



UMA TENDÊNCIA À MUDANÇA NAS DINÂMICAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: COLETIVOS ARTÍSTICOS E CULTURA DIY¹

A TREND TOWARDS CHANGE IN THE CULTURAL DYNAMICS OF THE CITY OF RIO DE JANEIRO: COLLECTIVES AND DIY CULTURE

Sabrina Parracho Sant'Anna²

Débora da Silva Suzano³

Gabriel Nunes Araújo⁴

Maria Gabriella Alves de Faria⁵

1 Pesquisa realizada com apoio do Edital Humanidades Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e de bolsas de iniciação científica PROIC/UFRRJ e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

2 Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (2008), professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, coordenadora do Comitê de Pesquisa em Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia coordenadora do projeto de pesquisa: *Zona Maravilha: aspectos sociais e visuais da expansão da área portuária do Rio de Janeiro* (FAPERJ). E-mail: saparracho@gmail.com | ORCID: 0000-0003-1726-2018.

3 Graduada e mestre em Ciências Sociais, atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Bolsista Capes e pesquisadora integrante do projeto de pesquisa: *Zona Maravilha: aspectos sociais e visuais da expansão da área portuária do Rio de Janeiro* (FAPERJ). E-mail: debora_ssuzano_rj@hotmail.com | ORCID: 0000-0001-9285-0018.

4 Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Atua como pesquisador bolsista de iniciação científica (PROIC/UFRRJ), integrante do projeto de pesquisa: *Zona Maravilha: aspectos sociais e visuais da expansão da área portuária do Rio de Janeiro*. (FAPERJ) E-mail: nunes.gabriel.contato@gmail.com | ORCID: 0009-0004-2656-0943.

5 Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Atua como pesquisadora voluntária de iniciação científica no projeto de pesquisa: *Zona Maravilha: aspectos sociais e visuais da expansão da área portuária do Rio de Janeiro*. (FAPERJ). E-mail: gabriellafaria2009@gmail.com | ORCID: 0000-0003-4078-7277.

Resumo

O artigo tem como objetivo abordar o surgimento de novos arranjos institucionais de organização coletiva na cidade do Rio de Janeiro, fundamentados em práticas independentes e na cultura DIY (*Do It Yourself*). Para alcançar esse propósito, a pesquisa de longa duração apresentada neste texto examina como políticas culturais, alinhadas com o conceito de economia criativa ensejaram novos espaços de disseminação cultural na cidade. Para compreender esse fenômeno, a investigação concentra-se em estudos de caso e levantamentos quantitativos específicos de novos arranjos institucionais, isto é, espaços independentes de cultura situados em diferentes regiões do Rio de Janeiro. Esses levantamentos foram complementados com entrevistas realizadas junto a curadores e gestores desses espaços, proporcionando uma pesquisa sociológica qualitativa que procura examinar o modo como as redes sociais são utilizadas e possibilitando a identificação de novos padrões de disseminação e monetização das atividades desenvolvidas por esses locais.

Palavras-chave

Sociologia da Arte; Coletivos artísticos; Cultura DIY; Economia Criativa.

Abstract

The article addresses the emergence of innovative institutional arrangements of collective organization in Rio de Janeiro city, based on independent practices and DIY (*Do It Yourself*) culture. To achieve this purpose, the long-term research presented in this text examines how cultural policies, aligned with the concept of creative economy, created opportunities for new spaces of cultural dissemination in the city. To understand this phenomenon, the research focuses on case studies and specific quantitative surveys of new institutional arrangements, i.e. independent spaces of culture located in different regions of Rio de Janeiro. These surveys were complemented with interviews conducted with curators and managers of these spaces, providing a qualitative view of how social networks are used. It also enables the identification of new patterns of dissemination and monetization of the activities developed by these venues.

Keywords

Sociology of Art; Artistic Collectives; DIY Culture; Creative Economy.

Introdução

Na literatura da Sociologia da Música, o conceito de *DIY cultures* tem sido empregado para refletir sobre um fenômeno local e temporalmente situado, se referindo a práticas inovadoras que ganharam relevância no norte global, em meados dos anos 1970. Associado à estética punk e a produções musicais excluídas do mercado fonográfico, o conceito se relaciona a formas de expressão artística relativamente independentes em face do capitalismo e da música *mainstream*, manifestações culturais dotadas de visões de mundo inspiradas pelo ‘underground’ e centradas em discursos subversivos e críticos ao *status quo*, conforme chama a atenção Andy Bennet (2018):

Nesse contexto, o conceito de DIY assumiu uma relevância mais crítica em meados dos anos 1970, com a emergência do punk (...). Embora estilos musicais anteriores, principalmente o skiffle (...) e o rock n’roll (...), também tivessem uma qualidade DIY distintiva, o ethos musical e cultural do punk estava francamente investido de uma estética DIY (...). A missão chave do punk era, portanto, reconduzir a música para uma estética mais parecida com o que considerava ser a excitação dos anos do rock-and-roll, ao mesmo tempo que trazia de volta uma mensagem política (...).

Segundo Paula Guerra, uma maior difusão do conceito no Brasil, a partir da crise financeira de 2008, esteve muito mais associada a “necessidades financeiras e/ou escassez de recursos” que ao movimento punk (2021: 10). De fato, numa perspectiva ampliada, o conceito de DIY, entendido como uma atitude autônoma de engajamento direto na produção, “pondo a mão na massa” com os recursos disponíveis, com vistas à transformação política da situação vivida, pode ser empregado para refletir sobre a conjuntura local em aspecto de mais longa duração, especialmente no contexto estrutural de instabilidade de políticas de financiamento à cultura e desigualdades no acesso à arte. No entanto, o termo parece especialmente adequado para refletir sobre novos espaços de difusão de cultura nas artes visuais, que têm se espalhado pelo país a partir da década de 2000 e, sobretudo, de meados de 2010.

Nesse sentido, temos adotado o conceito para caracterizar o que temos chamado de “novos arranjos institucionais” (Sant’Anna, et al., 2021; Sant’Anna, 2019): espaços de difusão de cultura que têm povoado o Rio de Janeiro nas últimas décadas, caracterizando um fenômeno de ruptura nos padrões de acesso à arte e de turvamento de fronteiras num campo relativamente autônomo. Resultantes de formas associativas que emergem no mundo da vida (Berger and

Luckmann, 2004), e muitas vezes mediados por tecnologias de rede, esses arranjos nascentes são caracterizados por se constituírem como espaços de difusão de cultura, com efeitos concretos sobre a comunidade em seu entorno. Concebidos por atores sociais ligados ao mundo da arte (artistas, produtores, críticos) e que muitas vezes se reúnem em coletivos (Miranda, 2016), esses atores instituem práticas recursivas, fracamente institucionalizadas (Giddens, 2009), sem apoio público ou privado e têm sua continuidade constantemente ameaçada. Surgindo no entre-lugar⁶ que estrutura as sociedades latino-americanas (Santiago, 1978), ocupam o vácuo deixado pelo Estado e pelo mercado, sendo também muitas vezes críticos ao terceiro setor (ONGs e OSs), constantemente percebido como formado pelas elites cariocas. Nos anos 1990, em Barcelona, um fenômeno similar fazia descrever a chamada “sociedade civil” como “os ricos” (Sant’Anna, 2019) e lançava desconfiança sobre sua mediação na esfera pública.

Assim, surgidos em situação de precariedade, esses novos arranjos institucionais, pela conjuntura histórica própria às políticas de cultura que se desenvolveram no país nas últimas décadas, têm se revestido também de visões de mundo disruptivas, ligadas à crítica ao *mainstream* e a discursos anticapitalistas, estando situados em um movimento mais amplo que tem posto em questão a autonomia da arte, aproximando movimentos artísticos e políticos e fazendo emergir novos mediadores na esfera pública (Sant’Anna et al., 2017).

Para este artigo, foram selecionados quatro coletivos localizados em duas diferentes regiões do Rio de Janeiro. Para os coletivos localizados na zona central da cidade, foram utilizadas ferramentas de extração de dados e de monitoramento de fluxo de informação digital – mais especificamente, softwares e API’s (Interface de programação de aplicações) de captação de dados de redes sociais. A partir da análise preliminar, dois perfis diferentes foram traçados: o Ateliê Sanitário, um arranjo institucional que, desde 2019, adotou mais claramente uso das redes sociais, fazendo uso também de formas artísticas mais impactadas por discursos críticos; e o Experiência Mesa, atuante desde 2015, cujo perfil, embora marcado pela precariedade de recursos com ampla inserção na comunidade local, fez uso menos deliberado de práticas contra discursivas e redes sociais. No caso da Zona Oeste, a discrepância no uso de redes durante a pandemia não permitiu o uso das métricas de captação de dados de redes sociais para realização do levantamento preliminar. Para que a comparação fosse possível, foram selecionados dois coletivos com perfis também diferentes: um mais estabelecido, com duas décadas de atuação na produção de cultura o Coletivo Mulheres de Pedra, e outro, o Coletivo Oeste, criado apenas em 2019, com atuação interrompida nos anos de isolamento social. Para que o método comparativo pudesse ser empregado, neste texto, foram apresentados apenas os resultados baseados em análise qualitativa dos perfis previamente estabelecidos.

⁶ O conceito de “entre-lugar” remete à espaços intermediários, que, na seara da ruptura epistemológica promovida pela crítica pós colonialista, possibilitam novas formas de subjetivação, através de hibridizações e deslocamentos. Para uma abordagem mais aprofundada sobre o conceito ver o capítulo “O Entre-lugar no discurso latino-americano” de Santiago (1978).

Estrutura e conjuntura: o Brasil no Sul Global

Refletir sobre a produção e a difusão da cultura no Brasil implica, no mais das vezes, retomar dados econômicos que explicam algumas de suas peculiaridades em face da bibliografia corrente da Sociologia da Arte transnacional. Por um lado, as desigualdades persistentes na produção e distribuição de cultura correspondem a processos que estruturam o país na periferia do capitalismo e demarcam desigualdades na distribuição e no acesso à arte. Conforme há tempos nos lembra Roberto Schwarz, desde o século XIX, a passagem da Colônia ao Estado independente associava formas locais de exploração na estrutura escravocrata a um mercado internacional capitalista, que se beneficiava e dependia da manutenção dessas práticas nos países situados ao sul do Equador:

A nova etapa do capitalismo desmanchava a relação exclusiva com a metrópole, transformava os proprietários locais e administradores em classe dominante nacional, virtualmente parte da burguesia mundial em constituição, e conservava entretanto as antigas formas de exploração do trabalho, cuja redefinição moderna até hoje não se completou (Schwarz, 1987: 45).

Do ponto de vista estrutural, portanto, o *tópos* das elites “desterradas na própria terra” (Holanda, 1995: 31), associadas a um modo de vida europeu e desconectadas do povo, irmana o país a outras experiências pós-coloniais, produzidas nas “margens do Ocidente resultado da colonização europeia” (Maia, 2010). A apropriação desigual e os mecanismos de reprodução do capital cultural na periferia do capitalismo explicariam, em grande parte, os limites da democratização da alta cultura, facilitando a emergência de novos arranjos institucionais que resistem ao mercado e emergem da precariedade, num desenvolvimento desigual e combinado, que supõe e engendra relações não capitalistas no próprio capitalismo. Em outras palavras, trata-se da reprodução de dois Brasis: um representado pela alta cultura amplamente financiada pelo Estado, apoiada pelo mercado e largamente conectada com o centro mundial; outro, oriundo da cultura supostamente popular, das hibridações, e da periferia dos centros urbanos, que passa se tornar também alvo de algum interesse das políticas públicas, sobretudo, a partir de todo o debate mais amplamente difundido pela Carta de Santiago da UNESCO, nos anos 1970.⁷

Por outro lado, no entanto, ao lado dos processos históricos de longa duração, componentes conjunturais devem ser agregados para que se possam entender as formas sociais que efetivamente se constituem nos estudos de caso aqui abordados. Como chama a atenção Villas Bôas (2011: 497):

Somente um estudo das nuances finas das interações entre os que são chamados de civilizados ou nativos, habitantes de centros ou de periferias, levaria à compreensão da complexidade dos processos de criação artística, libertando as obras dos limites de categorias classificatórias geopolíticas e permitindo seu trânsito em zonas ainda desconhecidas.

7 A esse respeito, ver por exemplo o artigo de Tereza Cristina Scheiner: “Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas” (2012).

Nesse sentido, é preciso retomar desdobramentos recentes nas políticas de cultura que têm efeitos mais contingentes sobre a formação desses novos arranjos institucionais. A esse respeito, gostaríamos de retomar brevemente algumas políticas de difusão e produção da cultura, adotadas no país a partir da primeira década do século XXI e que tiveram impacto sobre o fenômeno observado.

A partir do princípio dos anos 2000, e sobretudo dos governos de esquerda que estiveram à frente do país entre 2003 e 2016, o papel da cultura foi crescente nas agendas de *policy makers*. No período, o Ministério da Cultura teve orçamento crescente e foi responsável por importantes alterações na valorização e financiamento das artes, merecendo a atenção deste artigo. Entre 2003 e 2009, nos anos do governo de Luís Inácio Lula da Silva, o orçamento da pasta cresceu 142%, ampliando a participação no PIB de 0,2% para quase 1%. Conforme discutido em outras ocasiões, em 2000, o orçamento da pasta somava R\$286.652.079,00, e chegava a apenas 0,028% do orçamento da Lei Orçamentária Anual. Em 2017, primeiro ano de discussão do orçamento após a ruptura institucional que assolou o país a partir de 2016, a fatia da cultura na L.O.A., ainda crescente, totalizava R\$2.543.180.314,00, um acréscimo de 887% que correspondia a 0,07% do orçamento da União (Bueno et al., 2018).

Ainda que, no contexto de recessão, o orçamento do MinC tenha sofrido forte contingenciamento em 2016 e que o ministério tenha sido mesmo ameaçado de extinção, a resistência de artistas e movimentos organizados indicava o lugar que setores da produção de cultura passaram a ocupar na sociedade brasileira naqueles anos (Barbalho, 2018). Alexandre Barbalho, por exemplo, argumenta com razão que nos anos de atuação do Ministro Gilberto Gil o Ministério da Cultura alcançou prestígio inaudito: “o Ministério que se constituía como um órgão irrelevante politicamente e sem orçamento, chegou a alcançar alguma notoriedade na gestão Gil, posto que este agregava prestígio ao cargo” (Barbalho, 2017: 27).

Entre 2003 e 2016, portanto, uma série de políticas públicas para a cultura impactou a produção no setor. Se a presença de Juca Ferreira à frente do MinC – como secretário executivo e depois como ministro – chama a atenção para o quanto essas políticas foram informadas pelo debate nas Ciências Sociais, vale notar que o crescimento do papel do Ministério da Cultura vinha no bojo da percepção de que a Economia Criativa⁸ podia gerar fatia importante para a arrecadação do país no contexto do crescimento do setor de serviços.

8 Em 2015, a UNCTAD definiu a Economia Criativa da seguinte forma: “A economia criativa alavanca a criatividade, a tecnologia, a cultura e a inovação na promoção do crescimento e desenvolvimento econômico inclusivo e sustentado. Os setores da economia criativa incluem artes e artesanato, livros, filmes, pinturas, festivais, canções, desenhos, animação digital e videogames. Geram rendimento através do comércio (exportações) e dos direitos de propriedade intelectual, e criam novos empregos em competências profissionais mais elevadas, especialmente para pequenas e médias empresas. Com o avanço da tecnologia, especialmente a revolução digital, a educação e a inovação, as indústrias criativas e baseadas no conhecimento emergiram entre os setores dinâmicos da economia global” (UNCTAD, 2015). Do ponto de vista das políticas públicas, no nível municipal, o conceito tem sido utilizado para formular centros criativos que atraíam o que Richard Florida chamou de classe criativa, uma classe profissional orientada para a produção de bens culturais e com capacidade de gerar maiores recursos financeiros (Flórida, 2011). No entanto, do ponto de vista das políticas do Ministério, o conceito estava mais amplamente orientado para processos de inclusão social de produtores culturais cujo baixo estatuto socioeconômico significava que recebiam pouco ou nenhum reconhecimento. O ponto de partida para o que passou a ser chamado de →

No que diz respeito às alterações na estrutura de acesso e produção do que é compreendido como arte, a política de criação de “Pontos de Cultura”, implementada nos ministérios de Gilberto Gil e Juca Ferreira, é especialmente digna de nota. Segundo Kon, o conceito de economia criativa informou claramente as políticas do Ministério, com amplos mapeamentos do setor:

Diante do reconhecimento por alguns especialistas de que a cultura também gera uma quantidade não desprezível de renda, emprego e receita de exportação, uma das primeiras estimativas de mensuração da economia criativa brasileira foi feita em 2004, quando o Ministério da Cultura solicitou um mapeamento nacional para identificar o tamanho do setor cultural no país. A pesquisa coletou informações de mais de 320.000 empresas culturais, concluindo que as indústrias culturais eram responsáveis por 1,6 milhão de empregos, 5,7% do total de empresas e 4% da mão de obra do país entre 2003 e 2005. (Kon, 2016: 175)

A partir de 2004, a *Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura* passou a implantar um novo projeto, baseado no que chamava, então, de um “conceito antropológico de cultura”. A partir de editais, a secretaria buscava descentralizar financiamentos do ministério e estabelecer contato direto com produtores de arte enraizados em suas próprias comunidades. De acordo com o Minc:

(...) os Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade.⁹

O Programa de apoio a Pontos de Cultura, consolidado em 2014 como *Política Nacional de Cultura Viva*, tinha como objetivo primário apoiar atividades voltadas para a cultura que já estavam sendo desenvolvidas na sociedade civil. Ligando entidades e coletivos por redes, permitiram o fomento de produção de diversas manifestações artísticas nas periferias urbanas, fora dos principais eixos da, assim chamada, alta cultura. Num modelo de gestão que se pretendia um movimento de baixo para cima, o Ministério da Cultura identificou e promoveu uma série de novos projetos locais, chegando a um total de 4.733 pontos de cultura em funcionamento em 2015 (Suzano, 2021). Voltado para grupos minoritários e produção de arte fora do centro, o programa Cultura Viva chamou a atenção para novos protagonistas do mundo da arte no Brasil. Apesar dos recursos limitados, o projeto dava importante legitimidade à produção de cultura já existente no país. (Barbalho, 2017)

→ “conceito antropológico” de Economia Criativa foi a ideia de que havia um imenso potencial de geração de renda por parte de uma classe de trabalhadores da cultura que não eram reconhecidos devido à intensa desigualdade que existia no país.

⁹ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>. Consultado em: 24 jun. 2017

Embora os limites do projeto tenham sido ressaltados em outras ocasiões (Barbalho, 2018), por ora, cabe apenas ressaltar que, do ponto de vista da distribuição de recursos, os Pontos de Cultura privilegiaram setores normalmente marginalizados pelas políticas culturais, empoderando novos atores sociais, favorecendo processos de artificação¹⁰ (Schapiro and Heinich, 2007), inclusão da *outsider art* (Zolberg, 2009) e o turvamento de fronteiras na autonomia da arte contemporânea (Sant’Anna et al., 2017). Do ponto de vista local, no entanto, projetos mais amplos no âmbito nacional foram reinterpretados por políticas municipais que dependiam de outros arranjos partidários. No caso do Rio de Janeiro, as políticas municipais de difusão da economia criativa foram traduzidas, no bojo dos megaeventos que ocupariam a cidade em meados da década de 2010 (Copa do Mundo de Futebol - 2014; Olimpíadas - 2016), em projetos de intervenção urbana que pretendiam transformar a cidade na capital cultural do país, retomando o modelo de Barcelona na década de 1990 (Sant’Anna, 2019).

Chamam especialmente a atenção os projetos de intervenção sobre a Zona Portuária que incluíram orçamentos vultuosos para transformação da infra-estrutura urbana, a partir de então, orientada para a vida nas ruas (Jacobs, 2000). O projeto incluiu a retirada de vias de circulação de carros, como a derrubada do elevador da Perimetral e o controle do acesso de automóveis à Avenida Rio Branco e a construção de dois grandes museus na região: o Museu de Arte do Rio, com projeto arquitetônico de Bernardes-Jacobsen, e o Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava. No bojo das reformas, foi criado ainda um *Circuito de Memória Africana* que patrimonializava a herança da escravidão no Rio de Janeiro e impulsionava equipamentos novos e já existentes na Zona Portuária, como o Centro Cultural José Bonifácio e o Instituto Pretos Novos.

No âmbito da municipalidade, a partir da criação de polos de criatividade, processos de comodificação da cultura entravam em contradição com a inclusão de novos atores sociais no cenário nacional. Não só no âmbito da cultura, mas também no acesso à renda, à escolaridade, ao bem-estar social, políticas de inclusão pareciam esbarrar em desigualdades estruturais da sociedade brasileira. Em 2013, o país foi, portanto, agitado por uma onda de manifestações que reivindicavam o direito à cidade em sentido ampliado (Singer, 2015). Do ponto de vista da cultura, múltiplos foram os arranjos institucionais que se instauraram, ordenados pela lógica do ativismo e por discursos anticapitalistas (Sant’Anna et al., 2017; Miranda, 2021). A politização da arte foi um fenômeno visível e mudou a face de muitos dos novos arranjos institucionais que surgiam na cidade. No bojo da disseminação dos movimentos *Occupy*, Hakim Bey se tornava leitura sistemática entre estudantes de graduação dos cursos de Artes Visuais e a arte de guerrilha dos anos 1960 voltou a ser tematizada em múltiplas discussões (Freitas, 2013). A tese de doutorado de Ana Miranda faz amplo levantamento dos coletivos que surgiram naquele momento. Segundo ela: “Pode-se dizer que os protestos serviram de fonte ou laboratório para as exposições com propósitos declarados de transformação social ou com um viés socialmente engajado”

10 Nathalie Heinich e Roberta Schapiro definem artificação como processos de reconhecimento de formas de produção de cultura que passam a ser tomadas como arte. Esse processo poderia ser atribuído, por exemplo, ao grafite e outras formas de arte popular que passam a ser musealizadas.

(2021: 79). No caso do Rio de Janeiro, o atelier *Dissidências Criativas* marcou o espírito da época. Reunindo artistas e movimentos sociais, o coletivo difundiu o conceito de ativismo e foi muito atuante nos protestos de 2013.

Diante da radicalização popular, a partir de 2016, tentativas de “retorno à ordem” por “elites fora do lugar”, inseridas em redes internacionais da extrema direita global (Huyssen, 2021), levaram a um processo de *Impeachment* que resultou no golpe de Estado, responsável por tirar do poder Dilma Rousseff, sucessora de Lula, cujo segundo mandato presidencial estava previsto para se estender até 2018. A onda conservadora que se seguiu no país retirou do centro da política nacional tanto social-democratas quanto liberais, fechando o Ministério da Cultura, mas também levando a alterações no âmbito municipal e estadual, reduzindo fortemente o financiamento às artes (Marcondes et al, 2021). Nesse sentido, quando processos políticos mais amplos se desdobraram no país, afetaram também coletivos que haviam sido formados na perspectiva de serem abarcados num planejamento mais inclusivo do Estado. A frustração de expectativas levou a resistências e a precariedade se traduziu em politização.

Características locais: A cidade do Rio de Janeiro

Apesar dos empenhos de descentralização que deram feição às políticas do Ministério da Cultura no período acima descrito, a organização de espaços de cultura municipais na cidade do Rio de Janeiro conta, ainda, com uma distribuição espacial extremamente desigual e caracterizada pela elitização da arte na cidade. Em âmbito nacional, a cidade do Rio, teoricamente, é um destino privilegiado de financiamento às artes e à cultura no país. Capital do Império e da República até 1960, a cidade possui uma concentração de equipamentos de cultura¹¹, incentivados e ampliados por diferentes gestões políticas nas últimas décadas. No entanto, uma vez que o campo da arte não está isolado das demais dinâmicas sociais, a desigualdade que permeia a cidade do Rio, classificada como uma das metrópoles mais desiguais do mundo¹², também se reflete no campo artístico-cultural. A concentração de equipamentos culturais institucionalizados em uma das cidades mais privilegiadas do Brasil está reduzida a uma área ainda mais restrita: os bairros mais ricos e centrais da cidade.¹³

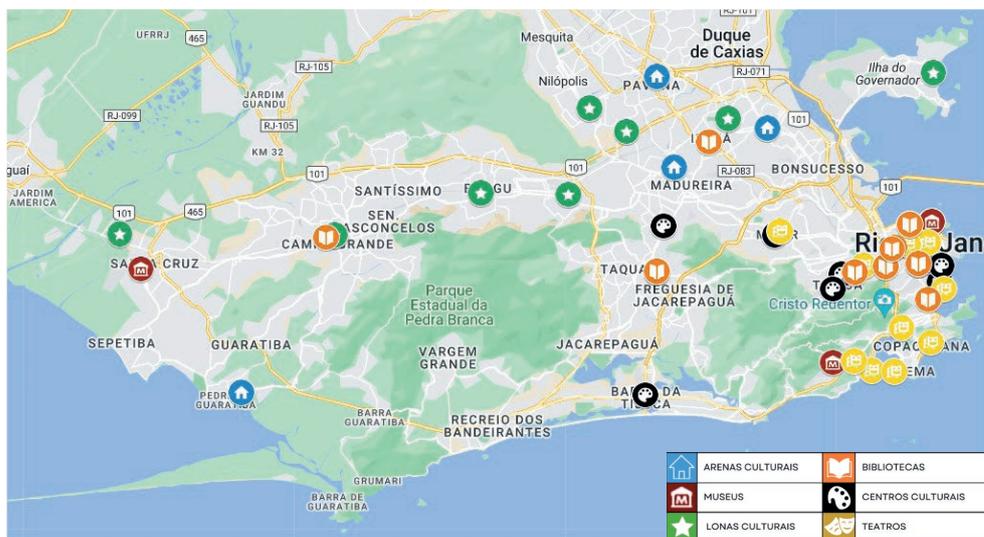
Contudo, o polo artístico e cultural amplamente divulgado da cidade está localizado em uma área cercada de tensões de classe, tornando-se, por diversos motivos, inacessível para a maior parte da população. O **Mapa 1** a seguir demonstra de forma ilustrativa esta desigualdade com base nas informações do site da Secretaria de Cultura. Segundo dados da pesquisa censitária realizada

11 Ao contrário dos “arranjos institucionais”, surgidos como associações a partir de organizações fracamente institucionalizadas de atores que se reúnem para produzir e divulgar a arte na cidade, chamamos de “equipamentos de cultura” as instituições com financiamento público e/ou privado com enraizamento em práticas sistêmicas do mercado e das políticas públicas para a arte.

12 Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/13/rio-esta-entre-as-10-metropoles-mais-desiguais-do-mundo-diz-estudo-da-casa-fluminense.ghtml>

13 Fonte: dados extraídos do Armazém de Dados (IPP), 2010. dados básicos: IBGE – microdados dos Censos Demográficos 1991 e 2000 Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/pesquisa/36/30252>

Mapa 1 Dispositivos Culturais- Secretaria Municipal de Cultura¹⁴

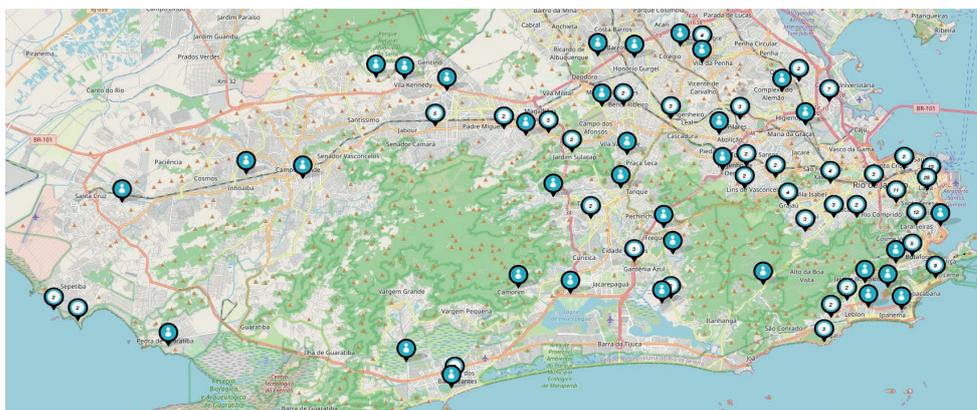


Elaborado pelos autores – com informações da Secretaria Municipal de Cultura.

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura – SMC. Dados disponíveis em:

<https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/centros-culturais/>
<https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/livro-e-leitura/>
<https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/lonas-arenas-e-areninhas/>
<https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/museus/>
<https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/teatros/>

Mapa 2 Pontos de cultura na Cidade do Rio de Janeiro¹⁵



Fonte: Site Ministério da Cultura. Disponível em:

<https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/>

14 Ver mapa em detalhes: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1cysOXsS1kzcX9V1ZNYe201dV51zScZGf&ll=-22.95400877142315%2C-43.040295195141596&z=11>

15 Ver mapa em detalhes: [http://culturaviva.gov.br/busca/##\[global:\(enabled:\(agent:lt\),filterEntity:agent,map:\(center:\(lat:-22.89760414329702,lng:-43.41796875\),zoom:13\)\)\]](http://culturaviva.gov.br/busca/##[global:(enabled:(agent:lt),filterEntity:agent,map:(center:(lat:-22.89760414329702,lng:-43.41796875),zoom:13))])

pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística¹⁶, a região do Centro e Zona Sul (localizadas no lado direito dos mapas) juntas possuem uma população de 1.303.787 moradores, índice populacional inferior aos das Zonas Norte e Oeste (lado esquerdo do mapa) separadas. A título de comparação, juntas, as Zonas Norte e Oeste possuem 5.014.661 moradores, porém, como é possível observar no mapa, as áreas menos populosas contam com maior acessibilidade, enquanto nas áreas mais populosas da cidade há um vazio de equipamentos públicos de cultura. Desta forma, a maior parte da população carioca tem acesso dificultado a espaços de cultura legitimados, enquanto o acesso é facilitado à menor parcela dessa população, ao menos geograficamente. O Centro, por sua vez, é a área mais movimentada da cidade, com maior infraestrutura de transportes, e intensa circulação de pessoas que residem em todas as zonas da cidade e também na região metropolitana.

O discurso de descentralização da cultura é algo presente em diferentes gestões municipais da cidade do Rio, porém, com base nos dados apresentados acima, ainda não é possível afirmar que houve mudanças estruturais significativas. O programa Pontos de Cultura do Governo Federal, implementado na cidade do Rio em parceria com os governos estadual e municipal havia sido, portanto, uma nova tentativa de democratização e descentralização da cultura (ver **Mapa 2**).

No entanto, embora seja possível afirmar que, de fato, o Programa foi eficiente ao democratizar a cultura – visto que fomenta projetos de produtores de cultura popular, principalmente, em áreas pobres e periféricas da cidade–, quanto à descentralização, o que se observa são os limites das políticas públicas, mais uma vez insuficientes, especialmente, ao olhar para a Zona Oeste carioca.

Investimentos da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro

Neste tópico, o objetivo é demonstrar, de forma quantitativa, a desigualdade de investimentos abordada por este artigo e que demonstra o modo como os arranjos institucionais abordados nesta pesquisa foram impactados de forma diversa pelas dinâmicas sociais impressas na distribuição do acesso à cultura no Rio de Janeiro. Os dados foram extraídos de relatórios produzidos pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em diferentes gestões nas primeiras décadas do século XXI. Lonas e arenas culturais podem ser definidas como pequenos dispositivos construídos em bairros das Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro a partir dos anos 1990, para abrigar eventos da assim chamada cultura popular, com o objetivo de atender camadas excluídas do acesso à cultura. O mapa 1 demonstra visualmente como esses dispositivos preenchem, ainda que de forma insuficiente, a periferia carioca em termos de equipamentos culturais institucionalizados. Contudo, a diferença que outrora foi demonstrada apenas pela quantidade de dispositivos existentes em cada região, desta vez será

16 Fonte: IETS, com base em dados extraídos do Armazém de Dados/IPP (2010); para o ERJ: IETS, com base nos dados do Censo/IBGE (2010). Disponível em: https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFREG_2014_CapitalRJ.pdf

analisada por outro ângulo, através do qual será possível observar o investimento de aportes financeiros nos dispositivos localizados nas Zonas Norte e Zona Oeste, em comparação aos demais.

No entanto, para falar sobre a destinação de aportes financeiros em equipamentos culturais institucionalizados, é necessário falar sobre o alcance desses equipamentos para a população em geral. Com base em dados extraídos do Relatório Municipal de Cultura dos anos de 2013 a 2016¹⁷, obtemos a informação de que o público de dispositivos populares de cultura (Lonas e Arenas) era similar e, em alguns anos, superior ao público que frequentava museus na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, apesar dessa semelhança específica, os investimentos destinados aos museus eram de até 5 milhões de reais a mais do que os destinados ao Lonas e Arenas. Portanto, a diferença em relação ao quantitativo de público não pode ser usada para justificar tamanha desigualdade de investimento, visto que o argumento sobre um suposto desinteresse da classe popular por cultura não se sustenta perante os números apresentados, revelando-se como falácia. É possível então afirmar que o “tipo” de público que frequenta esses diferentes dispositivos culturais é o fator explicativo em questão. Com isso, as questões de desigualdade social e elitização da arte, sobre a qual nos debruçamos ao longo deste artigo, se tornam mais evidentes. Obviamente, os gastos proporcionais de uma instituição de grande porte não podem ser comparados aos gastos de equipamentos menores como lonas e arenas, apenas por valores totais. No entanto, o que se argumenta aqui é a inequidade na distribuição destes valores e também na distribuição dos equipamentos. Embora a desigualdade dos valores atribuídos a diferentes tipos de equipamentos pudesse ser autoevidente, não é autoevidente que estes equipamentos estejam territorialmente concentrados em determinadas regiões da cidade.

A partir do ano de 2016, houve uma variação importante com a inauguração do midiático e hiperdivulgado Museu do Amanhã na Zona Portuária da cidade¹⁸, espaço destinado à criação do polo de criatividade do Rio, o que aumentou, mais ainda, a discrepante diferença entre o fomento desses dispositivos.

É importante ressaltar que, com a inauguração do Museu de Arte do Rio (2013) e Museu do Amanhã, houve um aumento de público nos museus da cidade. No entanto, na **Tabela 1**, a seguir, temos a descrição apenas dos investimentos destinados para estas duas instituições em comparação ao investimento destinado aos dez equipamentos de cultura popular. Embora a Cidade do Rio tenha atravessado gestões políticas opostas e com propostas totalmente divergentes para o campo artístico, na prática, a divisão entre a alta e baixa cultura se manteve, assim como as estruturas de uma cidade socialmente dividida em diversas outras esferas.

17 Fonte: Rio de Janeiro [Cidade] Secretaria Municipal de Cultura. Relatório – A gestão cultural Carioca. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/3607145/4180101/relatorio201320162812finalvirtual.pdf>. Acesso: 12 jan 2023

18 Museu de ciência e tecnologia voltado para os debates em torno da sustentabilidade e projetado por Santiago Calatrava no polo de criatividade da Zona Portuária.

Tabela 1 Gestão do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio e Lonas Culturais e Arenas

PT / ND	DENOMINAÇÃO	LOA 2017	DOTAÇÃO 2017 QDD	P. Gasto DISPONÍVEL	P. Gasto DISPONÍVEL após Créditos
13.392.0154.2056	GESTÃO DAS LONAS CULT E ARENAS CARIOCAS	7.350.000,00	7.350.000,00	5.512.500,00	7.225.000,00
3.3.50.39	Outros Serv. Terc. Pessoa Jurídica	7.350.000,00	7.350.000,00	5.512.500,00	6.600.000,00
3.3.50.92	Despesas de Exercícios Anteriores				625.000,00
13.392.0154.2180	GESTÃO DO MUSEU DO AMANHÃ E DO MUSEU DE ARTE DO RIO	-	34.000.000,00	25.500.000,00	22.500.000,00
3.3.50.39	Out. Serv. Terc. - Transf. a Instituições Privad	-			22.500.000,00
3.3.50.39	Outros Serv. Terc. Pessoa Jurídica	-	34.000.000,00	22.500.000,00	

Fonte: Rio de Janeiro [Cidade] Secretaria Municipal de Cultura. Orçamento Secretaria Municipal de Cultura. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6839916/4186812/QDDComunicSocial.pdf>.

Acesso: 12 jan 2023

Novos arranjos institucionais e cultura DIY no Rio de Janeiro

Como temos procurado argumentar, no bojo das políticas para economia criativa implementadas no Rio de Janeiro, o surgimento de novos projetos urbanísticos propiciou o surgimento de novos arranjos institucionais para a cultura. Tais reconfigurações resultaram no surgimento de movimentos artivistas e numa politização da cultura na região, tanto entre novos coletivos que surgiam em áreas estigmatizadas e em que o Estado se fazia ausente, como em áreas diretamente impactadas pelas políticas de criação de polos de criatividade. Esses movimentos engendraram uma cultura própria, se apropriando de novas táticas de sobrevivência e de visibilização, em grande medida, reinterpretando a cultura DIY. O impacto das tecnologias digitais e das redes sociais adquiriram uma importância inédita nesse contexto, a partir do momento em que impunham ao campo artístico novos regimes de visibilidade e novas formas de associação e táticas de financiamento.

Na zona central da cidade e, sobretudo na Zona Portuária, o processo de reestruturação urbana a partir da qualificação de imóveis tombados e sua utilização para fins culturais ocupou a agenda municipal do Rio de Janeiro pelo menos desde meados da década de 1980. No início dos anos 2000, a Zona Portuária da cidade ganhou os debates públicos e se tornou a nova fronteira do que foi chamado corredor cultural da cidade. Foi, no entanto, a partir da década de 2010 e na esteira dos projetos de megaeventos como Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016) que os debates se intensificaram e, a partir do modelo de Barcelona (Sant’Anna, 2019), se traduziram em projetos de criação de um polo de criatividade. No período, ganhou proeminência o entendimento de que a cultura tinha efeitos positivos sobre o PIB municipal, atraindo o que Richard Florida (2011) chamou de classe criativa e possibilitando a valorização do solo urbano. Os esperados efeitos de extração da renda da terra a partir da

especulação imobiliária (Harvey, 2005), contudo, também geraram críticas, colocando processos de gentrificação entre as principais preocupações de agentes políticos, movimentos sociais e ONGs.

A fundação de dois novos museus para a região, Museu de Arte do Rio (2013) e Museu do Amanhã (2015), se constituiu a partir de amplos investimentos do poder público e da iniciativa privada, tendo efeitos concretos sobre a proliferação de novos ateliês de artistas na região e de novos arranjos institucionais de cultura. A partir das atividades desenvolvidas pelas instituições museais já existentes, projetos ligados às artes visuais foram acolhidos nestes espaços urbanos, dando origem a arranjos institucionais alternativos e promovendo novos espaços expositivos que abrem espaço à arte de guerrilha (Freitas, 2013) e no DIY (Guerra and Menezes, 2019). A incorporação dessas novas formas artísticas ao sistema de arte resulta evidentemente na perda parcial de sua significação crítica, como já debateu largamente Peter Bürger, quanto à significação da arte de vanguarda (Bürger, 2008). No entanto, como já chamamos a atenção em outras ocasiões, a crítica institucional tem tido consequências tanto sobre os movimentos que lhes dão origem, quanto sobre as instituições que as abrigam, gerando desdobramentos imprevisíveis (Sant'Anna et al., 2017).

Ateliê Sanitário, Experiência Mesa, Lanchonete Lanchonete e Casa Amarela, todos fundados nos últimos dez anos, foram alguns dos novos espaços investigados nesta pesquisa. Fundados no bojo dos protestos de junho de 2013, movimentos de massa que tematizavam o direito à cidade, esses novos arranjos estavam centrados na crítica institucional, e acabaram por dinamizar o entorno dos museus, simultaneamente criticando e protagonizando processos de gentrificação.

Os efeitos sobre o Museu de Arte do Rio foram claros. A dinâmica de incorporação dos debates políticos e da crítica pelas instituições foi largamente discutida em outras ocasiões (Sant'Anna 2013, 2017, 2019; Sant'Anna et al., 2021). Construído como âncora do polo de criatividade na Zona Portuária, o museu foi, desde o dia de sua fundação, alvo de protestos que se contrapunham à intensa especulação imobiliária e reivindicavam o direito à cidade. Foram, contudo, as críticas da sociedade civil organizada e dos jovens artistas que se punham em seu entorno que constituíram um museu permeável a discursos decoloniais e pautas identitárias. Polo aglutinador dos discursos críticos, o MAR incorporou novos movimentos que trouxeram para o mundo da arte contemporânea práticas artivistas e contradiscursos.

Tal processo cria uma tensão no interior do campo artístico, que emerge no embate entre a incorporação institucional e a crítica institucional. Essa tensão representa para os novos arranjos uma luta dupla, ao mesmo tempo por sobrevivência e manutenção material – que o processo de institucionalização poderia oferecer – e também uma luta por autonomia e pela possibilidade da crítica, que resultaria em permanecer na contracultura. O que se vê na prática não é a escolha por um ou por outro, e sim um processo de negociação contínua, que gera hibridizações e ambiguidades. Inclusive, tais coletivos e arranjos aderem a diferentes estratégias e posições, alguns mais próximos à fronteira da institucionalidade, alguns que completamente a rejeitam.

Tecnologias digitais, pandemia e as novas estratégias de sobrevivência e difusão através das redes

Além de evidenciar os impactos das políticas públicas para a Zona Portuária e os processos de politização de coletivos e arranjos institucionais DIY surgidos na região, é necessário também avaliar os limites do plano de criação de polos de criatividade num cenário em que a extração da renda da terra, como já colocou David Harvey (2005), passou a ser impactado pela impossibilidade de estar ali, a partir da pandemia de Covid-19 e das medidas de isolamento social adotadas entre 2020 e 2021. Nesse aspecto, novas formas de circulação da cultura por meios digitais e formas alternativas de circulação da renda se tornaram necessárias e colocaram em xeque os projetos urbanos utópicos (Jameson, 2006), revelando, sobre distopias e ruínas (Huysen, 2014), novas formas de articulação entre arte e política. A necessidade de compreensão desse processo se torna mais urgente ainda a partir do momento em que a pandemia do Covid-19 entra em jogo, impactando diretamente o polo de criatividade da Zona Portuária do Rio de Janeiro, tendo efeitos severos sobre a economia da cultura em toda a cidade.

A Pandemia de Covid-19 e a crise sanitária decorrente desta culminaram em uma suspensão da circulação social. Tal cenário impactou todas as esferas da vida social, e não poderia ser diferente em relação à esfera da cultura e da economia criativa como um todo. Os *Cultural Clusters* do Rio de Janeiro se encontraram imediatamente ameaçados, a partir do momento em que a circulação, a visibilidade e a copresença se configuraram como imprescindíveis para a manutenção de um polo de criatividade, e conseqüentemente, de um campo artístico. O isolamento social forçou uma readequação geral na organização do trabalho, e a solução lógica e inevitável foi a adesão às tecnologias digitais de comunicação, que, para a economia criativa, se configuraram também como único meio possível de difusão da produção e captação de recursos.

Tal processo de virtualização, que já estava em andamento desde o início do século, foi catalisado pelo cenário de crise sanitária. A virtualização de um campo como o da arte incide diretamente nos regimes de visibilidade, tal como nas lógicas de circulação. No ambiente da rede social, o algoritmo entra em jogo como uma mediação constante entre o produtor e o consumidor. Nesse sentido, o próprio ato de aderir a uma plataforma digital, seja até como simples meio de divulgação, vem com demandas de adaptação.

Foi possível verificar o crescimento do uso de redes sociais para difusão das atividades presenciais, de estratégias de *crowdfunding* (França, 2022) e de outras formas de monetização através dos serviços prestados tanto pelos nascentes coletivos e novos arranjos institucionais da região, como pelas instituições mais consolidadas na agenda de financiamento público da cidade. A ampla utilização do *Instagram* para a difusão de novas práticas (Thomsen, 2020) tem se tornado estratégia central tanto para práticas artísticas dependentes do mercado de arte, como para novos arranjos ancorados em discursos críticos e narrativas anticapitalistas.

Do mesmo modo, também tem sido possível perceber que, ao aumento das postagens, correspondeu a um engajamento – ainda mais visível – do

público, crescentemente interessado na difusão virtual da cultura. Nessa perspectiva, impossível deixar de notar que a lógica de *livestreams*, como observaram Guerra et al. acarreta impactos negativos para trabalhadores da cultura, uma vez que tendem a se apresentar como “sequência do fácil e, geralmente, gratuito acesso à música e às performances dos artistas” (2021: 182).

É justamente nesse aspecto que emerge uma tensão entre o campo artístico e a lógica das plataformas. De um lado, a lógica das redes é a lógica do capital, o algoritmo favorece o viral, aquilo que dá engajamento; de outro, a contracultura e a crítica transgressora, própria de muitos dos coletivos e outros espaços alternativos de produção de arte, são antagônicas ao “mainstream” favorecido pelas redes. É nesse contexto que surgem novas estratégias de sobrevivência virtual, de driblar a lógica dos algoritmos, ou inclusive se apropriar dessa lógica, subvertendo-a. Se tornam então cada vez mais presentes formas virtuais de captação de recursos, como o “crowdfunding”, a “arte digital” ganha cada vez mais espaço, tal como a lógica do “DIY” nas produções, e novas táticas de difusão, como a utilização de “memes” ou do “vlog”.

Os coletivos mencionados abaixo compartilham um discurso crítico com pautas políticas, sociais e identitárias comuns, além do uso de meios inovadores nas redes sociais e de estratégias DIY. No entanto, é importante observar que, embora se aproximem quanto à crítica ao mainstream e ao uso de estratégias de difusão de cultura pouco institucionalizadas, há diferenças significativas entre eles: Os coletivos situados nas áreas centrais da cidade foram alcançados pelo corredor cultural criado na Zona Portuária e impactados pelo projeto de expansão da Economia Criativa, embora assumindo posturas críticas a esse mesmo processo. Por outro lado, os coletivos localizados na Zona Oeste permanecem no campo da exclusão, invisibilidade e de maior precariedade, como discutiremos a partir dos estudos de caso descritos abaixo.

No entanto, existem diferenças significativas mesmo entre os coletivos que ocupam as mesmas zonas da cidade. Para exemplificar estas diferenças, foram escolhidos quatro coletivos situados em duas áreas extremas da cidade do Rio. Tal escolha metodológica por exemplos marcadamente distintos ou mesmo antitéticos serve para demonstrar como os arranjos DIY podem atuar com diferentes estratégias e modos de organização. Portanto, a Coletiva Mulheres de Pedra e a experiência A Mesa, mesmo em regiões e contextos diferentes, embora sejam arranjos DIY, estão mais próximas da institucionalidade, e desta forma, possuem um leque maior de estratégias de ação, ao menos no campo financeiro. Já o Coletivo Oeste e o Ateliê Sanitário estão em relativo afastamento do institucional, entretanto, por motivos diferentes, já que o Ateliê Sanitário se afasta por decisão própria da institucionalidade. Ambos os arranjos acabam optando por organizações estritamente independentes e coletivamente financiadas.

As análises realizadas nas redes sociais dos coletivos da Zona Oeste foram realizadas de forma qualitativa, pois o uso das redes sociais, principalmente durante o período da pandemia, foi feita com diferenças discrepantes de acesso e publicações entre dois coletivos, não havendo métrica de captações e comparação, e desta forma, não sendo possível a realização do levantamento com APIs.

Coletivo Oeste: Uma tentativa de ocupar a cidade

Nas regiões da cidade negligenciadas historicamente pela gestão pública, o vácuo criado pelas desigualdades descritas acima favorece o surgimento de arranjos institucionais no modelo DIY de arte e cultura. Esses arranjos criados pelos moradores das áreas preteridas pelas gestões políticas normalmente possuem gestões coletivas, com discursos de horizontalidade, como é o caso do Coletivo Oeste. O Coletivo surge em 2019, como o discurso voltado para questões territoriais e locais de desigualdade, reunindo artistas e produtores culturais de diferentes bairros da Zona Oeste da cidade, como foco na musicalidade de diversos gêneros da música popular, como: Rap, MPB, rock e funk.

Você já se questionou sobre a localização da maioria das atividades culturais promovidas no Rio de Janeiro e o quanto isso afeta a sua relação pessoal com a produção cultural? A efervescência cultural da Zona Oeste não recebe os investimentos necessários para a concretização de seus projetos, nos distanciando da celebração de nossos próprios artistas e suas produções. É preciso intervir nessa realidade e fazer com que mais projetos como o nosso aconteçam e recebam um olhar atento por parte do Estado, empresas e incentivadores. Queremos trabalhar juntos para uma mudança no cenário do acesso à cultura, subversão das barreiras territoriais impostas em nossa cidade e fortalecimento de nossas próprias relações com a produção cultural do nosso território. (COLETIVO OESTE, 2019)¹⁹

O Coletivo é formado por jovens ativistas e moradores da Zona Oeste e não possui um espaço físico de atuação, portanto, a organização e divulgação das atividades é feita majoritariamente online. Em entrevista com Romulo, um dos coordenadores do coletivo, ele expõe suas convicções sobre o cenário de desigualdade na cidade do Rio, no campo cultural em detrimento da Zona Oeste: “Sempre debatemos privilégio e protagonismo no coletivo, a gente compõe boa parte da cidade, precisamos ocupar lugares de direito nosso, lugares públicos e que tem que ser aberto para cultura popular”

O Coletivo realizou em 2019 o Festival Oeste, evento que levou artistas independentes da Zona Oeste para se apresentarem em um palco improvisado na Frente do Museu da República, no bairro do Catete, região central da Cidade do Rio. O evento contou com financiamento coletivo feito através de campanhas nas redes sociais, onde o perfil do Coletivo divulgava frequentemente pedidos de doação e suporte para possibilitar a realização do evento. Não houve, portanto, nenhuma espécie de financiamento por meio de editais públicos ou privados.

Esse modo de produção de cultura estritamente DIY, no entanto, precisa ser analisado enquanto uma dinâmica complexa: ao mesmo tempo em que horizontaliza a cultura e abre a possibilidade para novos artistas e produtores, a normalização desse modo organizativo também consiste em uma prática de precarização do fazer cultural. A falta de proximidade com práticas de institucionalização torna estes coletivos ainda mais vulneráveis a possíveis adversidades. A

19 Coletivo Oeste. [2019] Rio de Janeiro. 05 jun. 2019. Instagram: @coletivooeste. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivooeste/>. Acesso em: 20 jan. 2023

ideia do fazer cultural como algo abnegado de ganhos financeiros e puramente inspirado pela aura mística da arte – ideia instituída pelas elites e disseminada no campo da arte – não se sustenta diante da realidade de jovens artistas e produtores que dividem seu tempo entre o mercado de trabalho formal e a idealização de um projeto cultural autônomo em regiões pobres da cidade. O próprio Coletivo Oeste, que não conseguiu manter suas atividades, nem mesmo as online, durante a pandemia, exemplifica paradigmaticamente esse fato.

Coletiva Mulheres de Pedra: “Espaço cultural para receber e festejar a arte”

Segundo Lívia Vidal, que é uma das coordenadoras, a coletiva Mulheres de Pedra nasce entre os anos 2000 e 2001, com a ideia inicial de reunir artistas plásticas do bairro de Pedra de Guaratiba que tiveram que sair da região para continuar vivendo da produção de arte. Também localizado na Zona Oeste da Cidade, a coletiva foi fundada por artistas plásticas negras e tem como pauta, principalmente, o feminismo negro, e o empoderamento da mulher local, buscando mostrar que mulheres, donas de casa da região, que trabalham com bordados e artesanatos, se identifiquem como artistas, criando uma economia solidária.

A coletiva funciona numa antiga casa, que pertence a uma das criadoras do projeto, Leila de Souza, mãe de Lívia. O local é definido como um “Espaço cultural para receber e festejar a Arte”, funciona com trabalho voluntário e visa ao desenvolvimento cultural do bairro. A coletiva se mantém financeiramente por meio de eventos que ocorrem no local, por dinâmicas de economia solidária e também por meio de fomento de editais de instituições públicas e/ou privadas. Os dois curtas-metragens produzidos pela coletiva contaram com o financiamento por meio desses editais.

Esta é, aliás, uma das principais diferenças observadas entre os dois coletivos estudados na Zona Oeste da cidade, pois, embora o trabalho de ambos seja construído através de estratégias DIY, é possível observar uma diferença de acesso aos fomentos públicos e privados. Assim, por exemplo, a Coletiva Mulheres de Pedra possui uma relação com forma institucionalizadas de subsistência e organização, enquanto outros coletivos, como o Coletivo Oeste, experimentam práticas estritamente improvisadas de financiamento e manutenção de atividades.

O curta-metragem *Elekô*²⁰, produzido pela coletiva, demonstra bem o debate do grupo sobre temas políticos e sociais. Contando com produção e atuação apenas femininas, o filme, realizado a partir do edital Festival 72HorasRio, trata da ancestralidade africana, com cenas filmadas no Cais do Valongo, Zona Portuária do Rio de Janeiro, e foi gravado em 2015 no auge das intervenções urbanísticas sobre a região. Cinco anos depois, a coletiva produziu e lançou, em 14 de março de 2020, o curta *Mar de Elas*²¹, que pode ser definido com um ato político produzido em formato audiovisual. O projeto foi realizado pelo

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyG0rI3KIbw>

21 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTqHSabm7g0>

Instituto Rio e contou com o patrocínio da Concessionária ViaRio, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura - Lei do ISS e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura.

Durante a Pandemia, a coletiva também contou com o suporte de instituições, porém desta vez não foi voltado para a produção de cultura, mas sim para suprir necessidades primárias no seu entorno. A coletiva distribuía 100 cestas básicas mensais para famílias do bairro de Pedra de Guaratiba – 50 destas cestas foram concedidas pelo Instituto Phi (Philantropia inteligente) e as outras 50 pela Farmanguinhos, laboratório farmacêutico federal, que atuou com destaque no combate à pandemia no Brasil. Todas as cestas foram adquiridas por meio de editais.

Ateliê Sanitário: Um espaço subversivo na fronteira da institucionalidade

O Ateliê Sanitário é um espaço autônomo dedicado às artes visuais e plásticas localizado na Gamboa, Zona Portuária do Rio de Janeiro, no entorno da área central. O espaço é gerenciado por um coletivo de artistas e mantido através de uma colaboração financeira dos próprios membros, e de outras iniciativas de financiamento coletivo através de colaboradores. No espaço, ocorrem exposições, mostras, performances, palestras, debates e outros eventos relacionados à arte contemporânea. O espaço conta com áreas para produção artística, oficinas e cursos, além de uma galeria de exposições.

Uma das características mais marcantes do Ateliê Sanitário é a sua postura subversiva e contracultural, que se observa não apenas no conteúdo artístico produzido no espaço, mas também nos discursos propagados. O Ateliê Sanitário, a partir do momento em que adotou o Instagram como tática fundamental de divulgação (em meados de 2019), soube se apropriar das estratégias de produção e divulgação de conteúdo próprias da plataforma. Através de uma análise qualitativa das postagens no Instagram do Ateliê (desde abril de 2017 até abril de 2022), foi possível perceber uma sutil e crescente mudança na linguagem e no perfil das postagens. O Ateliê sanitário começou a cada vez mais fazer uso de uma linguagem descontraída, bastante típica das redes, adotando o uso de “memes”, mas sempre com um conteúdo político presente. Inclusive é perceptível o cruzamento entre a linguagem do “meme” e a do protesto, resultando em imagens satíricas com mensagens políticas claras.

Algo que também vale a pena ressaltar são as estratégias de financiamento e sobrevivência material empreendidas pelo Ateliê. O ateliê oferece serviços e produtos que são vendidos e obviamente contribuem para o financiamento do espaço. A oferta de oficinas é a mais recorrente estratégia, que, além do aspecto financeiro, contribui para a formação de novos artistas e para socialização do conhecimento e circulação do capital cultural. Outro recurso é a venda da cerveja artesanal produzida pelo próprio Ateliê – durante a pandemia, o *delivery* dessa bebida foi uma das suas poucas fontes de arrecadação. O produto fez tanto sucesso que, em razão dele, foram ofertadas até oficinas de fabricação artesanal de cerveja.

Em relação ao uso das redes sociais pelo Ateliê Sanitário, verificou-se uma oscilação drástica durante a pandemia. Inicialmente, houve uma interrupção da utilização em virtude da paralisação social presencial, que resultou numa queda abrupta de engajamento. Logo depois, houve um aumento na frequência de postagens. As postagens durante o período da pandemia se alternavam entre divulgação de estratégias de financiamento e postagens de textos com teor altamente crítico em razão do momento político e da crise sanitária no cenário brasileiro na época.

Devido ao discurso crítico e subversivo, o ateliê sempre busca se reiterar como espaço autônomo e crítico, e se posicionar contra as posições hegemônicas do mercado e das instituições artísticas. Entretanto, o ateliê está inserido dentro de um conjunto de relações que flertam diretamente com a institucionalidade²². Mesmo que no campo do discurso o Ateliê se mantenha crítico à pressão institucional e mercadológica, inevitavelmente, ainda necessita da negociação com essas instâncias, tanto para a divulgação como para o financiamento (através de editais da prefeitura ou do governo de estado, por exemplo).

A MESA: um projeto independente em meio às dificuldades do campo cultural pós-pandemia

Em meados de 2015, o projeto A MESA começa suas primeiras atividades como espaço cultural independente, na Rua Jogo da Bola, no Morro da Conceição, na Zona Portuária, Rio de Janeiro. Até 2020, pouco antes da pandemia de Covid-19, A MESA estima que passaram pelo seu espaço independente cerca de 238 artistas, mais de 100 poetas e 25 curadores. Ao longo dos anos, somaram-se 26 Experiências – o nome dado às suas exposições artísticas –, 7 proposições, 3 lançamentos de livro, 1 bloco de carnaval, 1 filme, 3 cursos, 1 defesa de tese, 4 eventos literários, além de shows e debates. Percebe-se, assim, a pluralidade cultural que habitou o espaço da MESA durante esses cinco anos, mesclando sempre em suas Experiências eventos contemporâneos e embates políticos, trazendo para seu espaço públicos muito diversos.

Com base nisso, vemos como A MESA se configura como espaço de resistência, pois as pluralidades não somente artísticas e filosóficas se evidenciam, mas também políticas; tudo isso a partir de variadas temáticas, sobretudo universais, mas também periféricas. No entanto, ao fim de 2019, as dificuldades financeiras de um espaço independente e cultural surgem à ponto da MESA precisar se reinventar como um projeto itinerante, isto é, perde seu espaço físico no Morro da Conceição para seguir com seus projetos culturais e Experiências a partir de intermediações e parcerias com outros espaços. Em entrevista ao projeto, Letícia Tandeta resume a situação do espaço: “A gente não tinha patrocínio, não tinha apoio, não tinha nada”²³.

22 Membros do Ateliê Sanitário têm relação mais próxima com o mercado de arte, tendo sido indicados para premiações e participado em exposições coletivas e individuais de arte contemporânea em instituições brasileiras. O Ateliê Sanitário também já foi contemplado em editais estaduais e municipais como, por exemplo, o mais recente programa de Residências Artísticas através do Edital Retomada Cultural 2, promovido pelo Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.

23 TANDETA, Letícia. Entrevista. [mai. 2023]. Entrevistadoras: Sabrina Parracho Sant’Anna, Maria Gabriella Alves Faria e Débora da Silva Suzano. Rio de Janeiro, 2023

Embora suas oficinas e cursos apresentassem taxas de participação, os valores das contribuições eram baixos e acessíveis, sempre com ofertas de descontos para moradores do Morro, o que mostra a necessidade de orçamento e ao mesmo tempo a preocupação com o acesso do público ao espaço, a intensa relação com a vizinhança.

A partir de 2020, então, A MESA como projeto itinerante chegou a realizar alguns eventos, porém foi logo assolada pela Covid-19, sendo forçada a parar suas atividades por conta do isolamento social. No entanto, mesmo sem novas Experiências e oficinas, A MESA se mostrou bastante presente em suas redes sociais, relembrando suas antigas exposições como forma de reflexão sobre os momentos vividos em meio à pandemia mundial; e também trazendo vídeos de artistas e colaboradores para comemorar, em setembro de 2020, os cinco anos da MESA. Tal prática elevou bastante a visibilidade do projeto, uma vez que o aumento do uso das redes, em especial o Instagram, acontecia junto à pandemia. Segundo dados do Kantar, estima-se que o Facebook, WhatsApp e Instagram tiveram um crescimento de uso de 40%. Podemos também ver como essa estratégia alternativa da MESA se efetiva a partir de dados de engajamento da conta oficial do Instagram, pois suas interações de likes recebidos nas publicações cresceram significativamente em 2020.

Considerações Finais

A partir dos estudos de caso apresentados acima, é possível perceber que a situação de distribuição desigual do acesso à arte no Sul Global ganha feições próprias no Rio de Janeiro, a partir da disseminação de políticas públicas orientadas para a difusão da economia criativa. Por um lado, processos de democratização da produção de bens de cultura incorporaram novos atores sociais que, encorajados pelas políticas de inclusão e pelo contexto de crescimento das estratégias DIY, apostaram em práticas de autogestão e autofinanciamento para propor novas práticas artísticas. Por outro lado, a instabilidade e a precariedade marcam as estratégias desses grupos emergentes.

Como consequência imprevista desses processos, a deliberada commodificação da arte, empreendida por políticas de Estado para promoção da economia criativa, foi responsável pela ampliação de uma perspectiva crítica que muitas vezes se traduziu em processos de politização, abrindo espaço para que o campo da arte se tornasse importante mediador na esfera pública (Sant'Anna et al., 2017). A estratégia DIY utilizada pelos coletivos aqui descritos surge, portanto, em um contexto específico composto por diversos elementos.

Deste modo, as intervenções culturais das últimas décadas na cidade do Rio de Janeiro trouxeram consigo diversas consequências para o campo cultural, criando um espaço propício para a cultura protagonizar as discussões acerca da cidade. No entanto, esta mudança não seria suficiente para explicar o surgimento e nem a prática desses coletivos. Há outros fatores fundamentais, como uma distribuição desigual de fomentos e o crescente movimento de politização da arte. A cultura se torna cada vez menos isolada do meio social, passando a ser instrumento político. Os coletivos acima citados possuem em comum pautas que transbordam o campo da cultura. O anticapitalismo, o antirracismo, o

decolonialismo, a pauta LGBTQIA+ são exemplos bem definidos da necessidade de produção de uma arte engajada. Não é possível descrever o fazer artístico e cultural destes coletivos sem citar as causas que os acompanham. “A gente tem que pensar quais corpos que habitam em Santa Cruz²⁴, são corpos majoritariamente pretos, pobres. Então, se a gente vive em um sistema capitalista, esses corpos não importam.”²⁵

Estes, entre outros elementos citados ao longo deste artigo, em conjunto, formam uma dinâmica particular e específica do campo cultural da cidade do Rio de Janeiro.

24 Santa Cruz é um bairro localizado no extremo da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

25 AMORIM, Romulo. Entrevista. [jan. 2021]. Entrevistador: Débora da Silva Suzano. Rio de Janeiro, 2021

REFERÊNCIAS

- BARBALHO, A. Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. *Revista de Políticas Públicas da UFMA*, 22(1), 239-260. 2018.
- BENNETT, A. Youth, Music and DIY Careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 133-139. 2018. <https://doi.org/10.1177/1749975518765858>
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2004.
- BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S. M. P.; DABUL, L. Sociologia da Arte: breve histórico da construção de uma disciplina. *Revista Brasileira de Sociologia*, 6(1), 266-289. 2018.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- FRANÇA, L. C. M. Crowdfunding: alternativas para as políticas públicas no fomento da arte e da cultura no escopo da economia criativa. In: *IV Encontro Nacional da Ulepicc Brasil. Anais...* Rio de Janeiro, 2012. Disponível em https://www.tst.jus.br/documents/1295387/8264365/crowdfunding_alternativas_para_politicas.pdf. Acesso em: 20 de junho 2022.
- FREITAS, A. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP. 2013.
- FLORIDA, R. *A ascensão da classe criativa*. São Paulo: LP&M Editores. 2011.
- GIDDENS, A. Elementos da teoria da estruturação. In: Giddens, A. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. pp.1-41. 2009.
- GUERRA, P.; MENEZES, P. M. D. Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. *Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512. 2019.
- GUERRA, P.; OLIVEIRA, A.; SOUSA, S. Um Requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. *O público e o privado*, 19(38), 171-198. 2021.
- GUERRA, P. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. 2021.
- HARVEY, D. *Produção Capitalista do Espaço*. Annablume. 2005.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- HUYSSSEN, A. A nostalgia das ruínas. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2014.

- HUYSSSEN, A. Behemoth levanta-se novamente: reflexões sobre o fascismo no século XXI. *Arte & Ensaios*, v. 26. ISSN: 2238-0272. 2021. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/32-Manoela_Vares.pdf. Acesso em: 20 de junho 2022.
- JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. Martins Fontes, 2000.
- JAMESON, F. A utopia e o ser realmente existente. 2006. In: Jameson, F. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2006.
- KON, A. On the creative economy chain in Brazil: potential and challenges. *Brazilian Journal of Political Economy* 36(1): 168–189. Crossref. 2016
- MAIA, J. M. E. Pensamento brasileiro e imaginação pós-colonial. *Revista Estudos Políticos*, v. 1. 2010.
- MARCONDES, G.; SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A. Arte, política e autonomia no Brasil a partir de 2013. *Tensões mundiais / World tensions*, 17(35), 39-72. 2021.
- MIRANDA, A. C. F. A. A 'Coletivização' das instituições de arte. *Todas as artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), 4-85. 2021.
- MIRANDA, A. C. F. A. Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000. *Revista Nava*, 1(2), 331-352. 2016.
- SANT'ANNA, S. M. P. Museus, cidades e crítica institucional: O museu de arte contemporânea de barcelona e o museu de arte do Rio em análise comparativa. *Todas as artes: revista luso-brasileira de arte e cultura* 2(1): 98–120. 2019
- SANT'ANNA, S.M.P, MIRANDA, A.C.F.A, MARCONDES, G. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia* 7(3): 825–849. Crossref. 2017
- SANT'ANNA, S. M. P, SUZANO, D, DA S, et al. A arte multifacetada: dinâmicas culturais e políticas da cidade do Rio de Janeiro. *Vista* 8: e021015. 2021
- SANTINI, R. M. A arte do avesso: a função da denegação econômica no mercado artístico e as novas formas de recomendação e mediação cultural na Internet. *Revista de Economía Política de Tecnologías de la Información y de la Comunicación – Eptic*, 13(2), 1-22. 2011.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Santiago, S. (1978) *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva. pp.9-26. 1978.
- SCHAPIRO, R.; HEINICH, N. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, 22(1), 135-151. 2007.
- SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, v. 7, p. 15-30, 2012.
- SCHWARZ, R. Nacional por Subtração. In: Schwarz, R. *Que Horas São?* São Paulo: Ed. Companhia das Letras, pp. 29-48. 1987.

SINGER, A. Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo. *Psicol. USP*, 26(1), 7-14. 2015.

SUZANO, D. *Cidade emoldurada: as desigualdades e limitações do acesso a arte do Rio de Janeiro e as produções artísticas da zona oeste da cidade*. Tese de mestrado, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 2021. Disponível em: <https://tede.ufrj.br/jspui/handle/jspui/5628>

THOMSEN, A. “O fenômeno de viralização de exposições de arte na rede social Instagram.” Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2020. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/24267>

VARES, M. F. Estratégias de disponibilização da arte: da virtualização dos objetos artísticos à das exposições. *17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. 2018

VILLAS BÔAS, G. K. Arte e geopolítica: a lógica das interpretações. *Sociedade e Estado* (UnB. Impresso), 26(1), 487-500. 2011

ZOLBERG, V. L. Incerteza estética como novo cânone: Os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*. EDURR. 2009 1 *Largo do Arouche*. Fotografia digital, 2015

Submetido em: 28/07/2023

Aceito em: 06/11/2023