out. 2021.

PORTAL EBC. **EBC.** [S.I.]. Portal EBC, 2013. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2013/09/o-que-e-a-pec-da-musica>. Acesso em: 12 nov. 2021.

PREFEITURA DE SP. São Paulo, 2021. 13a Ed. Prêmio Zé Renato - Resultado. Disponível em <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=29863>> Acesso em: 23 out. 2021.

PROGRAMA VAI. Sobre o vai. Disponível em <<https://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>> Acesso em: 23 out. 2021.

SALATA, A. R., RIBEIRO, Marcelo Gomes. Boletim Desigualdade nas Metrópoles. Porto Alegre/RS, n. 04, 2021. Disponível em: <<https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/>>. Acesso em: 23 out. 2021.

### Entrevistas

DANDARA, Tetembua.. Entrevista concedida à autora. Não publicada, agosto de 2021.

PEREIRA, Ciça. Entrevista concedida à autora. Não publicada, agosto de 2021

SENA, Luiz Antônio. Entrevista concedida à autora. Não publicada, agosto de 2021

SCHMIDT, Suzana. Entrevista concedida à autora. Não publicada, agosto de 2021