

NOVAS PRÁTICAS CULTURAIS E POLÍTICAS PÚBLICAS: A LEI DO FOMENTO E AS FÁBRICAS DE CULTURA

[ARTIGO]

Taiguara B. de Oliveira
Danielle Edite F. Maciel

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo reúne apontamentos de duas pesquisas que analisam a maneira como se conformam atualmente as condições de realização do trabalho com cultura no âmbito de duas políticas públicas culturais na cidade de São Paulo. Com base em observações, entrevistas e análise de documentos da Lei do Fomento ao Teatro (municipal) e do Programa Fábricas de Cultura (estadual), as reflexões sugerem uma afinidade de princípios e circunstâncias entre as duas políticas culturais: aspectos que fundem num mesmo modo específico de se fazer cultura, tendências de trabalho flexível e engajamento político. As seções do artigo agrupam esses aspectos comuns que orientam as pesquisas, procurando situá-los no contexto de mudanças mais profundas que parecem reconfigurar o capitalismo contemporâneo e deslocar sentidos e formas do fazer cultural: sua relação com políticas públicas e a produção de públicos-alvo; a ênfase na abordagem antropológica e a incorporação de preceitos da organização empresarial.

Palavras-chave: Políticas culturais. Trabalho cultural. Ativismo cultural. Cultura e capitalismo.

The article brings together notes from two researches that analyze the way in which the conditions for carrying out the work with culture in the framework of two public cultural policies in the city of São Paulo. Based on observations, interviews and analysis of documents of the Law of Promotion to the Theater (municipal) and the Program of Factories of Culture (state), the reflections suggest an affinity of principles between the two cultural policies: aspects that merge, in the same specific way of making culture, flexible working trends and political engagement. The sections of the article group these common aspects that guide research, trying to situate them in the context of deeper changes that seem to reconfigure contemporary capitalism and displace the senses and forms of cultural making: its relation with public policies and the production of the target public; the emphasis on the anthropological approach and the incorporation of precepts of the enterprise organization.

Keywords: Cultural policies. Cultural activism. Cultural work. Culture and capitalism.

El artículo reúne los apuntes de dos investigaciones que analizan la forma en que actualmente constituyen las condiciones para llevar a cabo el trabajo con la cultura en el ámbito de dos políticas culturales en la ciudad de São Paulo. Con base en observaciones, entrevistas y análisis de documentos de la Ley de Fomento al Teatro (municipal) y el Programa Fábricas de Cultura (estatal), las reflexiones sugieren una afinidad de principios entre las dos políticas culturales: aspectos que funden, en un mismo modo de hacer cultura, tendencias de trabajo flexibles y compromiso político. El artículo agrupa estos aspectos comunes que guían la investigación, tratando de colocarlos en el contexto de los cambios más profundos que parecen reconfigurar el capitalismo contemporáneo y desplazar sentidos y formas del hacer cultural: su relación con las políticas públicas y la producción de públicos-objetivo; el enfoque antropológico y la incorporación de principios de la organización empresarial.

Palabras clave: Políticas culturales. Trabajo cultural. Activismo cultural. Cultura y capitalismo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo reúne apontamentos de duas pesquisas de doutorado que objetivam analisar a maneira como se conformam contemporaneamente as condições de realização do trabalho com cultura no âmbito de políticas públicas culturais em São Paulo. As investigações partem da constatação de que, desde meados da década de 1990, o papel da cultura se expandiu, mesclou-se a problemáticas antes bem assentadas nas esferas política e econômica e, por isso, tem forçado a reconsideração, ou mesmo o esvaziamento, de suas práticas e noções mais convencionais (YÚDICE, 2013).

Uma das pesquisas tem como foco a Lei do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, um programa público municipal, criado em 2002 pela gestão da então petista Marta Suplicy. Considerada uma vitória conceitual no âmbito das políticas culturais, a chamada *Lei do Fomento* resultou da pressão política “impulsionada de baixo para cima” (SOARES, 2012, p. 103) por coletivos teatrais que se mobilizavam no final da década de 90 em reação à onda de políticas de renúncia fiscal no setor, com destaque para a Lei Rouanet (1991). Destaca-se hoje por não contemplar apenas a montagem de espetáculos (o produto), mas também projetos de *trabalho continuado* (o processo) desenvolvidos pelos pequenos e médios coletivos teatrais que se comprometem com “contrapartidas sociais” (COSTA; CARVALHO, 2008). O programa também é lembrado por dar espaço à “sociedade civil organizada” através de uma comissão de seleção mista: três membros indicados pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e

outros três por entidades representativas dos grupos teatrais.

O Programa Cultura e Cidadania para Inclusão Social, conhecido como *Fábricas de Cultura*, por sua vez, nasceu em 2004 na gestão do governador Geraldo Alckmin (PSDB) por iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (SEC) e contou com empréstimos do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID (SÃO PAULO; POIESIS, 2014, p. 6). Trata-se de uma política de *formação cultural* realizada em prédios grandiosos e bem equipados localizados em dez bairros periféricos da cidade de São Paulo: Brasilândia, Jaçanã e Vila Nova Cachoeirinha (Zona Norte); Capão Redondo e Jd. São Luís (Zona Sul); Pq. Belém, Vila Curuçá, Itaim Paulista, Sapopemba e Cidade Tiradentes (Zona Leste). Desde 2011, a gestão foi terceirizada para duas Organizações Sociais (OSs): a *Catavento Cultural e Educacional*, responsável pelas unidades da Zona Leste, e a *Poiesis Organização Social de Cultura*, que ficou a cargo das Zonas Norte e Sul. Elas administram os equipamentos nos quais são oferecidos cursos de artes em diversas linguagens, com ênfase para crianças e jovens. O projeto prevê “a adoção de formas participativas de mediação com a arte e a cultura, com a promoção da autonomia e do protagonismo como elementos estruturantes das atividades” (SÃO PAULO; POIESIS, 2014, p. 18).

As pesquisas desenvolveram-se a partir de observação participativa, entrevistas, análises de documentos – no caso das Fábricas de Cultura, focou-se na gestão da Poiesis – e revisão da literatura sobre políticas culturais e trabalho com cultura. Procuraram, ainda, articular a configuração atual da cultura ao movimento mais amplo de transformações pelas quais passa

o capitalismo contemporâneo, no que se refere tanto às formas concretas assumidas pelos processos de trabalho, quanto às renovadas tecnologias de controle social.

As investigações sugerem uma afinidade de princípios e circunstâncias históricas entre as duas políticas culturais: aspectos que fundem, num mesmo modo específico de se fazer cultura, tendências de trabalho flexível e engajamento político. Apesar de comportarem origens político-partidárias diferentes e vias próprias de implementação, são permeadas por mecanismos comuns que permitem inscrevê-las num mesmo horizonte político, marcado pelo declínio das políticas sociais assentadas nos grandes direitos universais e, em seu lugar, a proliferação de medidas focalizadas e emergenciais. A hipótese é de que a cultura se apresentou nos últimos anos como meio privilegiado para uma “saída improvisada” aos impasses da desagregação da sociedade do trabalho. Nesse interregno, o trabalho cultural afigura-se como ingrediente essencial, porque, na medida em que produz os públicos-alvo, viabiliza a operacionalidade de políticas focalizadas, característica que o converte em matéria de meticoloso cálculo e interferências governamentais.

A EMERGÊNCIA DA CENTRALIDADE CULTURAL E A FRAGMENTAÇÃO POLÍTICA

Apreendida de uma perspectiva ampliada, a emergência da atividade cultural de nosso tempo parece convergir com os sinais de esgotamento dos “mecanismos de

integração social keynesianos” vindos à tona com os movimentos contestatórios que se estenderam desde o final dos anos 1960 e culminaram com a crise sistêmica deflagrada na década seguinte (BERNARDO, 2009). Nos termos de Castel (apud ABÍLIO, 2005), o colapso da “sociedade salarial” acarretou o deslocamento do trabalho e do assalariamento de seu papel organizador, em torno do qual se definiam as posições sociais e, principalmente, de onde emanava a legitimidade das instituições políticas conciliatórias e sua eficácia na produção da coesão social. Este momento descreve o enfraquecimento dos grandes compromissos coletivos, da luta por direitos de alcance universal, que durante mais de duas décadas, nos países centrais do sistema capitalista, atuaram como mecanismos contrabalanceadores dos efeitos desiguais e perversos dos processos econômicos. Na esteira dos acontecimentos, o giro “neoliberal” que se seguiu, como se sabe, substituiu a já frágil ideia de “cidadania plena” pela “luta contra a pobreza”, com base na ideologia da “equidade” e da “responsabilidade individual” (LAVAL; DARDOT, 2013).

No contexto brasileiro, tais mecanismos mediadores nunca chegaram a se consolidar. Mas precisamente por isso desenvolveram-se aqui, principalmente entre setores mais pauperizados da classe trabalhadora, importantes redes locais de colaboração que, por fora dos custos internos da produção capitalista, deram conta de compensar a exiguidade de fundos disponíveis para a acumulação através de verdadeiros sobre-esforços, como observado por Francisco de Oliveira (2003). Este forçoso “talento organizatório” deu origem a uma multiplicidade de experiências associativas que procuravam atender tanto a demandas básicas da sobrevivência quanto às

aspirações da ação política. Na observação de Ventura (2005, p. 79), durante a década de 1970 e início da de 1980, muitas delas acabavam por se expressar com base em “manifestações culturais locais, fossem elas sociais, morais, afetivas, de ressentimento, enfim, fontes de motivação de interpelação e resistência política”.

A mudança de rota na condução das questões sociais em plano global, inseparável da fragmentação ocasionada pela transnacionalização dos sistemas de trabalho (BERNARDO, 2004), impactou profundamente as formas tradicionais de ação política; e, particularmente no Brasil, parece ter encontrado formas bem peculiares de aclimatação, dada a riqueza das experiências associativas de base popular. É assim que a velha noção de classe e sua abordagem universalista, outrora suporte da maior importância, foram paulatinamente dissolvidas no imaginário da esquerda política, e recriadas numa multiplicidade de novos atores, referidos a grupos populacionais cada vez mais restritos e segmentados, os quais – à semelhança do que acontece nos meios militares e publicitários – são usualmente designados como públicos-alvo. Como bem resumiu Maria Célia Paoli:

Operou-se uma passagem da estruturação clássica baseada em classes sociais distintas, antagonicamente relacionadas, para uma classificação cujo recorte é montado por critérios de renda, faixa etária, etnia, gênero, patamar educacional e inserção no mercado de trabalho, e em toda parte cada um desses critérios se torna um grupo social, para o qual não apenas é dirigida uma programação específica, ‘adequada’ à sua nova inserção limitada no mundo – programações uniformes e específicas para jovens, crianças, velhos, mulheres,

adolescentes, negros, pobres pauperímos, pobres mais ou menos, quase pobres, analfabetos como tal e analfabetos ‘funcionais’, desempregados, desanimados e desiludidos, cada um com seu mundo próprio –, como também foi necessário o reforço ou a invenção adequada de novos estereótipos que confirmassem o pertencimento amoldado ao que a cidade pode lhes oferecer. (2007, p. 229)

Conforme apontam pesquisadores sobre o novo cenário cultural de São Paulo, o entrelaçamento dessas mudanças com a questão cultural se tornaria evidente na cidade a partir dos anos 1990, sobretudo nos territórios de maior precariedade. D’Andrea (2013) ressaltou que a multiplicação de coletivos culturais na periferia paulista durante o período está ligada ao agravamento da segregação sócio-espacial e à busca por alternativas de sociabilidade em resposta à perda do poder de atuação de partidos e movimentos sociais. Souza (2012, p. 59) adiantou que no âmbito dessas novas experiências organizativas

[...] começam a ser repensadas as questões culturais globais, principalmente após a emergência dos movimentos de gênero, grupos étnicos e de direitos humanos, os quais trouxeram à tona a discussão dos modos de vida e da ética nas relações do homem consigo mesmo e com a Natureza. Esses movimentos também tentam resgatar as culturas das etnias, defendem as minorias culturais e o exercício das diferenças e das diversidades regionais.

Apesar do novo florescimento político-cultural ser apontado como fenômeno prévio às ações governamentais que hoje se voltam para o fenômeno, há consenso em destacar o papel que políticas

como o *Programa de Valorização das Iniciativas Culturais (VAI)*, de 2003, em nível municipal, o *Programa de Ação Cultural (ProAC-Editais)*, de 2006, em nível estadual, o *Cultura Viva*, de 2004, em nível federal, e pioneiramente o Fomento ao Teatro passaram a desempenhar nesse período como “potencializadores” dessas práticas (PEREIRA, 2012; SOUZA, 2012; D’ANDREA, 2013; ABREU, 2010). O trabalho cultural de que tratamos, portanto, desenvolve-se na órbita desses programas e ações que, ao mirarem públicos-alvo definidos, buscam promover uma articulação sistemática entre o ativismo cultural e o atendimento emergencial de demandas sociais.

Para Luis Carlos Moreira (2012), veterano do Grupo Engenho Teatral, a implementação da Lei do Fomento, por exemplo, atendeu parcialmente a uma precariedade estrutural vivida por artistas brasileiros que se arrastava desde anos 1970, especialmente no caso do teatro. O próprio conceito de “teatro de grupo”, a quem a política se dirige, acredita ele, foi desenvolvido por setores que não foram, e nunca seriam, absorvidos pelo mercado cultural tradicional, nem pelas políticas de renúncia fiscal, e encontraram nesse modo produtivo particular uma alternativa às condições de incerteza. Por isso a aplicação do Fomento é considerada um fator propulsor para o protagonismo político assumido pelas pequenas associações culturais que se multiplicaram e se enraizaram por vários territórios da cidade desde a década de 1990 (RIZEK, 2013).

Já o Programa Fábricas de Cultura, diferentemente, apoiou-se na elaboração de um instrumento próprio, criado pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), para justificar e dirigir sua implementação: o Índice de

Vulnerabilidade Juvenil (IVJ), resultado de um mapeamento que identificou as regiões da cidade que apresentavam maiores taxas de “deficiências educacionais, mortes por homicídio e maternidade na adolescência”. Desde então, o IVJ tornar-se-ia “referência para ações públicas e privadas que tivessem como horizonte promover um crescente processo de pacificação e resgate da auto-estima de adolescentes e jovens” (SEADE, 2007, p. 9). Convém observar que o financiamento do BID, ao qual o programa está vinculado, não se direciona propriamente à área cultural, mas a projetos de “inclusão social”, que abarcam “estratégias de redução da pobreza”, “segurança cidadã” e “equidade de oportunidades e da produtividade do trabalho”¹.

Intui-se que a orientação das novas políticas culturais firmadas no Brasil desde o início dos anos 2000 caminha para o alinhamento com a agenda de organismos internacionais que, ao retraçarem suas estratégias para os chamados países subdesenvolvidos, revestem a cultura de um novo papel. De acordo com Yúdice (2013, p. 27):

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

[1] De acordo com a página do BID. Disponível em: <<http://www.iadb.org/es/sectores/social-investment/overview,18351.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

A década de 1990, segundo também nos demonstra Maranhão (2009), foi marcada pela guinada conjunta que o Banco Mundial e a ONU operaram em suas práticas e conceitos. Essas – e logo em seguida, outras – agências supranacionais pareciam estar convencidas de que os parâmetros estritamente econômicos, como o Produto Interno Bruto, não eram eficazes para afeirir o nível de desenvolvimento dos países. Ancorada na abordagem “holística” do economista Amartya Sen, a meta de atuação desses órgãos passaria a ser a transformação do conjunto de aspectos humanos, sociais e culturais das populações-alvo. O que implica uma estratégia com duas linhas articuladas: por um lado, age-se no sentido do “empoderamento” das populações, isto é, aumentando as ofertas de oportunidades através das quais se desenvolvem as capacidades individuais, formadoras do “capital humano”; por outro, estimula-se a propagação de mecanismos participativos, com ênfase nas dinâmicas culturais locais, na diversidade, com o que se conseguiria engajar a sociedade na nova doutrina. Por conseguinte, a “nova governança mundial” retirava o Estado do papel de agente central do desenvolvimento e deslocava-o para o estatuto de “parceiro” das iniciativas brotadas no seio da “sociedade civil” – conceito abrangente no qual se incluem desde pequenos coletivos, passando por entidades do terceiro setor até grandes fundações empresariais –, implicando-os numa atitude de “co-responsabilidade”.

Nesse sentido, a Lei do Fomento é emblemática ao consolidar em um instrumento legal os anseios participativos emanados da própria mobilização que contestava os princípios da renúncia fiscal. Além de seu Projeto de Lei ter sido coletivamente redigido pelos fazedores de teatro

que compunham o lendário Movimento Arte Contra Barbárie (1999), sua aprovação estabeleceu mecanismos de financiamento direto aos grupos teatrais que a põem em funcionamento. Também acolheu métodos de gestão participativa, garantindo a presença de representantes da categoria nas Comissões Julgadoras². Já no modelo das Fábricas de Cultura, o poder público transfere os recursos e a gestão para as Organizações Sociais, cuja atuação, em tese, fica condicionada à comprovação de eficiência mediante avaliações e relatórios de prestação de contas. Inclui-se, entre as exigências de formação, a capacidade de “engajar” certo número do jovem público na responsabilização de seu processo de aprendizagem, criatividade e desenvolvimento local.

A atividade dos agentes culturais no âmbito dessas novas políticas, então, tende a ser gerida e remodelada por exigências diferenciadas, o que a faz interiorizar práticas e maneiras de intervenção regidas por metas, índices e outros critérios de produtividade que, sob vários aspectos, aproximam-se dos parâmetros adotados nas empresas privadas. Ao mesmo tempo, premido por necessidades da ordem material, o novo ativismo cultural ganha outras feições e se apresenta vinculado a oportunidades de sobrevivência e geração de renda dentro de um contexto de precariedade, conformando uma modalidade bem peculiar de trabalho cultural.

[2] A cada edição do programa, a Cooperativa Paulista de Teatro nomeia três representantes dos grupos mediante eleição direta entre os associados.

TRABALHO CULTURAL E A PRODUÇÃO DE PÚBLICOS-ALVO

Em um artigo em que analisa os embates hodiernos em torno do trabalho cultural, Pasquinelli (2006, p. 127) observa que “na sociedade do white noise³ a mercadoria mais rara é a atenção”. A metáfora retoma em parte a reflexão dos teóricos da Economia Política da Comunicação e da Cultura, para quem a especificidade desse tipo de trabalho, sob a égide da Indústria Cultural, reside no fato de ele produzir um público. Dallas Smythe (1977), em um artigo seminal da década de 1970, afirmou que a principal mercadoria produzida pelo trabalho cultural era a “mercadoria audiência”, e não o conteúdo cultural em si, que seria apenas uma isca para ganhar a fidelidade do espectador. Segundo a argumentação do canadense, é o tempo de atenção dispensado pelo público que interessa ao anunciante-comprador (que podem ser as empresas ou o próprio Estado), ávido por estreitar o relacionamento com seus consumidores, transmitir mensagens e poder orientar seus comportamentos. Daí que a mercadoria-audiência seja, por excelência, um poder de atração referido sempre a um público concreto, segmentado (*target*) por traços demográficos definidos: faixa etária, sexo, nível de renda, etnia, preferência estética, hábitos de consumo, lazer etc.

Para Smythe (1981), esse trabalho cultural seria realizado pelo próprio público, entendendo que o tempo de lazer, e toda a

[3] “Ruído branco” é o ruído produzido pela combinação simultânea de todas as frequências do espectro sonoro; no caso, uma analogia para referir-se à saturação de informações na sociedade contemporânea.

experiência social nele investida, quando convertido em atenção, colocar-se-ia a serviço da adoção de estilos de vida e hábitos de consumo subordinados às necessidades dos grandes oligopólios. Embora aprove a noção de mercadoria-audiência, Bolaño (2000) diverge desta última proposição ao afirmar que a atividade que o público exerce frente aos conteúdos culturais não é exatamente de trabalho, como queria Smythe, mas de comunicação. Pois, segundo ele, o trabalho cultural produziria, na verdade, duas mercadorias: o produto cultural propriamente dito e a audiência. Isso significa que, para além das leis da ordem econômica, esse tipo de trabalho precisa obedecer a critérios do mundo simbólico, ou seja, ser capaz de produzir identificação, criar empatia, seduzir, construir imaginários a serem compartilhados com segmentos de público diferenciados. Logo, enquanto “instância de mediação” (BOLAÑO, 2000), o trabalho com cultura encerraria qualidades concretas irredutíveis, isto é, refratárias ao processo de homogeneização que caracteriza a valorização capitalista.

Admitindo essa especificidade da atividade cultural, o percurso sobre as práticas no âmbito de políticas culturais contemporâneas sugere que os meios sociais onde ocorre a produção de públicos-alvo, hoje, podem extrapolar a esfera doméstica e as empresas midiáticas tradicionais, podendo recobrir espaços de sociabilidade muito mais vastos⁴. A cultura pode, assim, ser

[4] A compreensão de “empreendedorismo urbano” de Harvey (2003, p. 166), por exemplo, estende estes mecanismos de extração da produção simbólica para o conjunto de práticas cotidianas que decorrem em todo o tecido social, uma vez que o capital, com vistas a atrair investimentos para as cidades, teria formas de se apropriar “das diferenças locais, variações culturais locais e significados estéticos, não importa de que origem, e deles

reativada como uma ferramenta para a reconstituição de laços elementares de solidariedade em tecidos sociais em avançado estágio de esgarçamento. Do mesmo modo, o trabalho com cultura tende a ser requerido, prioritariamente, enquanto ação capaz de combinar, por um lado, formas de estreitamento da relação com nichos de público e, por outro, a necessidade cada vez mais urgente de recomposição da ordem social.

DO PRODUTO AO PROCESSO: INDISTINÇÕES ENTRE TRABALHO E VIDA

A UNESCO, que até os anos 1970 manteve a ideia de cidadania cultural presa a um princípio “iluminista”, concebendo-a como direito de acesso aos saberes especializados, a partir da sua Conferência Mundial sobre Políticas Públicas, em 1982, espraiou a sua abordagem para a concepção antropológica, passando a englobar “um conjunto de aspectos distintos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social” (UNESCO, 1982; VIEIRA, 2009, p. 79). No entendimento de Botelho (2001, p. 74-75), a concepção “antropológica” estende o conceito de cultura a toda forma de “interação social dos indivíduos”, seus “modos de pensar e sentir”, buscando alcançar o “plano do cotidiano” e a “qualidade de vida”.

extraír excedentes”. O australiano Christian Fuchs (2013), por seu turno, tem revisitado as elaborações de Smythe para pensar o duplo papel que exerce o usuário de internet no contexto das novas tecnologias digitais: como consumidor e produtor de conteúdos.

Como efeito dessa virada, tem-se que as áreas de produção e reprodução da vida social (lazer, ócio e consumo) passam a ser objeto de ações governamentais e alvo das estratégias de desenvolvimento, das quais se esperam retornos econômicos ou sociais. O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo é a política pública que, de certo modo, antecipa a aplicação destes novos preceitos antropológicos na abordagem de cultura no contexto brasileiro. A Lei concentra características que só viriam a ganhar força na esfera federal quando, sob o primeiro mandato de Lula, em 2003, Gilberto Gil assumiu o comando do Ministério da Cultura (MinC). Entre tais características, destaca-se o primado do processo (trabalho continuado) sobre o produto (o espetáculo) e a premissa de que a ação cultural deve englobar forte comprometimento social de seus agentes e propiciar mecanismos de participação da “sociedade civil organizada”.

A Lei prevê que os núcleos candidatos descrevam planos de trabalho, que não podem ultrapassar dois anos, e cronogramas financeiros divididos em três etapas, especificando seus objetivos e características. A escolha dos projetos vencedores de cada edição, semestral, é feita com base em critérios meritórios que são avaliados pela Comissão Julgadora, sendo estes os pontos a serem observados conforme o Artigo 14 do documento (SÃO PAULO, 2002):

- I – Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei [apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral...].
- II – Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
- III – A clareza e qualidade das propostas apresentadas.
- IV – O interesse cultural.

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

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

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

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

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

A ideia de *trabalho continuado*, fator decisivo nas seleções, compreende vários tipos de ações que buscam penetrar no cotidiano de comunidades e territórios onde estão inseridos. De acordo com Paula Sepulvida (2011, p. 19), que analisou as propostas de contrapartida dos nove primeiros anos da Lei, a “fricção entre artistas e público” faz com que os processos se tornem “irrevogavelmente parte dos trabalhos propostos”. Por isso, ao lado de um significativo crescimento do número de espetáculos, difundem-se para diversos cantos da cidade de São Paulo iniciativas extracênicas como: oficinas, debates, seminários, publicações escritas, materiais multimídia, mostras, festivais, manutenção de espaços ociosos, usos e reabilitações do espaço público, criação de novas redes e coletivos culturais etc. Estas práticas, importante notar, podem ser abertas à comunidade ou voltadas para públicos dirigidos e desenvolvem-se com frequência em parceria com entidades, organizações e equipamentos públicos locais (associações

de bairro, escolas, creches, ONGs, centros culturais, movimentos sociais, outros coletivos culturais etc).

Quando “a cena se desdobra” para fora da cena (PUPO, 2012), a política cultural passa a ser ponderada a partir de critérios externos ao fazer artístico. O retorno social – as “contrapartidas” – ganha peso na formulação de projetos e nos critérios dos avaliadores. Atas mais detalhadas, como as da 13ª Edição, na segunda metade de 2008, por exemplo, dão conta da consolidação de certos parâmetros a serem considerados para a contemplação de projetos, como “a representatividade do coletivo (a relação do grupo com comunidades, outros grupos e entidades) e o desenvolvimento de projetos em diferentes regiões da cidade”⁵; bem como a “coerência entre o modo de produção e a proposta teatral; integração entre a criação estética e ação social; ações pedagógicas que visem à formação de público e ao aprofundamento de profissionais; e condições de sustentabilidade do projeto e do núcleo artístico”⁶. Na 14ª Edição, uma exposição mais demorada do Parecer da Comissão Julgadora afastava de seu entendimento a possibilidade de a contrapartida social ser interpretada como mero oferecimento de ingressos a preços populares ou a realização de oficinas e espetáculos em CEUs (Centro de Educação Unificado) e outros equipamentos públicos. Para os membros dessa banca, deveria estar demonstrada a existência de um relacionamento mais orgânico entre as intervenções dos grupos e as comunidades em que se diziam inseridos. As perguntas que a Comissão se fazia para balizar suas decisões eram

[5] Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição, 18 jun. 2008.

[6] Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora da XIII Edição, 12 ago. 2008.

as seguintes: “São realizadas reuniões com o entorno? Que tipo de reuniões? Qual a proposta e a finalidade desses encontros? Que benefícios a população daquela rua ou praça, daquele bairro ou daquela região da cidade tira com a presença do grupo e sua atividade teatral?”⁷

Depreende-se que a ação transformadora requerida desse novo protagonismo cultural compõe-se de intervenções que abarcam diferentes aspectos da experiência cotidiana da cidade. É o trabalho que se cristaliza no estabelecimento de novas formas de relacionamento, na troca de práticas e saberes visando a produzir alterações no tecido social⁸. Seus esforços se voltam para a mudança de postura de sujeitos e agrupamentos urbanos, ao ativar a participação dos públicos, favorecer a atitude reflexiva e imaginativa, seja de transeuntes, moradores das localidades onde atuam ou plateias já mais ou menos organizadas dentro de movimentos sociais, instituições públicas ou entidades assistenciais. Por conseguinte, age-se também no sentido de restituir laços em uma sociabilidade fragilizada, favorecendo sinergias entre equipamentos públicos precarizados e programas sociais de toda sorte (RIZEK, 2013).

No entanto, a associação provisória ao redor de projetos, marcos decisivos nas trajetórias dos coletivos, evidencia a instabilidade constitutiva dessa configuração laboral. Conforme lembram Boltansky e Chiapello (2009), a dinâmica errática dos projetos concentra os traços essenciais da reorganização material e ideológica por

que passaram os processos de trabalho no capitalismo desde a década de 1970. Nos esforços para renovar em termos de sentido e legitimidade o “cumprimento de tarefas mais ou menos penosas”, a velha estabilidade ofertada pelas carreiras hierárquicas de outrora precisou ser substituída pela noção de liberdade e autonomia, dando origem a uma nova configuração em que a flexibilidade, adaptabilidade e criatividade são “princípios superiores comuns” capazes de otimizar o uso dos recursos escassos.

As pessoas não farão carreira, mas passarão de um projeto a outro, pois o sucesso em dado projeto lhes possibilitará acesso a outros projetos mais interessantes. Como cada projeto dá oportunidade de conhecer novas pessoas, há possibilidade de ser apreciado pelos outros e, assim, poder ser chamado para outro negócio. Cada projeto, diferente, novo e inovador por definição, apresenta-se como uma oportunidade de aprender e enriquecer competências que se tornam trunfos na busca de outros contratos. (BOLTANSKY; CHIAPELLO, 2009, p. 125)

Nesse sentido, o corpo de arte-educadores, responsável pelos “atelês de criação” e “trilhas de produção” (oficinas em diversas linguagens artísticas de diferentes níveis, idades e de duração semestral) e pelo “projeto espetáculo” (produção e montagem de uma peça teatral durante o ano), constitui o coração das Fábricas de Cultura, pois de sua dedicação dependem o engajamento e a fidelização do público. Daí que as atribuições esperadas desses trabalhadores culturais estejam mais ligadas aos processos que mobilizam a arte enquanto parte da vida do que às aptidões específicas ou virtuosismos técnicos. De acordo com um funcionário do Programa que trabalhou na formulação do

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

[8] Valemo-nos aqui de levantamentos de Sepulvida (2011), Pupo (2012) e Rizek (2013) e anotações de campo.

projeto artístico-pedagógico na SEC e mais tarde assumiu o cargo de coordenador do projeto na gestão da Poiesis: “O que eu acho legal num trabalho como no Fábricas é que tem uma abertura de contratar artista *para* dar aula, que é uma coisa nova”, de modo que o ato de ministrar aulas, para muitos artistas, “faz parte da pesquisa dele como artista. Tem uma coisa diferente da relação com a arte que é um processo, que tá na cidade etc”⁹.

A observação reflete a forma como os arte-educadores representam para si esse trabalho. Para boa parte deles, trabalhar na Fábrica de Cultura é desenvolver um processo artístico-cultural que se opõe à ideia de arte como produto, mero entretenimento. O fato das Fábricas serem um equipamento público na periferia da cidade confirma a percepção de identidade entre o fazer artístico, o trabalho e o engajamento político-social. Como observado em campo na fala de um arte-educador, o processo seletivo para trabalhar no Programa despertou-lhe a atenção porque permitiria que ele, tocador de violão por puro gosto e que sobrevivia de outros empregos, combinasse “carteira assinada” e “salário fixo” com sua atividade enquanto músico e formador dentro de um projeto social. Porém, reparava àquela altura que não dispunha mais de tempo para tocar livremente, dedicar-se à sua banda, pois sua energia criativa era direcionada para o planejamento das aulas e isso passava a ser sua forma de expressão e pesquisa artística.

Até meados de 2015, era possível constatar que, na maior parte dos casos, o processo seletivo priorizava a contratação de artistas atuantes nas periferias ou com experiências em coletivos culturais

independentes. Mesmo a carga horária do trabalho desses funcionários previa um intervalo na semana para que não só pudessem se recuperar da intensidade da jornada nos ateliês e preparar as próximas atividades, mas dessem continuidade a empreendimentos paralelos ao emprego no projeto. Afinal, muitos participavam de grupos que contavam com apoios de editais, fomentos para desenvolverem sua pesquisa artística e, na medida do possível, conseguiam negociar com as gestões das Fábricas a flexibilização de horários ou faltas para se dedicarem às suas atividades paralelas.

A gestão do Programa valorizava procedimentos que intensificassem o compartilhamento das habilidades, conhecimentos e técnicas interativas para conquistar as crianças e os jovens para os ateliês, uma vez que todas as oficinas possuem a meta de matricular 25 aprendizes por curso. Dos aprendizes, espera-se não somente a frequência aos ateliês, mas que tragam para o espaço suas referências, histórias de vida, gostos, interesses etc. Assim, o projeto artístico-pedagógico não está definido *a priori* com conteúdos que devam ser ensinados, mas pautado pela instauração de processos artísticos a partir da bagagem de vida dos aprendizes. É a desenvoltura para a criação de vínculos e ações coletivas, que arte-educadores e aprendizes trazem de suas experiências de vida, que assegura a continuidade do Programa.

O controle sobre as relações estabelecidas entre arte-educadores e aprendizes, no entanto, encontra seus limites na própria natureza específica do trabalho cultural. Exatamente porque se desenvolvem no âmbito de uma ordem simbólica, como alertou Bolaño (2000), criam-se relações de empatia, laços afetivos, sobre os quais a gestão não pode ter o pleno domínio. Logo,

[9] Entrevista concedida em 17 de dezembro de 2015.

nada impede que as mesmas atividades que foram estruturadas para induzir mentalidades e comportamentos disciplinados e empreendedores propiciem interações críticas que transbordam, e mesmo contestem, o monitoramento do Programa. Atentos a isso, chegou a se discutir nas Fábricas geridas pela Poiesis a proibição de grupos de conversa entre educadores e aprendizes nas redes sociais. Nenhum educador poderia adicionar um aprendiz como amigo no Facebook, por exemplo. Por outro lado, muitas vezes essas ferramentas eram úteis para o educador mobilizar sua turma para a atividade de determinada semana, para repassar recados importantes etc. Ou seja, as relações sociais fomentadas pelo Programa, ao mesmo tempo em que consistem em ferramenta para a conquista do público, são também motivo de preocupação e riscos sobre os quais governantes e gestores muitas vezes não têm pleno domínio¹⁰.

APROXIMAÇÕES ENTRE CULTURA E A “FORMA EMPRESA”

Quando a noção de cultura é ampliada, os modos de vida, a experiência vivida, passam

[10] Em maio de 2016, essas relações, de fato, escaparam ao controle da gestão. Os aprendizes da Fábrica de Cultura do Capão Redondo, contrários às medidas de cortes efetuadas pela gestão, ocuparam o prédio e passaram 51 dias organizando eles próprios as atividades culturais. Em seguida, os arte-educadores entraram em greve e o movimento de luta nas Fábricas ganhou repercussão. Cf: “A rebelião do público-alvo: luta nas Fábricas de Cultura” Disponível em: <<http://www.passapalavra.info/2016/07/108789>>.

a ser ambientes sociais de onde irradiam e sobre os quais incidem novas tecnologias políticas, consubstanciando as dimensões do trabalho e da vida sob a égide da “forma empresa” (LAVAL; DARDOT, 2013). Sistemas de financiamento que derivam da nova abordagem cultural, seus protocolos e pré-requisitos, cumprem aqui importante papel, pois remodelam a atuação dos agentes culturais inoculando-lhes preceitos organizativos similares aos das organizações empresariais. Pequenos coletivos, organizações sociais, fundações culturais ligadas a grandes bancos e o próprio Estado ficam submetidos a expedientes de seleção, prestação de contas e avaliação em função dos resultados – econômicos ou sociais – que podem oferecer.

A implementação da Lei do Fomento é em grande medida responsável pela popularização do modelo de subvenção via edital no cenário cultural paulistano, noção que se tornaria usual entre a nova constelação de coletivos urbanos. O programa apenas aplica um dispositivo legal¹¹ que dispõe sobre a contratação de serviços realizados pela Administração Pública e define as modalidades de licitações, estabelecendo entre elas o concurso¹². Desde o primeiro ano de sua vigência, em 2002, questões acerca dos métodos adequados de acompanhamento e avaliação do programa animam calorosas controvérsias entre os grupos (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 45 et seq.) que, segundo o pesquisador e diretor da Cia. do Latão, Sérgio de Carvalho (RODRIGUES;

[11] Art. 37, inciso XXI da Constituição Federal Brasileira. Congresso Nacional Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 12 nov. 2015.

[12] Congresso Nacional Brasil. Lei 10.520 de 17 de Julho de 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10520.htm>. Acesso em: 12 de nov. 2015.

CARVALHO, 2012, p. 251), remontam a um inerente aspecto da fórmula: passado o estágio, coletivo, de luta pelo reconhecimento de um dado direito, “a relação de acesso à política pública é individualizada”, regulada pela concorrência.

A análise de atas das Comissões Julgadoras e alguns documentos do movimento teatral mostra que a tensão entre os grupos acumulou-se ano após ano por conta do modelo – apesar dos esforços de uma minoria organizada no sentido de evitar a desagregação e concentrar-se na pressão política por melhorias, ampliação de recursos e condições de trabalho¹³. Da parte das Comissões, isso exigia uma “esgrima financeira”, segundo a expressão de uma delas, correspondente a uma engenharia política de gerenciamento dos conflitos.

As rixas atingem seu ápice na primeira edição de 2009, quando o Fomento computava 115 projetos inscritos, o terceiro maior na história do programa, no momento em que a pasta municipal de cultura era atingida com o congelamento de 20% de seus recursos. A Comissão divide-se internamente entre: a) premiar os projetos de acordo com a Lei numa determinada ordem de seleção, e sem proceder a nenhum corte nos orçamentos; ou b) contemplar o maior número viável de projetos, fazendo ajustes orçamentários onde parecessem possíveis, “mesmo levando-se em consideração o fato disto eventualmente acarretar sacrifícios e esforços maiores para todos os componentes dos grupos cujo projeto sofresse tais cortes”¹⁴. A banca então deliberou pela

segunda alternativa, mas, por uma determinação da SMC, precisou ainda proceder a outro corte concernente à incidência de INSS, elevando o número de grupos eliminados. O resultado causou rebulício no movimento teatral, aumentando o nível de tensão na relação intergrupos e entre estes e a Comissão Julgadora, a qual afirma em seu parecer

(...) que o ônus da eventual não indicação ou escolha de um projeto não recaia apenas na Comissão Julgadora, mas *recaia também sobre quem o apresenta*.

Somos um povo marcado pela desconfiança (...) E para não fugir à regra e, acima de tudo confirmá-la, foi logo colocada sob suspeita por muitos dos que não foram contemplados nos primeiros editais, espalhando-se o conceito de que a lei do fomento só favorecia os mesmos grupos

(…)

A Lei, entretanto, foi também criada para iniciar uma nova mentalidade não só na distribuição de verbas públicas de uma política cultural com responsabilidade social, mas também para indicar uma nova postura daqueles que participam dos seus editais, sobretudo sabendo cada um de nós entendermos solidariamente a não classificação de um projeto.¹⁵

O episódio ilustra outro traço contemporâneo das práticas culturais reconfiguradas pela forma-edital: a “nova conduta” implica os entes em concorrência nas decisões tomadas pelas esferas de seleção e avaliação; requer de seus agentes o ajustamento voluntário à sabida escassez

[13] Roda do Fomento. “Carta aberta à Secretaria de Cultura e à categoria teatral”, 06 jun. 2008.

[14] Ata da 3^a Reunião da Comissão Julgadora da XIV Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade

de São Paulo. 10 mar. 2009.

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

de recurso, criando ambientes mercantis artificiais em que são as entidades culturais a assumir o lugar das unidades-base da competição.

É nesse limiar que organizações culturais espontâneas, brotadas da luta cotidiana pela sobrevivência física e simbólica nas margens da grande cidade, se transfiguram. Dinâmicas que por origem e definição não eram mediadas por uma racionalidade econômica, paulatinamente, vão sendo submetidas a um tipo de cálculo custo-benefício tão mais minucioso quanto mais se acirram os embates em torno da sobrevivência.

Como se verifica no caso do Programa Fábricas de Cultura, no documento que serve de base para o setor artístico-pedagógico¹⁶, a cultura e o lazer aparecem como temas que mais despertam o interesse dos jovens, sendo centrais, inclusive, para a própria definição de juventude. Para a pesquisa “O que é ser jovem?”, assuntos como escolhas musicais, artísticas e esportivas, embora sejam muitas vezes tomados como elementos secundários por supostamente “significar desvio de investimento”, devem, ao contrário, ser ativados como experiências da maior urgência e importância, porque é aí que são

[...] construídos espaços fundamentais de sociabilidade, de elaboração de identidades individuais e coletivas, neles são processados elementos centrais para a construção de referências para a formulação e eleição de valores e posturas de vida, processos centrais dessa fase da vida. É

nesse universo em que os jovens trocam suas descobertas e preocupações com os amigos, e vivem experiências mais livres do que aquelas permitidas nos espaços familiar e escolar. (...) Por isso, ao invés de um campo propício à alienação, tem se mostrado mais como de motivação, criação e mobilização. (ABRAMO, 2001, p. 41)

Destaca-se que, para além da importância da fruição, “a potencialidade criativa” estaria se mostrando um acertado “elemento propulsor do desenvolvimento pessoal e social” desses jovens, que cada vez mais se articulariam em torno de grupos e atividades culturais, importantes não somente para a formação da identidade e criação de formas de atuação coletiva, mas também para o exercício da capacidade de realização, isto é, empreender sob condições sociais adversas.

A esse respeito, uma pesquisa realizada em 2010 com grupos contemplados entre 2004 e 2009 pelo Programa VAI¹⁷ indicou que 87% dos participantes enalteciam o “conjunto relativamente difuso de conhecimentos e habilidades práticas constantemente construídos e incorporados” no decorrer dos projetos (SÃO PAULO, 2012, p. 81). Aparecem como ganhos significativos a abertura de oportunidades (pessoais, artísticas ou profissionais) e a percepção de que a assimilação do “modo de operar uma política pública” pode facilitar a participação destes agentes em outras iniciativas. O relatório salienta ainda que a aquisição de condutas administrativas – como o planejamento de metas, adequação entre objetivos

[16] O texto é parte de um debate com mesmo título realizado pela Comissão da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, em 21 de junho de 2001.

[17] Pesquisa realizada pela empresa Ipsos Public Affairs e a equipe do VAI, em parceria com o Centro Cultural da Espanha (CCE) em São Paulo. Cf: SÃO PAULO, 2012.

e recursos – é externada pelo jovem público do programa como uma conquista de cunho ético, pois exige posicionamento responsável por parte dos participantes. Nas palavras de dois beneficiários:

Antigamente eu pensava: eu preciso fazer isso, fazer aquilo, mas não passava de sonhos. Agora não, você estrutura aquilo e você tenta cumprir. É uma meta. Isso eu achei ótimo. [...] Principalmente com a prestação de contas. Era muito difícil eu fazer isso. Mas como eu tinha base de administração de pessoal (Senai) foi o que me ajudou muito. (2009; feminino; 30 anos) (SÃO PAULO, 2012, p. 54)

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

A passagem do jovem-problema para o jovem-solução parece convergir com a posição do presidente do Banco Mundial, na apresentação de um relatório temático de 2007. Para Wolfowitz (2007, p. V), o momento era propício para que governos dirigessem seus recursos para os jovens de países em desenvolvimento, com vistas a que eles e suas famílias “possam investir em si mesmos”, combinando numa só estratégia a “melhoria do clima de investimento” e o “empoderamento das pessoas de baixa renda”. O pressuposto é de que os jovens carentes de equipamentos culturais e de lazer criam por conta própria saídas criativas e formas de se expressar. Às políticas de cultura caberia apenas estreitar a área de contato e oferecer incentivos a essas iniciativas independentes, potencializando-as como mananciais de capitais econômico e social.

CONSIDERAÇÕES EM CURSO

O presente artigo procurou fornecer pistas para que nos aproximemos de aspectos e condicionantes que dão forma hoje às práticas que entendemos por culturais. Apesar de concebidas sob mandatos partidários aparentemente opostos no cenário nacional, e apresentarem métodos de operação ligeiramente diferentes, a Lei do Fomento e as Fábricas de Cultura situam-se dentro de um mesmo horizonte político-histórico, no qual se desvanece a força política de categorias universais que organizavam as resistências e oposições à hegemonia do sistema capitalista.

Há que se destacar, primeiramente, o forte vínculo constatado entre estas modalidades de incentivo e o trato focalizado das questões sociais. São práticas de trabalho com cultura que se desenvolvem em torno de uma nova perspectiva de políticas públicas culturais, quase sempre associadas ao atendimento tópico de urgências sociais, ao reconhecimento das diferenças e mobilizadoras de algum tipo de engajamento político.

Junto à reconfiguração que promovem da paisagem urbana, consolidam-se modalidades inovadoras do trabalho com cultura que permitem às instâncias gestoriais estreitarem sua relação com públicos-alvo específicos, nucleados, agora, em torno de múltiplas identidades, sujeitos e territorialidades. Neste ponto, o estado permanente de mobilização e engajamento, atrelado às formas “flexíveis” usualmente atribuídas à atividade cultural, permite pensar esse tipo de trabalho como experiências avançadas de transformações que atingem todo o mundo do trabalho.

Esses ingredientes apontam para mudanças profundas na fisionomia e no sentido histórico do fazer cultural de nosso tempo, que ocorrem em conformidade com deslocamentos no estatuto e nos critérios de legitimidade da ação cultural. A abordagem antropológica, em harmonia com as novas estratégias de desenvolvimento, expandiu o alcance das intervenções culturais. Assim, a cidadania cultural deixou de ser restritamente concebida como a transposição das barreiras de acesso aos *produtos culturais*, para abarcar *processos* e experiências cotidianas sobre toda a extensão da vida. É, então, a capacidade de produzir interações e sinergias no tecido social que tende a ser apreciada pelas agências de fomento: o chamado retorno social.

As pistas indicam ainda que o novo protagonismo cultural tem seus contornos talhados pela propagação dos preceitos empresariais e da norma concorrencial, seja pela consolidação da forma-edital ou pela abordagem da “potencialidade criativa” da juventude de periferia como “capital humano”. ■

[TAIGUARA B. DE OLIVEIRA]

Taiguara B. de Oliveira é bacharel em Ciências Sociais pela UNESP, mestre em Sociologia Política pela UFSC e doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: taiguara_oliveira@usp.br

[DANIELLE EDITE F. MACIEL]

Danielle Edite F. Maciel é bacharel em Letras pela USP, mestre e doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

E-mail: danielle.maciel@usp.br

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, L. C. **Dos traços da desigualdade ao desenho da gestão**: trajetórias de vida e programas sociais na periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ABRAMO, H. O que é ser jovem?. In: **POIESIS**, Organização. Material de Apoio Pedagógico –. Unidade de Formação Cultural. Governo do Estado de São Paulo, 2014.

ABREU, J. L. **Cultura e política**: o caso do Programa “VAI” em São Paulo – 2004-2008. Tese (Doutorado), Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. **Manifesto Arte contra a Barbárie**. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://tinyurl.com/pybu4q9>>. Acesso em: 01 set. 2014.

BERNARDO, J. **Democracia totalitária**: teoria e prática da empresa soberana. São Paulo: Cortez, 2004.

BERNARDO, J.. Epílogo e prefácio (um testemunho presencial). **História Social**, Campinas, n. 17. 2. sem. 2009.

BOLAÑO, C. **Indústria Cultural**: informação e capitalismo. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 14, n. 2, abr./jun. 2001.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FUCHS, C. Class and exploitation on the Internet. In: **Digital Labor. The Internet as playground and factory**. New York: Trebor Scholz/Routledge, p. 211-224, 2013.

HARVEY, D. A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. In: MORAES, D. (Org.). **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LAVAL, C.; DARDOT, P. **La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal**. Barcelona: Editora Gedisa S.A., 2013.

LEITE, A. E. O programa VAI e a cena cultural da periferia paulistana. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: percepções e caminhos percorridos. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.

MARANHÃO, T. A. **Governança mundial e pobreza**: do Consenso de Washington ao consenso das oportunidades. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOREIRA, L. C. There is no alternative. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs.) **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da razão dualista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

PAOLI, M. C. O mundo indistinto: sobre gestão, violência e política. In: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. S. (Orgs.). **A era da indeterminação**. São Paulo, Boitempo, 2007.

PASQUINELLI, M. Guerra civil imaterial: protótipos de conflito dentro do capitalismo cognitivo. **Lugar Comum**, n. 25-26, p. 121-135, set. 2006.

PEREIRA, A. B. O programa vai às periferias: jovens e ações culturais na cidade de São Paulo. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: Percepções e caminhos percorridos. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.

PUPO, M. L. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs.). **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012.

RIZEK, C.. Políticas sociais e políticas de cultura: territórios e privatizações cruzadas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Natal, v. 15 n. 2, 2013.

RODRIGUES, M. A.; CARVALHO, S. Conversa de bastidores: transcrição de conversa na Cooperativa Paulista de Teatro. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs.). **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro/Hucitec, 2012.

SÃO PAULO (Estado); POIESIS. **Plano de Trabalho da Poiesis** – Contrato de Gestão nº07/2011. Unidade de Formação Cultural. Governo do Estado de São Paulo. 2014.

SÃO PAULO (Município). Legislação Municipal. Lei N° 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Disponível em: <<http://tinyurl.com/p66d57c>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: percepções e caminhos percorridos. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2012.

SMYTHE, D. Communications: blindspot of Western Marxism. **Canadian Journal of Political and Social Theory**, v.. 1, n. 3, Fall/Automne, 1977.

SMYTHE, D. On the audience commodity and its work. In: DURHAM, M.; KELLNER, D. (Orgs.). **Media and Cultural Studies**: keywords. Malden: Blackwell, 1981.

SOARES, M. H. A formação advinda do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Orgs.). **Teatro e vida pública**: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro; Hucitec, 2012.

SOUZA, V. Políticas culturais em São Paulo e o Direito à Cultura. **Políticas Culturais em Revista**, n. 2 (5), 2012, p. 52-64.

TURINO, C. Entrevista com Célio Turino (concedida a Lia Calabre e Deborah Lima). **Políticas Culturais em Revista**, n. 2 (7), 2014, p. 282-285.

UNESCO. **Mexico City Declaration on Cultural Policies**. World Conference on Cultural Policies. Mexico City, 26 July-6 August 1982.

VENTURA, T. Notas sobre política cultural contemporânea. Revista Rio de Janeiro, n. 15, Rio de Janeiro, jan. / abr., 2005, p. 77-90.

VIEIRA, M. P. **Reinventando sentidos para a cultura**: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da convenção para a promoção e a proteção para a diversidade das expressões culturais. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.