

INSISTÊNCIAS E AUTORIA NA CIDADE

Neste artigo procurarei delinear algumas questões preliminares que guiam a nova linha de pesquisa “Cultura e cidade contemporânea: arte, política cultural e resistências”, que retoma temas do escopo da pesquisa maior de Cidade&Cultura. Problematizarei especialmente as ações artísticas coletivas dentro na interseção dentre Política urbana e política cultural, partindo do exemplo de dois coletivos interdisciplinares atuantes no estado do Rio de Janeiro. O que norteia o artigo é tocar no aparente conflito entre a necessidade do “comum” no espaço público e a necessidade de “autoria” nas trajetórias dos artistas em meio às práticas neste espaço. Os exemplos embasam pistas sobre quais resultados podem ser esperados na receptividade às linguagens estéticas praticadas por coletivos multi-artísticos nas cidades contemporâneas; sobre de que maneira os agentes e políticas culturais tem incorporado ou negado novas formas de ações nos espaços públicos e enfim, quais novas visadas e subjetividades se forjam através das “insistências” artísticas com fundo de crítica urbana?

Palavras-Chave: coletivos multi-artísticos, política cultural, participação, resistências, insistências na cidade.

Introdução

Hoje, o comunismo não é o nome da solução, mas o nome do *problema*: o problema do que é *comum* em todas as suas dimensões – o comum em todas as suas dimensões – o comum da natureza como substância de vida, o comum da biogenética, o comum cultural (‘propriedade intelectual’) e, por último, mas nem por isso menos importante, o problema imediato do comum como espaço universal da humanidade, do qual ninguém deveria ser excluído. Seja qual for a solução, ela terá de resolver esse problema. (ZIZEK, 2011, p. 14)

Muito se tem sublinhado sobre a necessidade de retomada do espaço público como espaço do coletivo, do comum da convivência das diferenças, buscando-se refrear ou reverter processos seletivos e excludentes resultantes do auge da espetacularização da cidade. Nesta retomada, agentes decisórios, governamentais, privados ou do terceiro setor, recorreram a políticas culturais e atividades artísticas.

No Brasil, por um processo de ampliação do conceito de cultura para fins de concepção de política no Ministério da Cultura desde os anos 2000, as manifestações culturais dentro da compreensão antropológica ganharam terreno e visibilidade, assim como consubstanciaram linhas de financiamento dentro dos orçamentos. Exemplos desta reformulação conceitual e operacional foram a criação da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural e o Programa Cultura Viva que coordena os Pontos de Cultura.

Em simultâneo, foi-se delegando às instâncias e circuitos privados de equipamentos culturais (centros culturais, museus, galerias de arte, etc) o debate sobre o interesse artístico do que passou a ser considerado pertencente à uma noção estreita de cultura-baseado nas Belas – artes, e por conseguinte, ultrapassado.

Paulatinamente, passou-se a incentivar e mesmo institucionalizar-se uma política cultural para os “resistentes” – pobres - focada na distribuição da produção advinda da cultura

agora compreendida amplamente como antropológica (em 3 dimensões – simbólica, econômica e cidadã, segundo o MINC e as premissas da gestão de Gilberto Gil). As leis de incentivo e os editais do Ministério da Cultura passaram a pregar uma idéia de alcançar uma distribuição de recursos e apoios mais equânime num país heterogeneamente dotado de infraestrutura. Nessa nova distribuição via edital, concorrem entre si projetos ligados a expressões culturais e projetos das “linguagens artísticas”.

Um foco importante como relatado por Marilena Chauí passou a ser a noção de cultura que seria “adequada” à uma política pública democrática. Numa democracia o que seria uma “Política Cultural”? Nas palavras desta filósofa seria “[...] uma tomada de decisão quanto ao modo de inserção da cultura na sociedade de classes, na república, e na democracia.” (CHAUÍ, 1993, p.14) Este modo de inserção não por acaso é definido pela **participação**, uma prática que no Brasil vem sendo mais anunciada como objetivo do que implementada efetivamente, tanto no âmbito de políticas culturais quanto no de políticas urbanas. No que tange à política cultural traçada na gestão de Marilena Chauí no município de São Paulo, cabe destacar a noção fundamental, tendo em vista a defesa de uma verdadeira democracia participativa, da “cidadania cultural”, vejamos seus aspectos fundantes:

Uma definição alargada da cultura que não a identifique com as belas-artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, idéias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos;

Uma definição política da cultura pelo prisma democrático e, portanto, como direito de todos os cidadãos, sem privilégios e sem exclusões;

Uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criação das obras de arte e pensamento. Trabalho no sentido da negação das condições e dos significados imediatos da experiência, graças a práticas e descobertas de novas significações e da abertura do tempo para o novo, cuja primeira expressão é a obra de arte ou a obra de pensamento enraizadas na mudança do que está dado e cristalizado;

Uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, articulando o trabalho cultural e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória oficial una, indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade. (CHAUÍ, 1993, p.17)

É na definição acima descrita, que toca na questão do *trabalho de criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criação de obras de arte e pensamento* que localizo um nó na evolução da políticas culturais desde a gestão de Gilberto Gil.

O nó ou paradoxo se dá nas expectativas daqueles que lutam por um espaço público democrático e supostamente “anônimo” e aqueles que, a partir da atuação no campo da produção artística (em especial aqueles operando fora das plataformas hegemônicas da indústria cultural) almejam um reconhecimento em questão da “autoria”...

Existe um lapso sutil entre a expectativa de um “comum” que seria a chave para uma cidade “praticada” nos termos de Henri Lefebvre ou um território “usado” nos termos de Milton Santos, e a expectativa legítima de artistas de terem reconhecimento de seu nome. E aqui estamos tratando de nomes reais ou fictícios.

Os artistas fora do mercado, são tantas vezes também os **insistentes** tal como os moradores de rua ou das comunidades são os **resistentes**. Esperam ter passarelas para a zona luminosa das cidades, não querem se enquadrar o tempo todo na descrição do homem lento...

Muitas vezes estes mesmos indivíduos, são o que Gilberto Velho (1994) descreveu como mediadores entre mundos, freqüentam círculos e territórios heterogêneos e levam e trazem mensagens. Pois bem, ao longo de sua carreira, mudam suas estratégias para permanecer no campo profissional da Arte numa sociedade complexa.

Como professora de Política cultural e de Arte e Cenário do Espaço Urbano, me interessa buscar e analisar precedentes de “Ações artísticas” que tiveram seu motor na inconformidade aos processos de Especulação e segregação urbanas. Trata-se da CRISE URBANA e das perversidades da ACUMULAÇÃO urbana, que eram focos da análise de Ana Clara Ribeiro.

Interessa compreender as faces contemporâneas de INVERSÃO/ RESISTÊNCIA das formas de OPERAR, não apenas “resistências” mas possíveis “subversões” a este estado de coisa que toca a cidade através da usurpação das possibilidades de política cultural. Interessa pesquisar em especial as operações artísticas no espaço público das cidades, atentando para as “modalidades de produção cultural”, agenciamento e impacto crítico.

Se ainda é prematuro tecer qualificações e tipificações, podemos perceber pelo menos dois elementos que unem estes exemplos: MOTIVAÇÕES e Ativações. Dentre as motivações estão a Inconformidade com processos típicos da acumulação capitalista. Inconformidade com a expropriação de sua produção simbólica – arte.

Vejamos dois casos de Grupos e coletivos que exploram o espaço da rua tais como Geração Delírio, que atua na Baixada Fluminense e ONG Uma Mão Lava a Outra conjuntamente com Grupo Filé de Peixe- exemplo da reedição dos bailes no Catumbi.

Em primeiro lugar o caso da Geração Delírio que foi recentemente objeto de uma dissertação de mestrado. Os Cabarés Viaduto aconteceram no Setor Baixada Fluminense, espaço embaixo do viaduto que simboliza a cultura de resistência da cidade, com nomes fundamentais de uma história importante tanto para o local quanto para o Hip Hop nacional. Em 1980 foi criada a Conexão Baixada a partir de um grupo motivado pela difusão do estilo de música Hip Hop no Rio de Janeiro. Em 2009, tomou forma a primeira edição do Cabaré Viaduto oferecendo o monólogo “Beatriz dos Anjos com

exibições de vídeos, discotecagem, intervenções circenses com Los Tchatchos” Trupe, além de shows com as bandas Genômades e Sofia Pop. Logo nessa primeira edição a ação lotou com, aproximadamente, 300 pessoas no espaço.

Os chamados “Cabarés Viaduto” hoje são invocados como parte fundamental de uma estratégia do Coletivo:

Geravam seus signos a partir de uma linguagem que constituiu novas imagens, símbolos e relações comuns - se reproduzindo em espiral...A produção do comum, dessa vitalidade biopolítica que integra redes cooperativas e de subjetividades, expande o espaço de atuação e potencializa a troca de singularidades, redefinindo máquinas de guerra em direção a um motor constituinte, em busca da autonomia do político. Assim, a distinção entre o econômico e o político tende a desaparecer e a produção biopolítica apresenta-nos a possibilidade de criarmos o trabalho político através das linhas de fuga e dos agenciamentos coletivos, uma das principais marcas da Geração Delírio. (FRANCISCO, DANIELA)

Estes agentes são quase sempre autodidatas, alguns vindo das artes circenses e atuando em espaços públicos (como a Praça de Edson Passos, em Mesquita) e estações de trem, configurando grupos efêmeros ou flutuantes (como o MACA: Movimento Alternativo de Cultura e Arte) com sensibilidade aguda às oportunidades. Configuram reações e rearranjos potentes em face das cidades em transformação e de suas próprias subjetividades artísticas em transformação.

Eu amo Catumbi – Ong Uma Mão Lava a Outra e Coletivo Filé-de-peixe

EU AMO CATUMBI é o nome de um projeto de ações multi artísticas cuja motivação é envolver moradores e visitantes em manifestações que valorizem este que é um bairro carioca histórico. Pela sua auto-definição, em seu blog na rede social do Facebook, a missão que se atribuem é de promover “ações artísticas em parceria com a população, estimulando um resgate da memória cultural assim como a conscientização da necessidade de produção cultural no bairro.”²

A democratização do acesso através da gratuidade³ de todas as ações fomenta a visibilidade do Catumbi contribuindo para a motivação em fazer do bairro um *locus* de produção artística, também motivando os moradores a serem agentes participativos das mudanças que estão por vir na cidade do Rio de Janeiro, decorrente dos grandes eventos como Copa do Mundo e Olimpíadas.

O Catumbi acumula histórias que, em parte, refletem os momentos políticos e sócio-econômicos pelos quais passaram o país e que estão presentes na lembrança de antigos moradores, na arquitetura do bairro, como os antigos sobrados que resistem ao tempo, e nas obras de Machado de Assis. O Catumbi abriga o complexo penitenciário Frei Caneca, o presídio mais antigo do país, demolido em 2006. A história do carnaval

carioca e a história do Catumbi se confundem, seja pelos grandes desfiles do Bafo da Onça, seja pela presença de moradores ilustres, como Moreira da Silva e Aaulfo Alves, ou enfim pela construção do sambódromo. O bairro abrigou o primeiro clube de Black Music da cidade, localizado onde hoje passa o viaduto Trinta e um de março. Além dos sambistas ilustres, grandes nomes da cultura brasileira viveram no Catumbi: Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Pixinguinha, Debret, Jorge Ben, Dercy Gonçalves.

Os objetivos culturais e artísticos das Ações focam os moradores em primeiro lugar, mas sem uma visão assistencialista nem se configurando uma política cultural para os pobres!!

Assim, são convidados artistas do circuito amplo da cidade, com linguagens transversais e contemporâneas. DJs que são artistas visuais ou curadores apóiam e se apresentam na passagem embaixo da pista que leva ao Túnel Santa Barbara. Não por acaso, o bairro foi inspiração e deflagrador do conhecido livro *Quando a rua vira casa* de Carlos Nelson Coutinho e Arno. Vogel que tocava na brutal transformação do bairro pela construção do túnel, adaptação da cidade-maravilhosa às prerrogativas do urbanismo rodoviário. Um discurso mais midiático se juntou à iniciativa na ocasião do evento Rio+20 através de uma outra iniciativa chamada ImaginaRio, promovida pela Globo Rio, supostamente visando a “levar para vários pontos da cidade ações de transformação social e de cunho sustentável”. Apesar das possibilidades sempre presentes de captura e espetacularização pertinente a estas Ações, o grupo parte de uma noção muito peculiar para embasar e enraizar sua démarche que é o de “paisagem-afeto” e norteia todas as ações visadas.

Em junho de 2012 foi proposto o PEIXADA ARTE CONTEMPORÂNEA (espaço/ateliê do coletivo Filé de Peixe,⁴ situado no bairro do Catumbi, região central da cidade. O grupo se articulou como um espaço autônomo para a produção e experimentação no campo da arte, e planeja promover encontros, oficinas, micro-cursos, apresentações e debates. São objetivos que perpassam uma nítida percepção da falta que existe não só no bairro mas na recepção da Arte contemporânea de modo geral. Interferências sutis e cotidianas são promovidas como a instalação de uma placa: WELCOME TO CATUMBI, início de uma série de intervenções urbanas programadas para re-sinalizar poeticamente o bairro a partir de sua história artística e cultural.” Nomes de ruas “trocados”, “tombamentos” fictícios são propostos com discursos de autoridades, celebridades, presidentes de associações do bairro etc.

As Ações do Filé de Peixe e de outros coletivos poderiam ser comparados aos de movimentos sociais com um desejo de mudar a sociedade e seu espaço? Lembramos do alerta de Doimo de que, a despeito de diversos debates, não se chegou a nenhum consenso interpretativo e que

[...] ao contrário, instaurou-se como bem mostraram Machado Silva e Ana Clara Ribeiro (1984) uma discussão paradigmática em torno da polarização autonomia-institucionalização, que acabou por inibir a possibilidade de avanço teórico. Por trás disso, seguramente está a crise do próprio conceito de movimento social, seguida da dificuldade de se reconhecer que **a marca comum desses novos impulsos participativos encontra-se, na verdade, na ação direta**. Então não é isto que fica na peneira, ao chocalharmos as diferentes matrizes interpretativas ? (DOIMO, 1995, p. 50, grifo da autora)

Embora não seja nossa preocupação fazer uma análise histórica destes movimentos, julgamos pertinente traçar suas grandes matrizes de interpretação para situarmos o papel das ONGs e coletivos artísticos contemporâneos.

De acordo com Doimo (1995) são três as grandes matrizes dos movimentos sociais. A primeira seria a Estrutural-autonomista; este viés de análise centra-se num ataque e acusação ao conflito gerado pelo Estado no capitalismo. Considera os movimentos sociais como “novos sujeitos coletivos” autônomos e independentes, protagonistas exclusivos da possibilidade de transformação das injustiças do sistema capitalista. A segunda seria a Cultural-autonomista: parte da recusa da idéia do sujeito único, o “movimento”, o “partido”, da negação da premissa determinística da homogeneidade das classes, e da descrença na eficácia de ideologias externas à ação. Introduce noções como pluralidade de sujeitos, novos sujeitos políticos, transformação social, nova identidade sócio-cultural e radical transformação da vida política. Finalmente a terceira abrange o enfoque institucional; conhecido pelo binômio autonomia-institucionalização e da qual Carlos Nelson Ferreira dos Santos foi um dos precursores mostrando, através de três casos de movimentos sociais no Rio de Janeiro, que as ações não eram tanto anti-Estado ou contra o Estado, mas antes que havia toda uma diversidade de “combinações” onde o estado deixava de ser o “inimigo-alvo” e se colocava de acordo com os interesses em jogo.

Parece que a ONG **Uma Mao lava a outra** assim como a **Geração Delírio**, tentam compensar a ausência do Estado não só no que tange aos serviços urbanísticos e sociais, mas sobretudo na esfera da Cultura. Assim estas ONGs surgiram como fruto de um movimento social que articula carências na esfera das Políticas Culturais. Mostram-se por um lado semelhantes no seu processo de formação ao tipo de ONGs que constituem redes movimentalistas locais formadas por “pessoas predispostas à participação continuada”. (DOIMO,1995)

Faz parte deste universo de movimentos a referência constante à um estado de “luta”. Estas redes surgem à base de relações interpessoais, pela manifestação de diversos interesses e pela interseção de grupos com natureza e funções distintas, tendo como ponto comum a moradia no subúrbio e o interesse pelas atividades artísticas. Este traço as diferencia das primeiras redes de ONGs que se articulavam em torno de algumas instituições fortes como Igreja, partidos e sindicatos.

Recorremos a Michel de Certeau (1993) ao apontar, por outro lado, os limites que esta formulação do movimento pode acabar por sofrer. Ao analisar os movimentos de minorias nas cidades é difícil, segundo este autor, distinguir se suas reivindicações são culturais ou políticas em parte porque num primeiro momento é apenas sob a forma do cultural e do político que estas podem se tornar visíveis. Assim, faz-se imprescindível como primeiro passo tornar claras uma identidade cultural e uma alteridade em relação à maioria. Mas é preciso ir, além disto, para não se cair em ideologias ou em formulações exclusivamente políticas ou culturais. O primeiro risco é explicado em função da dificuldade destas minorias apresentarem força política expressiva e acabarem se reduzindo ao discurso, ao ideológico. O segundo risco seria segundo Certeau que ao se ater “ao elemento cultural elegendo a identidade e a diferença”:

[...] fatalmente se é recapturado um dia ou outro, justamente porque a manifestação cultural é apenas a superfície de uma unidade social a qual ainda não se deu sua própria consistência político-cultural. Permanecer nesta apresentação cultural, é entrar no jogo de uma sociedade que constituiu o cultural como espetáculo e que instaura por todos os lugares os elementos culturais como objetos folclóricos de uma comercialização economico-política. (CERTEAU, 1993, p. 126, tradução nossa)⁵

Ainda que seja preciso relativizar as análises de Certeau, uma vez que tratava-se na época em que escrevia, a década de 70, de manifestações em busca do reconhecimento de minorias étnicas, sociais e raciais; podemos sublinhar o que ele entende como sendo pertinente aos movimentos culturais:

A reivindicação cultural não é um fenômeno simples. O itinerário tomado e seguido normalmente por um movimento que alcança sua autonomia, é de exumar, sob a manifestação cultural que corresponde à um primeiro momento de tomada de consciência, as implicações políticas e sociais às quais se encontram engajadas. Isto não chega no entanto a eliminar a referência cultural, pois a capacidade de simbolizar uma autonomia no nível cultural permanece necessária para que apareça uma força política própria. Mas é uma força política que vai dar ao enunciado cultural o poder de se afirmar verdadeiramente. (CERTEAU, 1993 p. 128, tradução nossa)⁶

Questões prospectivas

Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a idéia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras? (CALVINO, 1999, p.163)

Para retomarmos o rol de questões que guiarão a pesquisa... é interessante focar os sub-tipos de política cultural adotadas segundo uma análise de Teixeira Coelho (2004). Para este autor as políticas podem ser classificadas de acordo com seu circuito de intervenção, isto é: relativas ao mercado, não relativas ao mercado, relativa aos usos, relativas à organização institucional. Em segundo lugar, podem ser dirigistas, praticadas por Estado fortes ou totalitários; liberais onde o Estado entrega a responsabilidade pelo

setor nas mãos da iniciativa privada; ou democratização cultural que busca o fomento ao acesso igualitário aos meios de produção e fruição de cultura para todos.

Para Colombiano (2007) além de fomentar e difundir a cultura as políticas culturais exercem um papel de colaborar na organização socioespacial, gerando centralidades e resignificando territórios.

A interseção que interessa aqui releva da possibilidade de lidarmos com agentes coletivos como protagonistas – resistentes- da evolução e política urbana, e por outro lado com agentes individuais – insistentes – da política cultural. Passamos aqui por diversas gradações – políticas governamentais, políticas públicas e micro-políticas.

Pensar como os “coletivos” procuram uma distinção simbólica, uma ponte para uma função na sociedade – onde os componentes do coletivo reconhecem uma falta de investimento governamental (inclusive equipamentos culturais – base material e elemento do capital cultural material de uma cidade segundo Bourdieu, mas não somente, pois há outras faltas e carências – que reiteram a evolução seletiva e discriminatória da indústria cultural).

Num segundo momento, o “reconhecimento artístico” pode levá-los a outras reivindicações – inclusive aquela que é mais relativa à ordem do Artístico propriamente dito – ou estético em outras vezes – que não é igual ao territorial necessariamente!

Na França a Politique de la Ville objetiva gerar outras políticas sociais pautadas no coletivo e pertencimento ao território – ao invés de pertencimento a um grupo de minorias ou pobres. Ainda assim esta política francesa seria uma política compensatória que não difere muito das lógicas dos Editais do MINc e sua pontuação extra para regiões com menos infra-estrutura cultural!

Uma breve comparação entre política urbana e política cultural nos indica complexidades a serem melhor problematizadas; por exemplo a evidência de que o sujeito coletivo nos movimentos sociais por habitação por exemplo devem permanecer “coletivos” ao passo que numa política cultural governamental as reivindicações por suporte e apoio individual artístico são tão importantes quanto as “pautas” do grupos.

Na política cultural que foca as questões artísticas e de carreira artística, o coletivo não pode suplantar ou ser totalmente independente do individual, pois abrangem 2 esferas:

- 1** público – audiência – políticas de educação e formação de público, democracia cultural, dentre outras;
- 2** experimentação e inovação – condições de cada artista manter suas expressões artísticas independente de haver ou não uma audiência. trata-se aqui do potencial da experimentação – da emergência do novo, da surpresa, da vanguarda em alguns casos e da contra-industria cultural.

Parece claro que estamos operando em simultâneo à uma noção de cultura “ampliada” pelas políticas públicas de cultura, com uma **insistência** singular na noção de Arte e uma Reelaboração dos territórios artísticos. Se por um lado, tivemos quase uma década de ênfase na questão de “multiplicação de público”, os coletivos artísticos urbanos se reinventam e assumem protagonismo propositivo e crítico. Mas em paralelo, seus componentes, artistas, avançam aqui ou ali repertórios individuais, “vôos solos” que realimentam e reinformam sua atuação nos coletivos! “Autoria” e “comum” deixam de ser forças antagônicas quando se trata de política cultural valorizadora das artes!

Embora nas suas Motivações, estejam presentes a inconformidade com os padrões mercadológicos e um protesto contra a carência de equipamentos culturais formais nos seus bairros e cidades, estes artistas criam uma nova plataforma que é da ordem do coletivo, do “comum”, deixam de ser apenas resistentes para serem *insistentes*. Estão no fulcro do que Toni Negri (2005), tentou descrever em cartas à outros intelectuais, sobre desafios e horizontes da arte após 1988:

O que é a arte uma vez que ela é constantemente reinventada pela possibilidade do belo? a arte é, como já disseram, trabalho, trabalho vivo, e assim invenção de singularidade, de figuras e de objetos singulares, expressão lingüística, invenção de sinais. Ali, neste primeiro movimento, abriga-se a potência do sujeito em Ação, sua capacidade de aprofundar o conhecimento até reinventar o mundo. Mas este ato expressivo só atinge a beleza e o absoluto quando os signos ou a linguagem através dos quais ela se exprime se tornam comunidade, quando eles são compreendidos e contidos num projeto comum. O belo é uma invenção de singularidade que circula e se revela comum na multiplicidade de sujeitos que participam na construção do mundo. O belo não é ato de imaginar, mas uma imaginação feita Ação. A arte neste sentido é multidão. (NEGRI, 2005, p. 29)

Ainda como horizontes de pesquisa, cabe sempre ficar atento à evolução das dinâmicas dos agentes sociais ali presentes, verificando o quão estratégias de “culturalização” ou ainda de “arte” incorrem em riscos já conhecidos. Esta opção pelo “cultural”⁷ já é conhecida dos países do “capitalismo central” e de acordo com Jeudy (1999) em *Les usages sociaux de l’art* constitui um fenômeno que tem ocorrido, demonstrando uma certa inabilidade do Estado em cumprir suas funções sociais, que assim são repassadas aos artistas com expectativas “curativas”. A “estratégia de culturização”, que inclui cada vez mais a presença artística em espaços públicos, pode de fato obter efeitos sociais dinâmicos se escapar da “armadilha” do monumental, entendido aqui como o oposto do cotidiano.

A partir dos exemplos aqui brevemente descritos da **Geração Delírio** na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro e da ação conjunta Eu Amo o Catumbi pela ONG **Uma Mão lava a outra** e o coletivo artístico **Filé-de-Peixe**, esboçamos algumas questões prospectivas para a pesquisa em andamento:

1 Em que medida a cidade tem desencadeado a formação e evolução de coletivos artísticos?

- 2 Quais tipos de ações e quais modos de relação com os habitantes de sua área, tem sido propiciadas pelos coletivos artísticos?
- 3 É possível traçar um paralelo entre as *demarches* das ações coletivas de Resistência a especulação imobiliária e as *demarches* das ações dos coletivos artísticos desde os anos 2000?
- 4 Quais tipos de projetos e coletivos artísticos tem sido endossados pelos agentes decisórios governamentais? houve transformação de perfil?
- 5 Quais são os impactos das iniciativas dos coletivos artísticos para a reapropriação dos espaços pelos moradores ?
- 6 Quais são os resultados no que concerne receptividade à novas linguagens estéticas e frequência dos equipamentos e eventos artísticos na cidade?
- 7 Como os agentes culturais tem incorporado ou negado novas formas de ações nos espaços públicos ?
- 8 Quais novas visadas e subjetividades estão se forjando através das “insistências” artísticas com fundo de crítica urbana?

Notas

¹ Professora Adjunta. Universidade Federal Fluminense - Departamento de Artes e Estudos Culturais. Bacharelado em Produção Cultural.

² <<https://www.facebook.com/pages/EU-AMO-Catumbi/355065851200082?sk=info>>;

³ Para imagens documentais das Ações do Eu Amo o Catumbi, acessar também via redes sociais, o blog: <<http://aqueimevejo.blogspot.com.br/2012/10/astoria-uma-historia.html>>

⁴ Para outras informações sobre o Coletivo Filé-de-Peixe além da colaboração no projeto Amo Catumbi acessar o blog: <<http://coletivofiledepeixe.com/>>

⁵ No original: “[...] on se tient à cet élément culturel, on est fatalement récupéré un jour ou l’autre, justement parce que la manifestation culturelle n’est que la surface d’une unité sociale Qui n’est pas encore donné sa propre consistance politico-culturelle. En rester à cette présentation culturelle, c’est entrer dans le jeu d’une société Qui a constitué le culturel comme spectacle et qui instaure partout les éléments culturels comme objets folkloriques d’une commercialisation économique-politique.”

⁶ “C’est dire que la revendication culturelle n’est pas un phénomène simple. L’itinéraire pris et suivi normalement par un mouvement qui dégage son autonomie, c’est d’exhumer, sous la manifestation culturelle qui correspond à un premier temps de prise de conscience, les implications politiques et sociales Qui s’y trouvent engagées. Cela ne revient pas pour autant à éliminer la référence culturelle, car la capacité de symboliser une utonomie au niveau culturel reste nécessaire pour qu’apparaisse une force politique propre. Mais c’est une force politique qui va donner à l’énoncé culturel le pouvoir de s’affirmer véritablement.”

⁷ Conforme analisamos no caso das Lonas Culturais, na dissertação de mestrado *Participação, Política Cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das Lonas Culturais*. PROURB/ FAU/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

Bibliografia

- CALVINO, Ítalo. *Se uma viajante numa noite inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. *Revista Pólis*, São Paulo, n. 12, 1993.

- CERTEAU, Michel de. *La culture au pluriel*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- _____. *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- COLOMBIANO, Raquel Moniz. *As espacialidades das políticas culturais*. A cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990 e 2000. Rio de Janeiro, 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e a participação política pós-70*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; ANPOCS, 1995.
- FERRAN, Marcia de N. S. *Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das Lonas Culturais*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro, 2000.
- JEUDY, H. *Les usages sociaux de l'Art*. Paris: Circé, 1999.
- NEGRI, Toni. *Art et multitude: neuf lettres sur l'art*. Paris : EPEL, 2005.
- OLIVEIRA, Danielle Francisco. *Geração Delírio: um mapa fora de lugar por uma geografia nômade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2012.
- SANTOS, Carlos Nelson F. *Quando a rua vira casa*. São Paulo: Ed. Projeto, 1985.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. *Trajetória individual e campo de possibilidades*. In: VELHO, Gilberto (org). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.