



Universidade de Brasília  
Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas  
Departamento de Gestão de Políticas Públicas

MATHEUS FELIPE ASSIS

**A POLÍTICA PÚBLICA DE PRODUÇÃO E ACESSO À CULTURA NO  
DF: UM OLHAR PARA OS MOVIMENTOS CULTURAIS**

Brasília – DF  
2022

MATHEUS FELIPE ASSIS

**A POLÍTICA PÚBLICA DE PRODUÇÃO E ACESSO À CULTURA NO  
DF: UM OLHAR PARA OS MOVIMENTOS CULTURAIS**

Monografia apresentada ao Departamento de  
Gestão de Políticas Públicas como requisito  
parcial à obtenção do título de Bacharel em  
Gestão de Políticas Públicas.  
Professor Orientador: Dra. Simone de Araújo  
Góes Assis

Brasília – DF  
2022

MATHEUS FELIPE ASSIS

# **CONTEXTO, INSTRUMENTOS E PRÁTICAS DA POLÍTICA PÚBLICA DE PRODUÇÃO E ACESSO À CULTURA NO DF: UM OLHAR PARA OS MOVIMENTOS CULTURAIS**

A Comissão Examinadora, abaixo identificada, aprova o Trabalho de Conclusão do Curso de Gestão de Políticas Públicas da Universidade de Brasília do (a) aluno (a)

**Matheus Felipe Assis**

Doutora, Simone de Araújo Góes Assis  
Professor-Orientador

Doutora, Janaina Lopes Pereira Peres  
Professor-Examinador

Brasília, 29 de abril de 2022

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha mãe por me ensinar a amar as pessoas e ao meu pai por me ensinar a amar a política. Agradeço por todos os ensinamentos, pelo exemplo e pelo apoio incondicional.

Agradeço toda minha família, em especial meus tios que me acolheram por esse período e minhas avós que mesmo com todos os desafios sempre foram carinho e cuidado: Ione, Josefa, Iraci e Cordélia.

Agradeço à minha orientadora Dra. Simone Assis pela disposição na aventura que foi a construção desse trabalho, todas as horas de dedicação e as mensagens de apoio.

Agradeço a professora Janaína Peres por me despertar para novos caminhos, novas perspectivas na forma de olhar o mundo e as políticas públicas.

Agradeço muito a Universidade de Brasília por todos os amigos que fiz, as instituições que passei, os desafios que me envolvi, mas principalmente pela oportunidade de conhecer múltiplas realidades e me tornar uma pessoa melhor.

Agradeço ao Campo de Públicas por me possibilitar conhecer o Brasil, pelas amizades que fiz por essas andanças e pela companhia que encontrei no caminho.

Agradeço aos grandes amigos que fiz na Universidade de Brasília, em especial os amigos do pico e a tão sonhada equipe do ENECAPDF 2019.

Agradeço aos joias, irmãos que me acompanham desde o ensino fundamental por sempre estarem presentes e por nunca me deixarem pra baixo.

Agradeço muito minha companheira Julia Vida, por toda dedicação e carinho.

Por fim, como uma vez disse Snoop Dogg: “quero agradecer a mim, quero agradecer a mim por acreditar em mim, quero agradecer a mim por todo esse trabalho duro, quero agradecer a mim por não ter folgas, quero agradecer a mim por nunca desistir, quero agradecer a mim por sempre se entregar e tentar dar mais do que recebo. Quero agradecer a mim por tentar fazer mais coisas certas que erradas, quero agradecer a mim por ser eu mesmo o tempo todo.”

## RESUMO

Esse trabalho investigou a política pública de produção e acesso à cultura no DF, tendo como sujeito de pesquisa os movimentos culturais. Situa-se no campo de estudos pós-positivistas e utiliza a metodologia Mirada ao Revés, abordagem brasileira que permite enxergar a política pública como um fluxo de múltiplos atores, abrindo espaço para investigação de atores como os movimentos culturais. Assim, buscou-se compreender qual é o contexto de nascimento desses movimentos, suas práticas, como se relacionam com o governo e entidades macrossociais, suas características de modo geral. Ainda se investigou os instrumentos governamentais no fluxo de políticas públicas de produção e acesso à cultura no DF. A pesquisa resultou em um aprofundamento no cenário sociocultural do DF, na sistematização dos instrumentos de políticas públicas governamentais, no mapeamento de 67 movimentos culturais e a seleção de cinco desses para entrevista. A partir disso, foi possível caracterizar esses movimentos e esboçar um fluxo para suas práticas. Conclui-se então, que os movimentos culturais são atores valiosos no fluxo da política pública de produção e acesso à cultura no DF. São responsáveis por representar e colaborar com sua comunidade, geram um fluxo relevante de pessoas por onde passam, fazem uma ponte da comunidade com entidades macrossociais e ainda desenvolvem o território.

Palavras-chave: políticas públicas. Pós-positivismo. Movimentos Culturais. Multiatorialidade. Práticas.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marco referencial para o domínio de estatísticas culturais .....	21
Figura 2 - Característica das matrizes de análise das políticas públicas .....	29
Figura 3 – frequência da população por espaços culturais .....	49
Figura 4 - Anamorfose em reais investidos através do fundo de apoio à cultura do DF	50
Figura 5 – mapeamento de espaços culturais no DF .....	51
Figura 6 - Salas de cinema por região administrativa .....	52
Figura 7 - Valor investido em projetos culturais de 2012 até 2018.....	58
Figura 8 - Mapa dos movimentos culturais.....	61
Figura 9 - Teatro de Arena Honestino Guimarães (antes) .....	76
Figura 10 - Teatro de Arena Honestino Guimarães (depois).....	78
Figura 11 - CLN 311/312 (antes).....	79
Figura 12- CLN 311/312 depois .....	79
Figura 13 - Fluxo de práticas dos movimentos culturais .....	84

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Matriz de análise .....	42
Quadro 2 - Perguntas e categorias de análise .....	44
Quadro 3 - Instrumentos de pesquisa por objetivo .....	46
Quadro 4 - Instrumentos de políticas públicas .....	53

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BDE – Batalha da Escada

FAC – Fundo de Apoio à Cultura

GDF – Governo do Distrito Federal

IDH – Índice de Desenvolvimento Humano

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INESC – Instituto de Estudos Socioeconômicos

JEX – Jovem de Expressão

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação

ONG – Organização Não Governamental

PDAD – Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios SEDEST

RA – Região Administrativa

SECEC – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNB – Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	<b>18</b>
2.1	A CULTURA E SUAS DIVERSAS FACES.....	18
2.1.1	<b>Cultura de massas</b> .....	<b>22</b>
2.1.2	<b>Cultura popular</b> .....	<b>24</b>
2.2	MOVIMENTOS CULTURAIS .....	26
2.3	DA DICOTOMIA EPISTEMOLÓGICA NO CAMPO DE ESTUDO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS AO MIRADA AO REVÉS .....	27
2.4	A FORMAÇÃO DE PÚBLICO PELA MIRADA AO REVÉS. ....	30
2.4.1	<b>Conceitos Estruturantes e Multiatorialidade.</b> .....	<b>33</b>
2.5	O PÚBLICO, SEUS PROBLEMAS, EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS. ....	34
2.5.1	<b>Problemas Públicos</b> .....	<b>34</b>
2.5.2	<b>Experiência Pública</b> .....	<b>36</b>
2.5.3	<b>Prática</b> .....	<b>37</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>38</b>
3.1	A NATUREZA DA PESQUISA .....	39
3.2	O PLANO DEONTOLÓGICO: A VISÃO DE MUNDO DO PESQUISADOR ....	40
3.3	MATRIZ DE ANÁLISE .....	42
3.4	PERCURSO METODOLÓGICO .....	43
<b>4</b>	<b>CONTEXTO, INSTRUMENTOS E MOVIMENTOS DA CULTURA NO DF</b> .....	<b>46</b>
4.1	PROBLEMATIZANDO O ACESSO À CULTURA NO DF.....	46
4.2	INSTRUMENTOS DE POLÍTICAS PÚBLICAS .....	53
4.3	O MAPA DOS MOVIMENTOS CULTURAIS NO DF .....	60
4.3.1	<b>Perfil dos movimentos culturais entrevistados</b> .....	<b>62</b>
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DAS ENTREVISTAS</b> .....	<b>72</b>
5.1	CARACTERIZANDO AS PRÁTICAS DOS MOVIMENTOS CULTURAIS .....	76
<b>6</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>85</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>88</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>93</b>
	APÊNDICE A – TABELA DE MOVIMENTOS CULTURAIS MAPEADOS EM ORDEM ALFABÉTICA .....	93
	APÊNDICE B – ENTREVISTA 1: CIRCA BRASILINA .....	97

APÊNDICE C – ENTREVISTA 2: BATALHA DA ESCADA.....	106
APÊNDICE D – ENTREVISTA 3: JOVEM DE EXPRESSAO .....	117
APÊNDICE E – ENTREVISTA 4: T-BONE .....	122
APÊNDICE F – ENTREVISTA 5: A PILASTRA .....	126

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca um novo olhar sobre o fluxo de construção de políticas públicas da cultura no Distrito Federal, a partir dos movimentos culturais. A cultura, infelizmente, ainda é uma área pouco priorizada nos debates e na agenda das políticas públicas, sendo expresso nos baixos percentuais orçamentários destinados à área no Brasil. Em 2011, aproximadamente R\$7,1 bilhões do orçamento público anual foram destinados ao setor cultural, representando 0,28% das despesas totais do governo. Já em 2018, essa destinação orçamentária atinge R\$ 9,1 bilhões, entretanto, com contração em termos relativos, passando a representar apenas 0,21% das despesas totais. (IBGE, 2019). O percentual expressa a baixa representatividade do orçamento da Cultura nos gastos da União e mostra-se como forte indicativo da baixa priorização da área na agenda brasileira das políticas públicas governamentais.

No cenário internacional, a cultura sempre foi um ponto de destaque no debate público, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, quando na ocasião da reconstrução dos países foi fundada a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, com a missão de espalhar a paz entre os países por meio da educação, cultura e ciência. Desde a sua criação, a UNESCO promove a reunião entre os países-membros para debater as pautas da educação e cultura em conferências internacionais, as quais resultam em recomendações expressas em documentos institucionais relevantes para a agenda das políticas públicas nas áreas da educação e cultura. A Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável (MONDIACULT), em 1982, na Cidade do México, foi considerada o marco histórico nos debates internacionais sobre cultura (GRUMAN, 2008), quando se cunhou que “a cultura é o que nos faz especificamente humanos...” (UNESCO, 1982, p. 1), pois é por meio dela que nós expressamos nossos valores e escolhas.

Na literatura, há vários conceitos para se definir cultura. Arias (2002, p. 103) aponta que:

Uma construção especificamente humana que se expressa através de todos esses universos simbólicos e de sentido socialmente compartilhados, que tem permitido a sociedade chegar a ser tudo o que foi construído como povo e sobre isso se constrói um discurso de pertencimento e diferenciação: a identidade. (ARIAS, 2002, p. 103, tradução nossa)

Na concepção arendtiana, a **cultura** é produção do homem e fruto de sua atividade no âmbito social, sendo essencial aos indivíduos, indispensável à dignidade da pessoa humana e, conseqüentemente, imperiosa para efetivação dos Direitos Humanos. Ou seja, segundo Arendt (2001, p. 17), a **cultura** é condição da existência humana, pois sendo criação humana, expressão da originalidade do indivíduo, dotada de caráter e condição de existência, é demonstração da pluralidade de cada indivíduo que deve ser protegida. Sob esse aspecto, seria função primordial dos Direitos Humanos zelarem pela efetivação e realização das multiplicidades culturais.

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 passa a garantir o direito a cultura:

Art. 215: O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 2016)

Apesar dos direitos culturais serem garantidos na Carta Magna brasileira, o seu pleno exercício e o acesso à cultura não se revelam para todos os cidadãos em um país caracterizado por desigualdades sociais. Ao observar os gastos das famílias com cultura a partir dos recortes analíticos de renda, cor e escolaridade da população, o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (2007-2018) do IBGE indica que o gasto médio mensal familiar com cultura representa 7,5% das despesas mensais, apresentando comportamentos distintos por faixa de renda. As famílias com rendimento até R\$ 1.908,00 gastam 5,9% com cultura, enquanto as famílias com rendimento acima de R\$ 5.724,00 gastam 26,2% do rendimento mensal. As desigualdades também se apresentam em relação a cor, sendo a população preta ou parda a que apresenta maior dificuldade de acesso a salas de cinema, teatro, museus e rádio AM e FM. Por sua vez, o gasto com

cultura das famílias com escolaridade superior é quase o dobro percentual (8,1%) dos gastos das famílias com baixa escolaridade equivalente a 4,3% (IBGE, 2019).

Essas estatísticas demonstram que o acesso à cultura no Brasil apresenta comportamentos muito distintos entre as famílias de diferentes estratos sociais, mas que ainda se faz tão fundamental que encontra espaço no orçamento das famílias mais vulneráveis economicamente. Pode-se observar que no Brasil ainda não existe uma lei nacional de diretrizes para a cultura, há apenas o projeto de lei nº 9474/2018, que ainda aguarda designação de relator na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC). Desde a redemocratização, a pasta da cultura é alvo de alteração de gerência, sendo diversas vezes integrada dentro da pasta da educação. A Lei Nacional de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9394/96), por exemplo, em seu primeiro artigo define as manifestações culturais como um dos processos formativos que a educação abrange. É certo que cultura e educação caminham juntas nos processos de formação da sociedade, entretanto, essa constante alteração de status reforçam o argumento da baixa prioridade da cultura no debate público.

Para compreender essa baixa prioridade, deve-se recapitular um breve histórico de políticas públicas (ou instrumentos de políticas públicas) implementadas pelo estado. As primeiras intervenções estatais na cultura do país iniciam na era Vargas, quando ocorre a fundação das primeiras instituições culturais no país como a Biblioteca Nacional e o Museu Histórico Nacional, além da democratização da cultura proposta na constituição de 1934 (MUSA et al. 2016). No período da ditadura militar, a cultura nacional foi alvo de censura e repressão, atingindo diversos artistas, principalmente após a promulgação do AI-5. Curiosamente, houve um forte investimento público em telecomunicações nesse período, o que sinaliza a opção prioritária dos investimentos do Governo na cultura de massa por meios da ampla difusão. Nesse período, é criado o Conselho Federal de Cultura que ganhou função executiva no então Ministério da Educação e Cultura - MEC (MAIA, 2011). Posteriormente, no início da redemocratização, foi criado o Ministério da Cultura (1985) e promulgada a Constituição Federal de 1988, que garante os direitos culturais conforme citado anteriormente.

A partir da década de 1990, o modelo gerencial neoliberal passou a vingar na administração pública, com consequências para as políticas públicas do Brasil. Nesse contexto, as políticas culturais, em particular, são desenhadas a partir das leis de incentivo fiscal à cultura, período em que foi criada a Lei Rouanet e o Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura. Ainda hoje, os principais instrumentos de políticas públicas culturais do Estado brasileiro se baseiam em políticas fiscais nas quais o investimento das empresas direcionado à cultura é revertido em subsídios e isenção fiscais. (LIMA, 2014)

O forte investimento em telecomunicações da ditadura somado às políticas neoliberais implementadas na década de noventa, as quais basicamente são definidas por grandes empresas que detém poderes orçamentários, alertam para o que Hannah Arendt chama de cultura de massas (ARENDR, 1959). A cultura de massas é a distorção da cultura, uma vez que é transformada em um produto de fácil digestão para o consumo do homem de massas, um ser que se ausenta das discussões políticas e se individualiza focando apenas no seu trabalho. Para o homem de massas, a cultura não é nada mais que diversão e é consumida rapidamente e dando lugar ao novo. Nessa ânsia por constante produção de conteúdo, os objetos culturais são distorcidos e massificados pela indústria do entretenimento com a única finalidade de suprir a necessidade de lazer (ARENDR, 1959).

O investimento em telecomunicações reforça um outro aspecto da sociedade de massas: a mídia de massas. Para Noam Chomsky (2003), a mídia de massas é formada pela relação da mídia *mainstream* com a elite política e econômica, e essa relação fornece uma falsa sensação de escolha para o homem de massas e introjeta mensagens e padrões de comportamento no subconsciente humano. Esses padrões de comportamento atuam, por exemplo, para manutenção da cultura como divertimento, retirando seu teor crítico e colaborando para o que o autor chama de “consenso manufaturado”.

Por outro lado, a cultura popular é a cultura que emerge do povo e apresenta-se das mais diversas formas, sendo o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural (UNESCO, 1989). A cultura popular é historicamente marcada por disputa de classes e pode ser vista como ferramenta de acesso para parcelas mais

humildes da população, não se preocupando necessariamente com o consumo para diversão, mas, gerando valor para uma comunidade e registrando suas tradições. É por meio dela que os movimentos culturais, sujeitos de estudo deste trabalho, encontram alternativas para contornar problemas públicos.

Ainda no âmbito histórico das políticas públicas, Luiz Inácio Lula da Silva assume a presidência em 2003 com a proposta de fortalecer a identidade do país a partir da sua própria cultura. Neste sentido, o Ministério da Cultura é reestruturado e assumido por Gilberto Gil, cuja principal medida de sua gestão foi instituir o Sistema Nacional de Cultura (SNC), inspirado no Sistema Único de Saúde - SUS (MUSA et al. 2016). No governo de Dilma Rousseff, o SNC é incluído na Constituição Federal.

Apesar de os governos de Lula e Dilma ampliarem o debate e a mobilização da cultura, as políticas públicas desta época permanecem com seu foco em incentivos fiscais e em setores amplamente comerciais (LIMA, 2014). Segundo Lima (2014), ainda nos governos Lula/Dilma Rousseff, há a aprovação de projeto das políticas de edital, que para a autora, dificulta o acesso por sua complexidade: “Dentro deste governo, a cultura passa a ser vista, de fato, como um dos agentes da economia” (LIMA, 2014, p. 67). Há aqui uma crítica a respeito da comercialização da cultura como principal instrumento de política pública para área.

Após o impeachment de Dilma Rousseff, o Ministério da Cultura foi extinto provisoriamente pelo presidente interino Michel Temer por meio da Medida Provisória 726, de 12 de maio de 2016 (MUSA et al. 2016). Na sequência da eleição de Jair Bolsonaro, a diluição do Ministério da Cultura juntamente com os Ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social foi anunciada em novembro de 2018 pela equipe de transição do novo governo eleito. Os três ministérios foram fundidos na estrutura do Ministério da Cidadania sob a gestão de Osmar Terra. Desta forma, em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do governo recém-empossado, o MinC foi oficialmente extinto pela Medida Provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União.

Vale ressaltar novamente a importância da cultura, colocada pela UNESCO como fator fundamental na definição de valores e tomadas de decisão, sabendo disso ou não, a cultura é um frequente campo de disputa política, seja pela sua expansão e incentivo

ou por sua extinção e censura. Além da extinção do Ministério da Cultura, no seu primeiro ano de mandato, o presidente impediu a veiculação de uma propaganda do Banco do Brasil sobre diversidade, cortou em 43% o orçamento da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e, segundo levantamento do Observatório de Censura à Arte, apenas no segundo semestre de 2019, constaram 15 episódios de censura (FREITAS et al. 2019).

Por outro lado, a falta de priorização da agenda cultural no governo Bolsonaro tem garantido recursos mínimos, dificultando o direito ao acesso da população em geral, e dos artistas, em particular. Nesse sentido, sendo a cultura considerada pelo Governo como um mecanismo ideológico de “esquerda”, valoriza apenas projetos específicos que guardam alinhamento ideológico ao referido Governo. Nesse sentido, observa-se a aprovação da proposta pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados que permite o uso da verba da lei Rouanet para eventos culturais promovidos por igrejas. Até então, era permitida a produção de eventos de música gospel desde que não fossem promovidos por essas instituições (FREITAS et al. 2019).

Este breve panorama da evolução histórica das políticas públicas culturais promovidas pelo Estado brasileiro demonstra a necessidade de se compreender o verdadeiro valor da cultura, que ao mesmo tempo em que é a primeira pasta a ser cortada em momentos de crise, é também constante campo de disputa, no que pode ser denominado como “guerras culturais” (FREITAS et al. 2019). Portanto, emergem vários conflitos culturais demarcados em instâncias de disputa distintas, principalmente na instância local onde as políticas surgem no sentido *botton up* com a participação de diversos atores públicos sociais.

O cenário se acentua com a crise sanitária causada pela pandemia da COVID-19. Um levantamento realizado pela UNESCO demonstrou que, entre maio e julho de 2021, 63% dos profissionais de artes cênicas perderam totalmente seus rendimentos no Brasil. Cabe salientar que o Distrito Federal foi a unidade da federação que registrou o maior número de trabalhadores afetados, ou seja, 59,2% das pessoas que trabalham com cultura perderam totalmente seus rendimentos no DF. (AMARAL; FRANCO; LIRA, 2020)

Portanto, torna-se mais evidente o problema de acesso à cultura em que os recursos orçamentários são disputados para contornar os efeitos econômicos e sociais da pandemia. Nesse sentido, crescem as proposições e ações para tentar solucionar

esse problema público. Nessa arena de disputas, encontram-se diversos atores, dentre eles o Estado, com o poder e diversos instrumentos de políticas públicas, empresas e instituições financeiras que também atuam fortemente por meio de incentivos e investimentos na área. Entretanto, outros atores são trabalhados nesta pesquisa: os movimentos culturais, iniciativas que partem da própria população com objetivo de suprir a necessidade humana de se expressar e ter acesso a arte, música, artesanato, dentre outros tantos elementos culturais.

Diante desse cenário nacional caótico, recheado de idas e vindas, construções e desconstruções das políticas públicas culturais, surgem atores que identificam problemas públicos de suas regiões e localidades e criam iniciativas para encontrar soluções culturais mesmo sem recursos pessoais e financeiros. Nesta pesquisa essas iniciativas são denominadas movimentos culturais. Baseando-se nos estudos do pragmatismo de John Dewey (1927) e do pós-positivismo no Campo de Públicas, pode-se compreender esses movimentos como atores públicos no fluxo de políticas públicas culturais ou na própria arena pública de cultura DF.

Nesta direção, a abordagem da *Mirada ao Revés* (BOULLOSA 2013;2019) contribui para a análise das políticas públicas culturais do Distrito Federal sob a perspectiva dos movimentos culturais. Entende-se que a população local, por vivenciar diretamente o problema público de restrição à cultura e de ausência de políticas públicas que venham suprir a necessidade de consumo de cultura e arte, consegue se mobilizar e construir alternativas para o problema público. E diante de um contexto de políticas neoliberais orientadas para cultura de massa, agravados pela restrição econômica e orçamentária na pandemia do COVID 19, emerge a seguinte questão de pesquisa:

***Em qual contexto emergem os movimentos culturais e quais práticas esses movimentos ativam no fluxo da política pública de produção e acesso à cultura no DF?***

Portanto, o **objetivo geral** deste estudo é compreender o contexto e caracterizar as práticas dos movimentos culturais que emergem enquanto potenciais experiências

públicas, no fluxo da política pública de produção e acesso à cultura no DF. Esse objetivo poderá ser alcançado a partir dos seguintes **objetivos específicos**:

- Problematizar o acesso à cultura no Distrito Federal
- Sistematizar os instrumentos governamentais da política pública de produção e acesso à cultura no DF;
- Identificar e mapear os movimentos culturais do DF;
- Analisar e caracterizar as práticas dos movimentos culturais considerados como potenciais experiências públicas na arena cultural do DF.

Para tanto, este estudo se propõe a responder à questão de pesquisa por meio da metodologia *Mirada Revés*, que, apoiando-se nos conceitos pós-positivistas, permite uma visão sociocêntrica das políticas públicas, cujo constructo multiatorial permite observar os movimentos culturais e suas práticas como potenciais experiências públicas enquanto sujeitos de pesquisa.

Essa pesquisa justifica-se por contribuir para o aprimoramento da política pública de produção e acesso à cultura dando maior visibilidade às ações e demandas dos movimentos culturais considerados potenciais experiências públicas no DF. À medida que busca uma melhor compreensão e se observa um problema público da perspectiva dos movimentos culturais, surgem novos pontos de vista que oferecem diferentes práticas para contorná-lo. Portanto, entende-se que os resultados deste estudo, por meio das entrevistas com os atores que convivem diariamente com o problema público, subsidiam a formulação de novos instrumentos de políticas públicas com a orientação e participação dos movimentos culturais.

Assim, aprofundou-se em categorias de análise percorridas no referencial teórico e representadas na matriz de análise. Depois foi feita uma análise sociocultural, a sistematização dos instrumentos de políticas públicas do governo, o mapeamento dos movimentos sociais e a escolha dos entrevistados. A partir das entrevistas foi possível caracterizar os movimentos sociais e esboçar o fluxo das suas práticas. Os resultados demonstraram os impactos dos movimentos culturais nos territórios, algumas das disputas e a capacidade de articulação.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 A CULTURA E SUAS DIVERSAS FACES

A palavra “cultura” tem sua etimologia a partir do latim *cultura* ou *culturae*, que significa cultivar. A palavra *culturae* tem sua origem do termo *colere*, o qual significa “cultivar as plantas” ou “ato de desenvolver atividades agrícolas” (CULTURA, 2022). Com o passar dos anos, desenvolveu-se a associação entre os cuidados com o plantio e o desenvolvimento de capacidades intelectuais, artísticas e educacionais de comunidades e países. (CULTURA, 2022)

Em termos gerais, a cultura pode ser compreendida como os comportamentos, tradições e conhecimentos de um determinado grupo social, incluindo a língua, as comidas típicas, as religiões, a música local, as artes, a vestimenta, entre inúmeros outros aspectos, formados artificialmente pelo homem, ou seja, de uma maneira não natural. Nesse sentido, Berger e Luckman (1999) entendem que a cultura faz parte de um processo de construção social da realidade, cujo modo cotidiano, pelo qual o indivíduo define a sociedade, percebe as ações humanas e interage com as pessoas, construindo o mundo social. Assim, a percepção dos sentidos em si é moldada pelos sentidos subjetivos atribuídos a uma experiência objetivamente vivida.

Para Turra Neto (apud CLAVAL, 2001, p. 35), a cultura é aquilo que se interpõe entre o homem e o meio que humaniza as paisagens. Nessa mesma matriz conceitual, D’Ávila (2018) define cultura como o universo da escolha, das demandas e valores decorrentes das ações sociais que legitimam a identidade local por meio de mecanismos de identificação, transformação e construção dos significados atribuídos.

De fato, o que a literatura na área aponta é que a cultura apresenta duas dimensões: a antropológica e a sociológica. Na antropológica, ela é produzida por meio de interação social dos indivíduos, ou seja, ela é tudo o que o ser humano elabora, produz e constrói em termos simbólicos e materiais. Na vertente sociológica, refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo visibilidade em si mesma (BOTELHO, 2001, p. 2). Portanto, a cultura apresenta

uma dinâmica na qual vai se formando, desenvolvendo-se e adquirindo significados, ampliando os horizontes significantes dentro de uma noção construída pelos indivíduos em interação no coletivo. Assim, forma-se uma rede de significados e linguagens, expressas na literatura, pintura, estética, artes, música ou em qualquer manifestação popular. Neste sentido, Santos define cultura como sendo:

Tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo, ou nação, ou grupos no interior de uma sociedade. (...) Quando falamos em cultura, estamos nos referindo especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como as maneiras que eles existem na vida social. É uma mola impulsadora do crescimento de uma consciência coletiva de identidade, enquanto indivíduo, grupos sociais, comunidades ou nação. (SANTOS, 2003, p. 24)

No contexto internacional, a cultura entra na agenda da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, desde a sua fundação após a Segunda Guerra Mundial, com o propósito de alcançar a paz mundial por intermédio das relações educacionais, científicas e culturais entre os povos e países do mundo (GRUMAN, 2008). Desde então, a UNESCO torna-se a principal referência institucional nas questões culturais para as nações dentro de um sistema cada vez mais interconectado em rede e interdependente, A UNESCO define “cultura” como:

O conjunto de distinção espiritual, material, intelectual e emocional de uma sociedade ou um grupo, isso abrange, não só arte e literatura mas estilos de vida, formas de viver em conjunto, Sistema de valores, tradições e crenças. (UNESCO, 2001, tradução nossa)

Após a década de 1980, no mundo marcado pela globalização e mundialização, no qual as mudanças se intensificam com o avanço tecnológico da sociedade em rede, as tensões culturais entre o local e o global emergem (CASTELLS, 1999). E a partir da década de 1990, sob o *slogan* das instituições multilaterais: *Pensar Global, Agir Local* - a UNESCO estabelece como poder da cultura:

É a cultura que fornece ao homem a habilidade de refletir sobre si mesmo. É a cultura que nos faz especificamente humanos, seres que se relacionam, dotados de um juízo crítico e um sentido de compromisso moral. É por meio da cultura que discernimos nossos valores e fazemos nossas escolhas. É por meio da cultura que o ser humano se expressa, toma consciência de si mesmo, reconhece sua incompletude, questiona suas próprias conquistas, busca incansavelmente novos significados e cria obras pelas quais transcende limitações. (UNESCO, 1982, p. 1, tradução nossa)

Na concepção da UNESCO, a cultura se coloca não como uma produção humana, mas como o que nos faz “especificamente humanos”. É a cultura que nos dá poder para refletir sobre nossa existência. É a forma que temos de nos expressar, e é a partir dela que definimos nossos valores e por isso faz-se fundamental para humanidade.

Apesar das definições elencadas, os países encontram muitas dificuldades para estabelecer um constructo comum no que se refere à delimitação de fronteiras do que se considera cultura. Por sua vez, essas dificuldades se refletem na articulação das estatísticas culturais dos países. Desta maneira, a UNESCO estabeleceu o Marco Referencial para as Estatísticas Culturais (*Framework for Cultural Statistics - FCS*), em 2009, que propõe a divisão das atividades culturais em domínios culturais, sendo eles: a) patrimônio natural e cultural; b) apresentações artísticas e celebrações; c) artes visuais e artesanato; d) livros e imprensa; e) mídias audiovisuais e interativas; e f) design e serviços criativos. Para além dessas divisões, também foram definidos dois domínios relacionados: a) turismo; e b) esportes e recreação, como demonstra a figura 1:

Figura 1 - Marco referencial para o domínio de estatísticas culturais



Fonte: IBGE (2019)

Para além da perspectiva institucional da UNESCO, outros autores trabalham o conceito de cultura no sentido de observar a identidade cultural das sociedades. Na visão de Santos (1996), a cultura é:

Um produto coletivo da vida humana. Isso se aplica não apenas à percepção da cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter. Aplica-se ao conteúdo de cada cultura particular, produto da história de cada sociedade. (SANTOS, 1996, p. 45)

Para esse autor, a cultura é frequentemente tratada como uma sobra, ou seja, ainda que seja considerada um instrumento valioso, todo o conhecimento de áreas como educação, esporte, política e religião são retiradas do espectro da cultura, restando apenas o conjunto restrito às artes e manifestações folclóricas. Ele constata, ainda, que se ignora o fato de que a cultura é fundamental e deveria abarcar todas as áreas de conhecimento das quais ela é excluída. As próprias políticas públicas institucionais são um reflexo dessa constatação, tais como os editais e as leis de financiamento voltados em sua maioria para o campo restrito da arte, sendo os demais tratados com políticas públicas próprias, específicas de cada campo. Por fim, esse autor entende que a cultura

é um território propício às lutas sociais, que deve ser apropriada como instrumento em favor das lutas por superação da opressão e desigualdade.

Canedo (2009), em seu artigo apresentado no V ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), descreve a cultura a partir de três concepções fundamentais: 1) cultura como significado e valores dos grupos humanos; 2) cultura como produção intelectual e artística, conformando a indústria cultural; 3) cultura como instrumento político e social, fator do desenvolvimento humano. No seu estudo foram entrevistados 153 participantes da II Conferência Estadual de Cultura (II CEC-BA), e segundo as conclusões da autora: “estavam convictos de que a população faz cultura por meio de seus costumes e tradições.” (CANEDO, 2009, p. 10).

Entre tantas definições, a presente pesquisa também explora os conceitos aprofundados da cultura no que se refere às abordagens da cultura de massas e da cultura popular apresentadas na seção a seguir. Em detrimento da cultura de massas, este estudo é orientado à cultura que emana do povo, sendo relacionada aos seus costumes e suas identidades. Portanto, evita a abordagem da cultura de massas produzida pela indústria do entretenimento para o consumo, bem como a cultura erudita na qual os segmentos sociais privilegiados determinam o que é cultura.

### *2.1.1 Cultura de massas*

Cultura de massas é um termo derivado da sociedade de massas, ambos conceitos desenvolvidos por Hannah Arendt. (ARENDR,p.248,1959) Na perspectiva arendtiana, a sociedade de massas é o conjunto de muitos indivíduos que se desinteressaram completamente por qualquer tipo de participação política, como filiação a um partido ou um sindicato. Essa apatia acontece por falta de um sentimento que os conecte com o interesse comum e, conseqüentemente, com a esfera pública. Isoladas e alienadas, as pessoas que vivem na sociedade de massas acreditam em um determinismo inexorável, no qual não existe a iniciativa de criar, agarrando-se em clichês que, como um cinturão, protegem-nos da própria realidade. (PASSOS, 2010)

Em uma sociedade apática, emerge a cultura de massas que passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais (ARENDR, 1959, p.

260). Nesse cenário, a cultura deixa de ser produzida de maneira a acrescentar socialmente e prevalecer eternamente, para se transformar em bens de consumo. O mercado de produção cultural ou a indústria do entretenimento surge, a partir da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de vender a cultura em larga escala e promover o lucro. (SILVA, 2021, p. 18)

Arendt diz que “a sociedade de massas [...] não precisa de cultura, mas de diversão” (ARENDR, 1959, p. 257), e para se tornar divertido, a maioria dos objetos culturais devem passar por uma “massificação”, ou seja, tornar-se um objeto de digestão fácil, prazeroso e descompromissado. Uma vez que esses objetos são feitos e consumidos, deixam de ser prazerosos e passam a gerar tédio, pois já fazem parte de quem os consumira (SILVA, 2009, p. 153). Portanto, o objeto consumido precisa rapidamente dar espaço ao novo e ser efêmero. Na busca incessante da indústria por material aproveitável, a cultura do passado é transformada para se tornar entretenimento de consumo fácil. (ARENDR, 1959, p. 259)

Na concepção arendtiana, os pivôs da cultura de massas são os denominados filisteus. Inicialmente, ser um filisteu indicava uma “mentalidade exclusivamente utilitarista, uma incapacidade para pensar em uma coisa e julgá-la à parte de sua função ou utilidade” (ARENDR, 1959, p. 269). Uma característica muito marcante no surgimento da burguesia, que desprezava a cultura e a arte por falta de utilidade. Entretanto, a burguesia logo percebe o importante papel da cultura para ascensão social, utilizando-a para se equiparar com os nobres da época, essa valorização da cultura pela burguesia é determinada por Hannah Arendt como o filisteísmo cultivado. Nele, a cultura passa a ter utilidade e é transformada em valor de troca, e por isso acaba deformada e massificada. (SILVA, 2009). Para a cultura de massas, os filisteus são burgueses isolados do mundo, que têm como principal preocupação a segurança e o bem-estar de sua família, sendo capazes de qualquer coisa por essa tranquilidade. Esse isolamento afasta o filisteu da cultura e da política, preocupando-se apenas com as atividades referentes a sua profissão. (PASSOS, 2010, p. 4)

“O homem de massas é, tal qual o burguês, um filisteu, pois se lança a cultura com objetivos sociais” (SILVA, 2009, p. 153), preocupando-se apenas com seu trabalho e com

o que é útil para si, afasta-se das questões políticas e culturais por não as considerar úteis e desloca a cultura para o status de diversão entre as atividades de trabalho e sono. Para atender a sociedade de massas, a indústria do entretenimento se esforça para difundir seu conteúdo para o máximo de consumidores, isso não quer dizer que há uma democratização da cultura, pois para serem aproveitados como lazer, os objetos culturais não podem ser apresentados da forma que foram criados (SILVA, 2009, p. 153). Arendt (1959) defende que todos nós precisamos de entretenimento e diversão, mas, compreende que o processo de massificação da cultura e seus objetos empobrece o conteúdo crítico e manipula a sociedade.

A difusão do conteúdo para a cultura de massas é realizada por diversos meios de comunicação, rádios, canais de TV e internet. Esses instrumentos de divulgação em massa são considerados por Noam Chomsky como a mídia de massas, cujos instrumentos são controlados pela elite e são responsáveis por moldar a mente da população. O autor denomina esse conceito como “consenso manufaturado”, no qual a elite política, e conseqüentemente a elite econômica, trabalham em conjunto com a mídia para manipular a opinião pública (CAMPOS, 2008). Para Chomsky, a mídia de massas é responsável por enviar mensagens para população no geral e essas mensagens além de divertir, entreter e informar, inserem no inconsciente das pessoas valores, credos e códigos de comportamento. (CHOMSKY, 2003) Vale ressaltar que no Brasil, o governo gastou cerca de 75 milhões de reais apenas no primeiro trimestre de 2019 com publicidade em redes televisivas. Esses valores reforçam a importância do controle cultural para o inconsciente coletivo. (PRAZERES, 2019)

### *2.1.2 Cultura popular*

Contraopondo a cultura de massas, a cultura popular emerge do povo. Vez ou outra, a cultura popular e a cultura de massas se confundem pelo nome, mas, algumas características distintas são pontuais. Enquanto uma é produzida pela indústria do entretenimento, a outra emana o povo, da mesma forma que a cultura de massas é produzida para o consumo e a satisfação imediata, enquanto a cultura popular é a

expressão de uma comunidade cultural e seus costumes. A recomendação de Paris registrada no documento da 25ª Conferência Geral da UNESCO define:

A cultura tradicional popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressões de sua identidade cultural e social: as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989)

Compreende-se a cultura de modo geral caminhando lado a lado com a política e a cultura popular acompanha essa afirmação, uma vez que é a forma de expressão dos seguimentos menos favorecidos da sociedade. Em uma espécie de luta de classes, a cultura popular muitas vezes entra em conflito ideológico com a cultura erudita<sup>1</sup> (SILVA, 2021). As contraposições desse conflito foram foco de debate por muito tempo, estabelecendo a dicotomia do hegemônico contra subalterno, do moderno contra o tradicional ou da alta cultura contra a baixa cultura, com debates muitas vezes que se provaram elitistas e que perduram até hoje com o intuito de determinar o que é a cultura de verdade (COSTA, 2015; SILVA, 2021).

Segundo o Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN<sup>2</sup>, nos estudos mais recentes, essa dicotomia entre o erudito e o popular aparece mais diluída, pois, “a cultura popular aparece como um modo de vida marcado por uma complexa interação de fatores socioculturais, econômicos, políticos e ecológicos” (COSTA, 2015). Desta forma, a cultura de massas, a cultura popular e a cultura erudita acabam interagindo, e apesar das diferenças já citadas, referenciam-se umas pelas outras.

Sendo assim, entende-se a cultura popular como fruto de uma complexa interação de fatores socioculturais e econômicos, em que o debate de classes está historicamente

---

<sup>1</sup> O termo erudita representa algo voltado para uma intelectualidade e almejando algum rebuscamento estético, que não necessariamente é do período clássico. (SILVA, 2021)

<sup>2</sup> Instituto do patrimônio histórico e artístico cultural.

presente, e como sendo um conjunto de criações de uma comunidade cultural, com líderes que representem a comunidade. A cultura popular se apresenta de diversas formas, dentre elas a literatura, a música e diversas outras formas de arte, sendo a tradição oral a sua principal forma de propagação (COSTA, 2015; SILVA, 2021; UNESCO, 1989). Frequentemente, surgem grupos que identificam o tensionamento de algum problema público e que utilizam a cultura como alternativa que busque a resolução do problema. Esses agrupamentos são uma expressão da cultura popular de um povo, de seus rituais e celebrações, e podem ser chamados de movimentos culturais.

## 2.2 MOVIMENTOS CULTURAIS

Entende-se por movimentos culturais aqueles processos iniciados e promovidos pelos diversos sujeitos sociais que compartilham valores que os unem a uma identidade comum. Diante da diversidade, parece claro que os valores que orientam os interesses das diferentes classes e grupos da sociedade não são, e nem poderiam ser, os mesmos. Portanto, a dinâmica cultural aparece dividida em movimentos ligados aos interesses dos diversos sujeitos, seja a partir das suas posições de classe, de suas religiões, etnias, ou de outros valores que os identificam, por exemplo, os interesses culturais das classes proprietárias quase sempre coincidem com as suas posições de classe.

O termo “movimento cultural” pode ser interpretado de diversas formas. Quando se pesquisa na internet, os resultados obtidos remetem a grandes momentos históricos de produção artística e mudança de comportamento, como o Barroco, Renascimento, Maneirismo e o Modernismo, que são alguns desses movimentos identificados. Entretanto, no âmbito dessa pesquisa, expande-se a escala desses movimentos para uma definição ainda em construção, que na compreensão de De Oliveira Souza e Reis (2020), consideram os movimentos culturais como uma “evolução” ou uma “ramificação” dos movimentos sociais, os quais surgem principalmente voltados para as disputas de classe e evoluem com uma ênfase maior na cultura e na ideologia. Por sua vez, Arroyo (2003) compreende movimentos culturais como fonte agregadora que motiva

organizações, movimentos e formas de resistência diversas que expressam as tensões sociais:

Poderíamos falar em movimentos culturais, pelo fato dos atores se identificarem, resistirem ou lutarem por identidades culturais específicas? Falar em “novos” movimentos sociais? Outros atores novos e outras motivações, novas ou apenas expostas de formas diferentes? O importante é constatar que a cultura tem sido agregadora a ponto de motivar organizações, movimentos e formas de resistência diversas. A cultura tem motivado comportamentos e condutas resistentes. Análises diversas têm destacado que os “novos” movimentos sociais partilham um campo cultural comum, assim tensões sociais e orientações culturais são inseparáveis. (Arroyo, 2003, P. 40)

No Campo de Públicas, a literatura sobre movimentos culturais ainda é muito escassa. O fato de grande parte da literatura *mainstream* considerar principalmente os aparatos estatais como objeto de estudo é limitador para aprofundar os movimentos culturais como importantes atores públicos nos fluxos das políticas públicas. Entretanto, as áreas das ciências sociais já reconhecem os movimentos culturais como expoentes de participação ativa nas políticas públicas de cultura (DE OLIVEIRA SOUZA; REIS, 2020). Nesse sentido, esta pesquisa busca compreender os movimentos culturais como **sujeitos de pesquisa** no campo das políticas públicas por meio da metodologia denominada Mirada ao Revés.

### 2.3 DA DICOTOMIA EPISTEMOLÓGICA NO CAMPO DE ESTUDO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS AO MIRADA AO REVÉS

Para compreender os caminhos percorridos nessa pesquisa, faz-se necessário conhecer as discussões já apresentadas sobre políticas, especificamente retornar ao “nascimento” do campo de estudo das políticas públicas (*policy*). Conforme Boullosa (2013, 2019), Harold Lasswell assina o primeiro capítulo do livro, *The Policy Sciences*, publicado junto com Daniel Lerner (1951), defendendo a *Policy Orientation* que aborda as políticas públicas como campo de estudos dissociado da ciência política (*politics*).

A corrente teórica normativo-prescritiva baseada, parcialmente, no pragmatismo de John Dewey, tinha como natureza a multidisciplinariedade predominante nos cursos do Campo de Políticas Públicas. Entretanto, os estudos nesta área passaram a sustentar o que Bouldosa (2013) define como o “mito modernista da engenharia social” que “defendia a racionalização como o único caminho para a organização da sociedade a partir do princípio da eficiência” (BOULLOSA, 2013 apud LASCOUMES, LE GALES, 2007). Esses estudos formam a corrente teórica que se constitui na análise racional das políticas públicas - ARPP (*rational policy analysis*). Essa corrente, com “seu viés cientificista [...] defendia a neutralidade ou a despolitização de tais estudos, diferente do que acontecia, por exemplo, na França ou na Itália, onde as escolas são menos normativas e mais descritivas, tal qual a escola da indagação de políticas públicas (*policy inquiry*)” (BOULLOSA, 2013).

No Brasil, a ARPP foi fortemente difundida a partir da influência estadunidense, deixando pouco espaço para outras linhas de estudo das políticas públicas. “A grande maioria dos estudos continua [...] insistindo na primazia do Estado bem como no papel do gestor público e do analista de políticas públicas como aquele ator muito especial capaz de imputar racionalidade (neutra) ao processo de tomada de decisão pública” (BOULLOSA, 2013).

Na contramão dessa escola baseada na ARPP, surgem outras vertentes de estudo nas políticas públicas. A partir dessa pluralidade de correntes, surgem novas formas de classificação, dentre elas a classificação de Howlett, Ramesh e Perl (2013) que identifica duas principais matrizes nesse campo de estudos: a) a **matriz positivista**, resultado de um modelo mais próximo da ARPP, com características mais hierárquicas e centrada no Estado, e b) a **matriz anti-positivista** ou **pós-positivista** que enfatiza o processo político. As diferenças entre essas matrizes são retratadas no quadro 1 a seguir formulado por Gonsalves e Andion (2019):

Figura 2 - Característica das matrizes de análise das políticas públicas

CARACTERÍSTICAS	MATRIZ POSITIVISTA (Análise das Políticas)	MATRIZ ANTI-POSITIVISTA (Estudos das Políticas)
<b>Ontologia do social e Visão do interesse público</b>	Sociedade como soma de atores individuais autônomos e racionais. Interesse público como soma dos interesses individuais.	Sociedade como comunidade política. Interesse público é construído por meio da negociação dos diferentes interesses coletivos.
<b>Olhar sobre a política pública</b>	Política pública se expressa nos registros oficiais e é criada por meio de estágios sequenciais em uma lógica evolutiva.	Políticas públicas envolvem processos políticos, confrontos e articulação, entre diferentes atores para além do governo.
<b>Modo de tomada de decisão</b>	Tomada de decisão racional.	Decisão como processo político, permeada de paradoxos e de imprevisibilidade.
<b>Foco do estudo</b>	Explicar relação/coerência entre planejado e executado e consequências da política (ênfase nas causas e efeitos).	Busca compreender a política sendo feita (processo de construção da política).
<b>Direcionamento da política</b>	De cima para baixo	De baixo para cima
<b>Metodologias mais frequentes</b>	Quantitativas	Qualitativas
<b>Relação sujeito-objeto</b>	Pesquisador neutro que analisa e faz recomendações para a política.	Pesquisador como "ator", influenciando os demais na formulação e expressão de seus argumentos.
<b>Autores representativos</b>	Dunn (1981); Weimer e Vining (2011).	Fischer e Forester (1993); Schneider e Ingran (1993); Stone, (2002).

Fonte: (GONSALVES; ANDION, 2019)

Nesse quadro, as autoras adotam o termo anti-positivista, entretanto, na descrição apresentada pelos(as) autores(as) citados(as) na área, o termo anti-positivismo equivale ao pós-positivismo cunhado por Frank Fischer (2016), cuja crítica pós-positivista é construída a partir de um "positivismo tecnocrático". Para Fischer, a matriz positivista determina como única abordagem confiável as generalizações empíricas que explicam o comportamento social independentemente das circunstâncias. (FISCHER, 2016)

Subjacente ao positivismo, a tecnocracia também se faz presente nessa epistemologia que é alvo de críticas dos autores pós-positivistas. Na tentativa de separar os fatos dos valores e enfatizar a eficiência e a eficácia, os autores positivistas e neopositivistas acreditam haver neutralidade política na análise de políticas públicas. Fundamentados na crença da superioridade da tomada de decisão científica, alegam que as soluções dos problemas políticos e sociais devem ser encontradas nas técnicas das políticas públicas, e caso a política não se encaixe no esquema metodológico, ela é o problema. (FISCHER, 2016)

A dicotomia entre essas duas grandes matrizes também é discutida por outros autores. Nas teorias do Estado, por exemplo, “duas grandes perspectivas têm partilhado, tradicionalmente, o campo da teoria do Estado, a saber: a) a abordagem estatal, e b) a abordagem pluralista” (MULLER; SUREL, 2002). Na concepção desses autores, a abordagem estatal se aproxima da matriz positivista, uma vez que centraliza o Estado como fator essencial para o funcionamento da sociedade. Sendo “centralizado e racional por excelência, ele (o Estado) é, com efeito, o único que assegura a coerência e a coordenação das funções sociais para o exercício de um pensamento *meditado*” (MULLER; SUREL, 2002). Por outro lado, a abordagem pluralista se aproxima da matriz pós-positivista, na qual o Estado, como descrevem esses autores “[...] é o resultado de processos sociais irreduzíveis. Longe de modelar a sociedade, o Estado é, pois, o produto da interação entre os grupos livremente formados”. (MULLER; SUREL, 2002).

Dessa forma, esta pesquisa se fundamenta nas referências da matriz pós-positivista, levando em consideração a abordagem pluralista, de maneira a enxergar a sociedade como uma comunidade política, compreendendo suas disputas e negociações, seus confrontos e articulações. Estabelecer o olhar a partir da base pós-positivista é reformular a compreensão do que é uma política pública e como, justamente, essa política se torna pública pelo público que a faz e não pela determinação do Estado.

## 2.4 A FORMAÇÃO DE PÚBLICO PELA MIRADA AO REVÉS.

A partir do processo de compreensão das políticas públicas por uma lógica sociocêntrica, surgem novas abordagens de estudos em políticas públicas, dentre elas a abordagem brasileira denominada Mirada ao Revés:

A Mirada ao Revés (BOULLOSA, 2013), uma abordagem brasileira em estudos críticos em políticas públicas, caracteriza-se por compreender as políticas públicas como **fluxos de instrumentos, práticas e argumentos** ativados por uma **multiatorialidade** interessada tanto na definição de **problemas públicos**, e de suas alternativas de solução, quanto na preservação de bens públicos. (BOULLOSA, 2019, p. 92)

A Mirada ao Revés se diferencia dos estudos *mainstream* (positivistas) do campo de públicas a partir da definição de políticas públicas e seus atores. No positivismo, há uma lógica estadocêntrica, em que as políticas públicas são um conjunto de ações do governo para tratar ou não um problema público. Já no Mirada ao Revés, a lógica sociocêntrica entende que a sociedade tem a capacidade suficiente de se expressar, agir e se organizar em relação a um problema público. Dessa forma, a ação plural da sociedade emerge enquanto instrumento de políticas públicas e passa a incorporar o fluxo de políticas públicas ativando o que BOULLOSA (2013; 2019) define como *multiatorialidade*,

Ao investigar o tema da pesquisa por essa abordagem, é possível compreender um movimento cultural como um ator que desenvolve instrumentos, práticas e argumentos para o enfrentamento de problemas públicos ou a preservação de bens públicos. Ao observar os movimentos culturais como atores que fazem parte desse fluxo, espera-se obter uma nova perspectiva sob a análise das políticas públicas culturais do Distrito Federal. Essa nova forma de “mirar” apresenta-se valiosa, uma vez que estuda a raiz do problema, as experiências públicas que agem mesmo sem muito recurso para contornar um problema público ou evitar um mal público. Vale ressaltar que se a solução estadocêntrica desempenhada nos últimos anos fosse perfeita, não existiriam ações e movimentos culturais emergindo do povo.

A força de um movimento cultural que emerge sem planejamento ou financiamento estatal é gigantesca, pois, exige muitas vezes uma jornada adicional de trabalho para as pessoas que se envolvem no movimento, o que parece ser uma das causas da volatilidade de atores sociais e culturais que a todo momento nascem e deixam de existir dentro desses fluxos multiatoriais. Sobretudo, a motivação para se engajar em uma jornada adicional de trabalho em busca de colaborar com a solução de um problema público da sua região é um nobre sujeito de investigação que repousa sobre o conhecimento de quem mais está sendo afetado pelo problema público em questão, de maneira a ser publicizado pelos atores da comunidade que buscam alternativas para solução de tal problema (DEWEY, 1927).

Desta forma, a Mirada ao Revés torna-se singular a partir da sua aproximação com o pragmatismo clássico, baseado principalmente nos trabalhos de John Dewey.

Como discutido por Boullosa (2019, 2013), Lima (2019) e Facundo (2019), a possibilidade de enxergar de forma diferente a natureza das políticas públicas determina o plano ontológico dessa pesquisa que é pós-positivista e se apoia no pragmatismo clássico.

A partir do conceito formado no plano ontológico, a metodologia do Mirada ao Revés, em sua abordagem revisitada em 2019 (BOULLOSA, 2019), é sintetizada em três dimensões de análise: a) reflexividade e implicação pública, b) disputas axiológicas, e c) racionalidade compreensiva. E as interfaces (intersecções) entre essas dimensões formam três conceitos: **transação, experiência e público**. Essas dimensões de análise se estruturam em torno dos seguintes planos de pesquisa: a) o **plano analítico**: quadro de valores que norteiam a pesquisa, b) o **plano metodológico**: instrumentos e caminhos utilizados na pesquisa, e c) o **plano deontológico**: postura ou posição do pesquisador. Por fim, os conceitos formados a partir das dimensões de análise formam a base teórica para a noção de **multiatorialidade**:

os conceitos estruturantes do modelo analítico em questão delimitam seu plano epistemológico e constroem um conjunto de mínimo de articulação teórica para a ancoragem de uma visão sociocêntrica dos processos de políticas públicas, da qual emerge a noção de multiatorialidade, como uma nova teoria da articulação entre atores, a qual, por sua vez, também se atoriza em tais processos, modelando-os e sendo por eles modelados. (BOULLOSA, 2019, p. 95)

A partir do momento que se utiliza essa nova teoria de articulação entre atores, conseqüentemente, torna-se um ator nesse construto de políticas públicas, desenvolve-se para além da pesquisa aplicada, explorando o que Boullosa (2019) concebe como pesquisa implicada, em que o pesquisador, ao adentrar a arena de pesquisa, torna-se um ator e faz parte dessa arena.

Essa pesquisa está diretamente relacionada à reflexividade na produção do conhecimento, pois, o investigador, ao se envolver com o fluxo de políticas públicas, expande sua relação com o mesmo e suas possibilidades, “compreendendo que nossas práticas (inclusive as de pesquisa) também são modeladas por contextos, por discursos, por argumentos, por práticas anteriores, etc.” (PERES, 2020)

Por fim, para que este modelo aconteça, deve-se afastar da neutralidade como pré-requisito para o estudo das políticas públicas, uma vez que a própria política é feita de disputa de valores. Faz parte da construção do Mirada ao Revés que o pesquisador esteja introduzido nesse fluxo, mas para isso deve-se utilizar “as noções de **racionalidade discursiva** (como a desejada), **valores** (como o meta-objeto de tais estudos), **argumentos** (como objeto), **práticas** (como contexto mais local), **reflexividade** (como motor da aprendizagem desejada e postura deontológica)” (BOULLOSA, 2019, P.6).

#### *2.4.1 Conceitos Estruturantes e Multiatorialidade.*

Na abordagem do Mirada ao Revés, três conceitos estruturantes são necessários para compreensão da multiatorialidade, a saber: transação, experiência e público.

A **transação** estrutura-se a partir de uma interação entre atores, quando a interação passa a se organizar de maneira própria, não orquestrada e constrói um caminho alternativo que ainda não havia sido projetado, substituindo, portanto, o prefixo *inter-* do termo interação pelo prefixo *trans-* que transforma o termo em transação (Dewey, 1927). Esse movimento transacional é motor e êxito da relação entre atores, pois, a partir da construção de um caminho alternativo, os atores compartilham uma lacuna ou dúvida para construir o conhecimento.

Essa construção de conhecimento, conseqüente de um caminho alternativo ao problema, só é possível a partir da experiência. Tal experiência se ancora no movimento de tentar e de construir que é fundamental para o processo de fluxo das políticas públicas, pois a construção dessas políticas se desenvolve numa constante experimentação de atores governamentais e não governamentais. Nesse sentido, Boullosa (2019) sinaliza que:

A experiência pode ser compreendida, portanto, como a transação situada e com posicionalidade própria, diferente das previamente projetadas pelos atores implicados em situações ou em fluxos de políticas públicas.

Dewey considera que o público é o conjunto de atores ativados para solucionar problemas públicos, cuja formação de público recebe o nome de publicização. Sobretudo, o **público** pode assumir outras definições como **êxito** (CROSTA, 2009) ou como **experiência** (QUÉRÉ, 2003). Para Boullosa (2019), nenhuma dessas definições suprimam as necessidades de se problematizar a noção de público em sua totalidade. A partir dessa insuficiência interpretativa, surge o conceito de **Multiaitorialidade**, definido como:

um constructo interpretativo sociocêntrico que busca superar a dimensão estadocêntrica do ator individual como *locus* único da ação em políticas públicas, bem como definidora da própria qualidade da ação (BOULLOSA, 2019).

## 2.5 O PÚBLICO, SEUS PROBLEMAS, EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS.

### 2.5.1 *Problemas Públicos*

John Dewey (1927), nas discussões de público, entende que é preciso observar as consequências das ações humanas para compreender a distinção entre o público e o privado. Quando as consequências da ação afetam mais pessoas do que as diretamente envolvidas nas situações-problema são consideradas consequências públicas. E se houver um esforço para regulá-las, cria-se algo que se assemelha à ação de intervenção do Estado. Caso contrário, se as consequências são restringidas ou acredita-se que são, estas ganham o caráter privado. (DEWEY, 1927)

Nem todos os problemas são públicos, alguns problemas nem podem ser denominados problemas e sim “distúrbios”. Os distúrbios são acontecimentos que provocam uma interrupção do curso direto e regular de determinado comportamento. (CEFAÏ, 2017a). Para que um distúrbio se transforme em um problema público, ele precisa ser tratado e se tornar uma experiência pública. O problema público só começa verdadeiramente a existir quando se torna um processo de experiência coletiva ao

formular críticas, denúncias e reivindicações. “O distúrbio não ganha atenção do público sem uma rede de dispositivos simbólicos, jurídicos, midiáticos...”. (CEFAÏ, 2017a).

Desta forma, para que determinado problema se torne um problema público de fato, é necessário que tenha duas características: a **problematização** e a **publicização**. A **problematização** compreende a identificação, a análise e as possíveis soluções para um problema público, e envolve também as comunidades concernentes que atuam, passam a se organizar e até eleger líderes para lidar com o referido problema público. Já o processo de **publicização** é fruto das disputas inerentes à situação problemática, em que os atores se confrontam e acabam se dirigindo a terceiros buscando a possibilidade de realizar uma ação pública ou desenvolver um comportamento coletivo (LIMA, 2019). Para Dewey (1927), essas características estão diretamente associadas à existência do problema público, pois não existe um problema sem um público que o legitime, da mesma forma que não existe um público sem um problema.

Em decorrência da concretização de um problema público, diversos atores começam a performar com a intenção de alterá-lo. Esse movimento de performar pode ser considerado como “ação pública”, na perspectiva de Muller e Surel (2002) tem sua gênese em três processos ideais: a) problematização dos fenômenos sociais, b) inscrição formal na agenda, e c) influência eventual das janelas políticas. Cabe destacar que a “inscrição formal na agenda” remete à lógica da matriz positivista que centraliza a ação pública em uma ação estatal. Ao se aproximar de uma matriz pós-positivista, pode-se conceber que “o agir torna-se público quando imbuído da percepção de que o mesmo se dá em uma arena que também é pública.” (BOULLOSA, pg. 77, 2013). Ou seja, a ação pública também poderia ser resultado da performance de um ator não governamental, a partir dos conceitos já colocados de transação e experiência.

Como indica Secchi (2013), os atores podem ser indivíduos ou instituições que influenciam os processos de políticas públicas, sendo esses governamentais e não governamentais. Baseado na concepção de Boullosa (2013), pode-se dizer que os atores não só influenciam os processos de políticas públicas, como também podem performar ações públicas para contornar os problemas públicos.

### 2.5.2 *Experiência Pública*

Ao compreender os conceitos de problema público, multiatorialidade e ao assumir as abordagens pós-positivistas, deve-se entender as políticas públicas como fenômenos socioculturais e que não necessariamente partam de um ambiente institucional, gerencial, administrativo ou técnico. Dessa forma, compreende-se que, para além do âmbito estatal, os atores contribuem e performam no fluxo de políticas públicas, de maneira a serem conduzidos para o centro das análises em políticas públicas.

A partir dessa compreensão emerge o conceito de “experiência pública”, conceito aprofundado e situado no campo de estudo das políticas públicas por Peres (2020). A autora não define o termo conceitual, mas, adentra no debate delimitando o que pode ser ou não considerado como uma “experiência pública”. Primeiramente, uma experiência pública resulta de uma situação problemática, um conflito ou um desconforto que são capazes de desencadear encontros, reuniões e grupos que conformam uma comunidade de investigadores. (PERES, 2020)

Uma “experiência pública” não é uma política pública, uma vez que a política pública é construída com uma finalidade pré-estabelecida e é posta em ação por meio de instrumentos disponíveis. Iniciando pelo caminho inverso, Peres (2020) estabelece uma reflexão a partir do que uma ‘experiência pública’ não é:

Não é plenamente descritível ou apreensível; não pode ser pensada por um grupo restrito de profissionais especializados. Não tem o Estado como ponto de partida e a Sociedade como ponto de chegada. Não tem todos os seus objetivos planejados ou conhecidos. Não tem todos os seus cursos de ação previamente projetados. Não limita o rol de atores nela envolvidos. Nunca é desterritorializada ou desenraizada, o que significa que não poderá ser facilmente replicada, trasladada ou traduzida. Não é (e não se pretende) feita apenas de dados quantitativos e objetivos que não carecem de julgamentos e reflexões adicionais. Não pretende, sequer idealmente, eliminar riscos e incertezas. Não é pontual ou isolada. Nunca se transformará em hábito, repetido mecânica e irrefletidamente. Não tem fronteiras e, talvez o mais importante, nunca nasce pública. (PERES, 2020, p. 83)

Uma experiência pública não nasce pública, ela deve tornar-se pública conforme constrói público e passa a pertencer ao coletivo. Ela é composta de diversos atores em movimento, que preservam suas características individuais e acabam por colaborar mais ou menos com a experiência a partir das circunstâncias pessoais. As “experiências públicas” também têm como característica a capacidade de construir uma escala *meso* de articulação, podendo construir relações e interlocuções com estruturas formais como o Estado (mas não necessariamente precisa recorrer a isso). Além disso, uma “experiência pública” tem capacidade de estabelecer uma postura dialógica e reflexiva, podendo ser até crítica com entidades macrossociais como o mercado e o Estado. (PERES, 2020)

Essa capacidade de construir uma escala *meso* é o que diferencia a “experiência pública” da “experiência estética” de Dewey (2010), que por sua vez diferencia-se de uma experiência pela dimensão afetiva. É a experiência estética que nos provoca dúvida, que nos faz imaginar outros caminhos, e geralmente a arte acompanha essa provocação e reflexão que as experiências estéticas transmitem. Assim, a “experiência pública” ainda assume essa dimensão afetiva o que a torna consoante com os movimentos culturais.

Como a “experiência pública” é resultado de um choque ou uma ruptura, vale ressaltar que a maior parte das rupturas estão presentes em ambientes de tensão, conflito e até violência. Dessa forma, não é possível afirmar, sem uma imersão ou estudo aprofundado, quais experiências de fato são públicas, e se públicas são saudáveis, pois, uma ruptura na maioria das vezes gera um sentimento de dor e as reações a partir desse sentimento podem gerar consequências e movimentos ruins. Dessa forma, a autora aproxima-se de um conceito do que de fato as experiências públicas podem ser: “Constituem-se enquanto tentativas situadas de crescimento, de transformação, de melhoria da realidade cotidiana e da perspectiva de vida dos diversos grupos sociais que em torno delas se engajam.” (PERES, 2020, p. 88). Dessa forma, o trabalho propõe-se a investigar se os movimentos culturais mapeados no DF podem ser considerados experiências públicas.

### 2.5.3 Prática

O conceito de prática é fundamental para o pragmatismo, entretanto, ainda há certa disputa e dificuldade para uma definição do mesmo (PERES, 2020). Para este trabalho, utiliza-se o conceito de prática concebido por Pier Luigi Crosta (2009) em duas acepções: a) a prática como *agir plural*; e b) a prática como uso e formação do território.

As práticas são modos de fazer, pensar e dizer coletivos. Não necessariamente são uma ação coletiva, pois, os objetivos e a forma não são deliberados previamente e se há alguma convergência não é (necessariamente) projetada anteriormente, mas, resulta de uma interação (CROSTA, 2009). Quando se interage, os sujeitos e objetos em interação influenciam-se mutuamente e dessa interação modificam-se as condições de ação do outro. A partir das condições, cada um que interage eventualmente ajusta suas ações e eventualmente ajusta os objetivos que se renovam durante o percurso. (*idem*). As interações possuem efeitos que podem ser públicos ou não dependendo de suas consequências, assim, para Crosta (2009) essas interações compõem um *agir plural*.

A prática como uso do território, sendo que o território nada mais é do que 'o uso que se faz dele' (CROSTA, 2009), costura o conceito de público ao conceito de práticas no campo de políticas públicas (PERES, 2020). Crosta (2009) indica um fator relevante para compreender essa afirmação a respeito do território, cuja ideia de que mesmo os bens e serviços que são considerados públicos no senso comum recebem a confirmação a partir do uso que se faz deles. Dessa forma, é possível compreender as práticas como diversas interações dos atores (*agir plural*) e as práticas como o uso que se faz de um território. Portanto, a prática é uma das importantes categorias analíticas desse trabalho, sendo por meio dela que podemos observar as interações de formação, organização e atuação no território, interações e propagação com/pela comunidade.

### **3 METODOLOGIA**

Esta pesquisa baseia-se nos estudos críticos no campo de estudo das políticas públicas, e especificamente, inspira-se e se utiliza da abordagem Mirada ao Revés

(BOULLOSA, 2013; 2019) e trabalhos relacionados (FACUNDO, 2019; LIMA, 2019; PERES, 2020). A partir dos estudos críticos, observa-se uma lente que não naturaliza os fatos, não os enxerga como óbvios, pelo contrário, enxerga a sociedade e as políticas públicas como “eventos mutáveis que se transformam a partir da construção de símbolos, conflitos argumentativos, alternância de poderes e legitimidade de significados.” (FACUNDO, 2019, p. 34)

A partir dessas características, é possível sair do óbvio e compreender as políticas públicas como um constructo, a partir de um fluxo de diferentes práticas que se relacionam e se movimentam em uma dinâmica multiatorial, propiciando uma visão para além das dinâmicas estatais em um modelo *top down*. Essa lente abre espaço para compreender os atores, até então invisibilizados, enquanto sujeitos de pesquisa que apresentam importantes elementos para compor esse fluxo para contornar os problemas públicos. Desta forma, essa dinâmica multiatorial foi adotada neste estudo sobre os movimentos culturais do DF, a partir da construção metodológica baseada nesses conceitos básicos que assumem as seguintes características nos seus diferentes planos de pesquisa: a) o **plano ontológico**, sobre a natureza da pesquisa; b) o **plano epistemológico ou plano analítico**, que diz respeito aos significados ou verdades; c) o **plano deontológico**, o qual considera a os valores morais do pesquisador; d) o **plano metodológico**, que determina o caminho tomado; e) o **plano empírico**, o qual fornece as ferramentas para a realização da pesquisa (PERES, 2020). Esses planos são interdependentes e muitas vezes se englobam e tem interseções entre si. Portanto, a metodologia dessa pesquisa se divide em quatro tópicos: 1) A **natureza da pesquisa**, que engloba os planos ontológico e epistemológico; 2) o **plano deontológico** que incorpora a visão de mundo do pesquisador; 3) **a matriz de análise**, essencial para metodologia segundo Mirada ao Revés; e 4) o **percurso metodológico**, que passa pelos planos metodológico e empírico.

### 3.1 A NATUREZA DA PESQUISA

Esta seção é necessária para definir a natureza, a identidade ou a essência da pesquisa, determinando basicamente as escolhas filosóficas, as correntes ou o caráter da pesquisa. Dessa forma, essa pesquisa assume a sumária inspiração na corrente filosófica no pragmatismo de John Dewey, uma vez que se baseia na Mirada ao Revés que busca a reaproximação com o pragmatismo clássico, assim como a gênese do campo de estudos das políticas públicas que também se apoia no pragmatismo clássico (BOULLOSA, 2019).

Além disso, assume-se nesse plano uma natureza subjetiva de pesquisa, “o que significa dizer que tal investigação não poderá se pautar apenas em dados convencionais das *policy sciences*, das ciências políticas ou das ciências sociais” (PERES, 2020). Isso porque ao assumir os movimentos culturais como potenciais experiências públicas enquanto sujeito de pesquisa, infere-se a ideia de que existem diversas emoções, vivências subjetivas e visões de mundo.

Portanto, foi adotada a matriz pós-positivista que compreende as políticas públicas não como aquilo que determinado Governo faz ou deixa de fazer (DYE, 1972), mas, como um fluxo **multiatorial** e **sociocêntrico**. O pós-positivismo se opõe à racionalização pura, sendo o único caminho possível para as políticas públicas, sob o qual se altera o conceito de um conhecimento técnico, apolítico e estadocêntrico consolidado no positivismo, dando vazio a um conceito em que outros atores, como os movimentos culturais, são produtores de argumentos e fontes de conhecimento de políticas públicas. Nessa perspectiva, para situar o leitor, pode-se citar alguns autores e autoras que trabalham com essa lente e são referências desse trabalho, tais como: Frank Fischer, Rosana Boullosa, Daniel Cefaï, Janaína Peres.

### 3.2 O PLANO DEONTOLÓGICO: A VISÃO DE MUNDO DO PESQUISADOR

Cresci privilegiado sendo homem, branco e de classe média, como diria o verso da música “Vou Agradecer” de Naticongo, artista independente de Taguatinga: “pai

trabalhador e mãe guerreira, rango de primeira sempre tive na mesa”. Felizmente, esses privilégios me ajudaram a chegar na Universidade de Brasília, uma experiência pela qual eu sou extremamente grato, que me possibilitou conhecer diversas realidades e me fez enxergar um gigante mundo de possibilidades, diversidade e desigualdade.

Nesse caminho, tive a oportunidade de participar do CAPOP (Centro Acadêmico de Gestão de Políticas Públicas da UnB), FENECAP (Federação Nacional dos Estudantes do Campo de Públicas) e realizar um ENECAP (Encontro Nacional dos Estudantes do Campo de Públicas), que teve como inspiração para o tema as arenas públicas de Daniel Cefaï. Nessa caminhada política, o encontro de diversas culturas, pessoas e experiências expandiu meus horizontes sobre as análises de políticas públicas, que me fez compreender que a formulação de uma política pública é muito mais completa quando é construída em conjunto, quando compreendemos que não somos donos da verdade e que cada conhecimento importa.

Junto a isso, em meio a pandemia, construí amizades na “Explanada dos Mistérios”, movimento cultural que divulga artistas independentes do DF e seus trabalhos. Percebemos um problema público (ainda sem dominar o conceito) de falta de oportunidade e exposição de artistas independentes, que na sua grande maioria luta para viver dos diferentes tipos de artes disponíveis. Descobrimos que muitos desses artistas têm qualidade fenomenal e potencial incrível, mas, que talvez nunca consigam uma expressão relevante por conta de diversas questões, entre as quais destacam-se as questões inerentes à cultura de massas.

Ainda sem compreender muito bem os pressupostos pós-positivistas, dediquei-me a encontrar uma forma de compreender esses movimentos de artistas e pessoas da comunidade que com tanto esforço e quase sem recursos conseguem fazer a diferença na vida dos artistas, da juventude e da comunidade em que atuam. Encontrei na própria UnB a matriz do pós-positivismo que possibilita não só identificar esses atores como parte de um fluxo das práticas das políticas públicas, mas, pesquisar e contribuir com meu conhecimento ao mesmo tempo em que aprendo com esses sujeitos de pesquisa.

Por fim, apesar de ter crescido em uma família que hoje tem recursos consideráveis, nunca poderei me esquecer que sou neto de avós viúvas, pobres, que vieram do interior e conseguiram certa mobilidade social por meio dos estudos. Por isso,

a minha visão de mundo é que devemos atuar, principalmente, em conjunto com as pessoas que realmente precisam de oportunidade e que nossa prioridade seja a construção de uma sociedade mais justa, com educação, saúde e cultura para todos.

### 3.3 MATRIZ DE ANÁLISE

A seguir a matriz de análise que guiou as discussões do trabalho:

Quadro 1 - Matriz de análise

Categoria	Autor	Descrição
Problema público	John Dewey	A partir dessa categoria pode-se compreender o problema como público à medida que acontecem dois processos essenciais: a <b>problematização</b> e a <b>publicização</b> . Essas características são necessárias, pois não existe público sem problema, assim como não existe problema sem público.
Multiatorialidade	Rosana Boullosa	Por meio dessa categoria posso identificar atores não estatais como integrantes do fluxo de políticas públicas.
Experiência Pública	Janaína Peres	Essa categoria permite identificar se uma experiência é potencialmente pública, ou seja, se tem consequências públicas, uma vez que compõe uma meso escala, colocando as micropráticas em relação com as estruturas macrossociais e gerando consequências públicas. Levando em consideração sua relação com o território, com a melhoria da qualidade de vida da comunidade, a construção de arenas públicas etc.
Cultura popular	UNESCO/IPHAN	Permite identificar se o movimento cultural de fato emerge do povo, à medida que se afastam do conceito

		de cultura erudita e da cultura de massas.
Práticas	Pier Luigi Crosta	A partir dessa categoria pode-se observar duas interessantes dimensões: as práticas como interações entre atores e as práticas como uso do território.

Fonte: Elaboração Própria

### 3.4 PERCURSO METODOLÓGICO

O percurso metodológico desta pesquisa está ancorado na abordagem **qualitativa, descritiva e exploratória**. É **qualitativa** uma vez que “o ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave” (PROVDANOV; FREITAS, 2013, p. 70). É **exploratória**, pois visa aprofundar-se em um fenômeno ainda pouco explorado. Normalmente esse tipo de pesquisa busca elencar hipóteses sobre o tema ou fenômeno estudado para que outras pesquisas as testem e validem. De acordo com Gil (2017), as pesquisas exploratórias tendem a ser mais flexíveis em seu planejamento, pois pretendem observar e compreender os mais variados aspectos relativos ao fenômeno estudado pelo pesquisador. E é uma pesquisa de natureza **descritiva** por “descrever as características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis” (PROVDANOV; FREITAS, 2013, p. 52).

O procedimento técnico adotado foi o **estudo de casos**, definido por Provdanov e Freitas (2013) da seguinte forma: “O estudo de caso consiste em coletar e analisar informações sobre determinado indivíduo, uma família, um grupo ou uma comunidade, a fim de estudar aspectos variados de sua vida, de acordo com o assunto da pesquisa” (PROVDANOV; FREITAS, 2013, p. 60). Para esta pesquisa, o estudo de casos terá como sujeito os movimentos culturais selecionados na abrangência geográfica do DF, a saber: Jovem de Expressão, A Pilastra, Batalha da Escada, Circa Brasilina e o Açougue Cultural T-bone.

Nestes estudos de casos, foram adotadas quatro técnicas de pesquisa qualitativa. A primeira é a pesquisa documental, que utiliza-se dessa técnica para sistematizar as políticas públicas de cultura no DF em busca de esboçar o fluxo das práticas das políticas públicas na área cultural, uma vez que a pesquisa documental “é um procedimento que se utiliza de métodos e técnicas para a apreensão, compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos” (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009).

A pesquisa bibliográfica foi utilizada para coletar dados secundários. Por meio dela foi possível construir uma melhor contextualização para caracterizar os movimentos culturais e o cenário sociocultural do DF. “Há diferentes fontes de dados secundários, como jornais, registros estatísticos, periódicos, livros, cartas etc. A pesquisa realizada com o apoio exclusivo Metodologia do Trabalho de dados secundários é chamada de pesquisa bibliográfica.” (PROVDANOV; FREITAS, 2013, p. 102)

Por fim, outro instrumento utilizado foram as entrevistas com roteiro semiestruturado. A partir delas é possível investigar e descrever os movimentos culturais do DF, pois “quando o entrevistador segue o roteiro semiestruturado, de maneira a permitir a inclusão de perguntas relevantes que emergem no percurso natural das entrevistas (PROVDANOV; FREITAS, 2013).

O roteiro semiestruturado aplicado na pesquisa com os atores dos movimentos culturais do DF, em entrevistas online com vídeo, foi construído com base nas categorias analíticas identificadas no referencial teórico e, principalmente, na metodologia do *mirada revés* que discorre sobre a importância da construção de categorias analíticas. Como mostra o quadro seguinte:

Quadro 2 - Perguntas e categorias de análise

Pergunta	Categoria de análise
1. Contexto para o surgimento do movimento cultural – Como surgiu o que motivou o nascimento do movimento?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Problema público</li> <li>• Cultura popular</li> <li>• Práticas</li> </ul>
2. Qual a temática, a organização interna,	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Práticas</li> </ul>

número e função de participantes?	
3. Quais as principais atividades/práticas que o movimento realiza? Como é o planejamento e de onde vem orçamento dessas atividades?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Práticas</li> <li>• Experiência Pública</li> </ul>
4. O movimento desenvolve suas atividades em algum ou em vários territórios? E qual é a estrutura para as atividades?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Práticas</li> <li>• Experiência Pública</li> </ul>
5. Quais expressões culturais você identifica no movimento e sua importância? Pode-se dizer que a cultura move o projeto?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cultura popular</li> </ul>
6. Como é a participação/atendimento da comunidade ou população nas práticas do movimento cultural? - Quem participa, quantas pessoas participam, de onde vêm?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Multiatorialidade</li> <li>• Práticas</li> <li>• Experiência pública</li> </ul>
7. Como é a relação e articulação do movimento cultural com o governo, (participa de FAC, Políticas de incentivo fiscal, lei Aldir Blanc, emendas parlamentares...)? e com outros atores macrossociais, ONGs, empresas etc. como avalia as políticas públicas locais (df)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Multiatorialidade</li> <li>• Experiência Pública</li> </ul>
8. Qual é a relação e articulação dos movimentos com outros movimentos semelhantes?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Experiências públicas</li> <li>• Multiatorialidade</li> </ul>

Fonte: Elaboração própria

Após busca dos dados pela pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas e pesquisa bibliográfica, foi adotado o método de análise de conteúdo, a qual “consiste em desmontar a estrutura e os elementos desse conteúdo para esclarecer suas diferentes características e extrair sua significação.” (LAVILLE; DIONNE, 2008, p. 214).

Destaca-se que os diferentes métodos de pesquisa foram adotados com a finalidade de se atingir os objetivos específicos desta pesquisa, como mostra o quadro 3:

Quadro 3 - Instrumentos de pesquisa por objetivo

Objetivos Específicos	Instrumentos de pesquisa
Problematizar o acesso à cultura no Distrito Federal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pesquisa documental</li> <li>• Pesquisa Bibliográfica</li> </ul>
Sistematizar os instrumentos governamentais da política pública de produção e acesso à cultura no DF;	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pesquisa Bibliográfica</li> <li>• Análise documental</li> </ul>
Identificar e mapear os movimentos culturais do DF	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pesquisa e Análise documental</li> <li>• Pesquisa Bibliográfica</li> </ul>
Analisar e caracterizar as práticas dos movimentos culturais considerados como potenciais experiências públicas na arena cultural do DF.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrevista semiestruturada</li> <li>• Análise de conteúdo</li> </ul>

Fonte: elaboração própria

## 4 CONTEXTO, INSTRUMENTOS E MOVIMENTOS DA CULTURA NO DF

### 4.1 PROBLEMATIZANDO O ACESSO À CULTURA NO DF.

A cultura do Distrito Federal é extremamente rica. Grandes nomes da música, da arte, do esporte e da política brasileira vieram dessa região. A própria construção de Brasília é um marco cultural onde a cidade pode ser pensada como uma gigantesca galeria e suas monumentais obras de arte. É tão única que em 1987 foi inserida na Lista da UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade. Na ocasião, a área de 112,25 quilômetros quadrados recebeu o nome de “conjunto urbanístico de Brasília” e abrange toda a Região Administrativa I, o Plano Piloto (BESSA, BOULLOSA, 2019).

A identidade cultural candanga é tão mesclada e rica quanto seu povo e muitas vezes pode ser tão confusa quanto a nomenclatura da região. Para a população, muitas vezes é difícil dizer se o correto é Brasília, Plano Piloto, Distrito Federal ou alguma outra região administrativa. Essa confusão é tão comum que é refletida no próprio governo, durante o governo Rollemberg (2015-2018) existia a nomenclatura “Governo de Brasília”, enquanto no governo Ibaneis Rocha (2019-2022) a nomenclatura voltou para “Governo do Distrito Federal”.

Um dos motivos dessa confusão pode ser que “Brasília passou pelo menos duas vezes por longos períodos de confusão metonímica: de parte a todo e de todo à parte” (BESSA, BOULLOSA, 2019, p.5). Ou seja, o Plano Piloto (RA-I) era chamado de Brasília desde a sua criação (1960) até 1989 quando recebeu seu nome atual. A alteração durou apenas um ano, até 1990 quando a nomenclatura foi novamente alterada para Brasília, permanecendo assim até 1997. Desde então, adota-se a RA-I como Plano Piloto e popularmente Brasília é conhecida como a junção do Plano Piloto com outras RAs.

Ao contrário das nomenclaturas que muitas vezes se confundem e se alteram, a segregação no Distrito Federal é evidente desde sua formação. Antes mesmo de Brasília ser inaugurada (1960), inicia-se a política de erradicação de favelas e a construção de grandes conjuntos habitacionais (GOUVÊA, 1995). Houve assim, o desmonte das favelas e dos acampamentos de obras, os residentes foram enviados para as RAs recém-construídas, como Gama e Sobradinho, e pequenos núcleos urbanos já existentes como Planaltina e Taguatinga. (*idem*)

O exemplo mais marcante desse período é a erradicação da Vila do Iapi, um complexo de 12 mil barracos com a população de 82 mil pessoas, as quais foram removidas para um local a 30 quilômetros de distância sem infraestrutura básica. O local

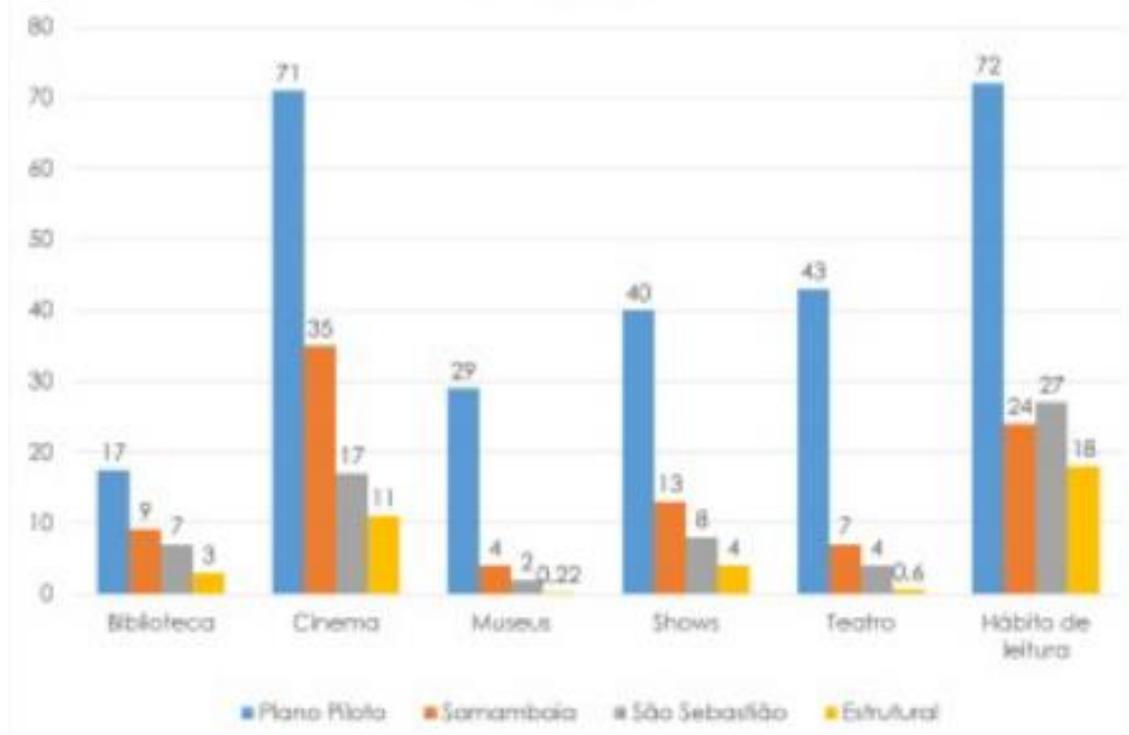
era o Centro de Erradicação de Invasões (CEI), conhecido atualmente como Ceilândia (RA-IX). Ressalta-se que a Vila do Iapi foi reconhecida pelo próprio governo da época como “uma verdadeira comunidade de vivência e serviço” (GOUVÊA, 1995, p. 68 apud Plano de erradicação de invasores – 1970) que já tinha certa infraestrutura. Houve significativa perda de renda por parte das famílias despejadas, principalmente pelo custo do transporte e para Gouvêa (1995) é evidente a escolha governamental para um local que permitisse o controle social pela distância e traçado do loteamento.

O plano de segregação pela distância em Brasília deu muito certo, diferente de outras cidades do Brasil onde existe uma certa fluidez entre bairros, as regiões administrativas são isoladas umas das outras por longas distâncias. Quem passa pela Esplanada dos Ministérios desatento, provavelmente nunca irá perceber que a 15 minutos de distância existe uma das cidades com um dos menores IDHs do mundo, a Estrutural. Não há no Distrito Federal uma paisagem que misture a favela e os bairros nobres como a Zona Sul do Rio de Janeiro, as sensações quilométricas de Brasília ajudam a invisibilizar as desigualdades sociais latentes da capital.

A erradicação em massa dos trabalhadores candangos, a centralização de recursos no Plano Piloto e o controle social pela distância deixaram consequências marcantes na formação do DF ao longo das décadas, refletidas nos dados socioculturais. Os dados oficiais mais recentes da cultura foram coletados pela PDAD 2013, uma vez que a PDAD 2018 suprimiu diversas áreas de investigação, dentre elas os aspectos culturais. A dificuldade para encontrar dados atualizados pode ser o primeiro alerta para como as políticas públicas e seus instrumentos estão sendo pensadas pelos atores macrossociais. Todavia, os dados da PDAD 2013 refletem uma formação sociocultural de décadas e são uma base sólida para um panorama atual.

O mapa das desigualdades (2016) elaborado pelo Movimento Nossa Brasília e Inesc, com o apoio da Oxfam Brasil, utilizou dos dados da PDAD 2013 para comparar o acesso da população de diferentes RAs aos espaços culturais. A comparação é feita entre Samambaia, São Sebastião, Estrutural e Plano Piloto:

Figura 3 – frequência da população por espaços culturais



Fonte: (INESC, 2016)

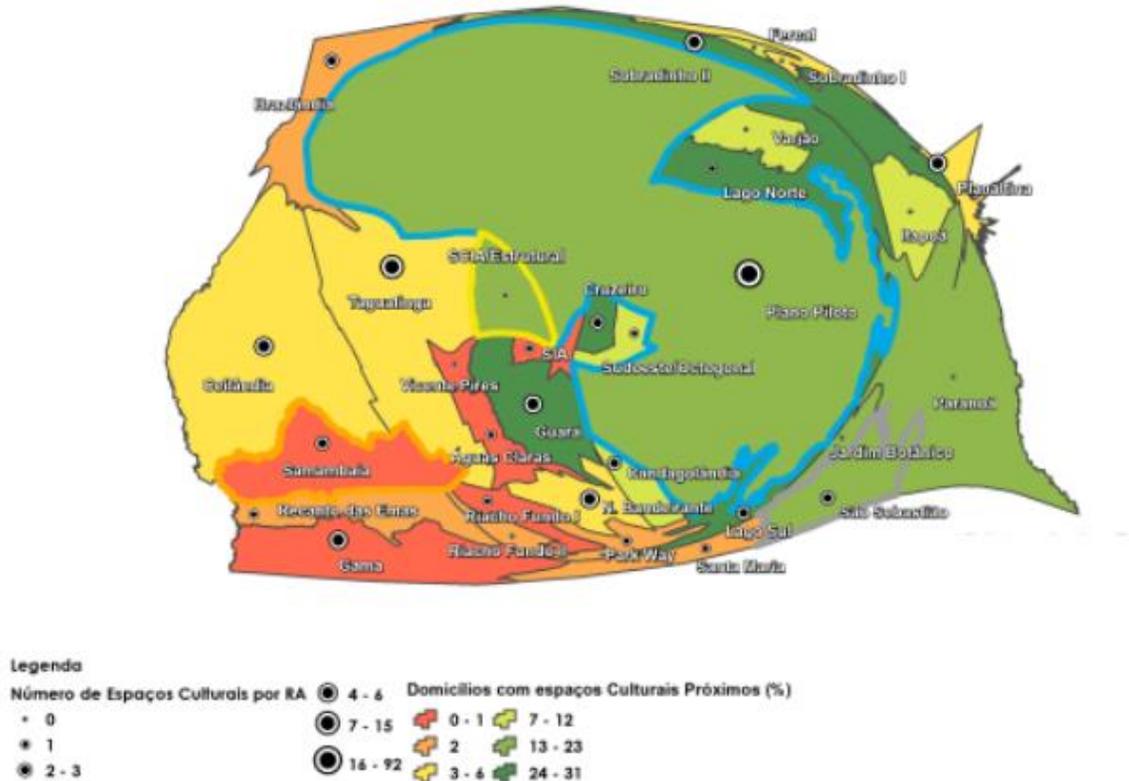
Na comparação é possível ver a discrepância no acesso da população aos espaços culturais e o próprio hábito de leitura. No Plano Piloto, 71% da população frequenta o cinema, isso representa o dobro do percentual de Samambaia e um número muito maior que os 11% da população da Estrutural. Esses dados são replicados em todas as áreas da pesquisa, mas, percebe-se que mesmo com as discrepâncias o hábito de leitura tem as porcentagens mais elevadas para Estrutural e São Sebastião em relação as outras categorias, e fica atrás só da categoria cinema para Samambaia, é coincidentemente a única que não precisa de deslocamento.

Segundo o Mapa das Desigualdades (2016), durante a pesquisa foram realizadas oficinas presenciais nas cidades pesquisadas (Estrutural, São Sebastião e Samambaia) e um dos temas levantados durante os encontros foi justamente a falta de pontos públicos de esporte, cultura e lazer nas regiões, além da situação de depredação dos parques e praças existentes. “Os moradores locais precisam se deslocar ao Plano Piloto para ter acesso a equipamentos culturais como museus, teatros, bibliotecas, cinemas, show e

atividades esportivas” (MAPA DAS DESIGUALDADES, 2016, p.14).

Outro resultado muito interessante da pesquisa é a anamorfose<sup>3</sup> em reais investidos por meio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do DF. Além da anamorfose, é possível identificar por cor os domicílios com espaços culturais próximos além do número de espaços culturais por RA.

Figura 4 - Anamorfose em reais investidos através do fundo de apoio à cultura do DF



Fonte: (INESC, 2016)

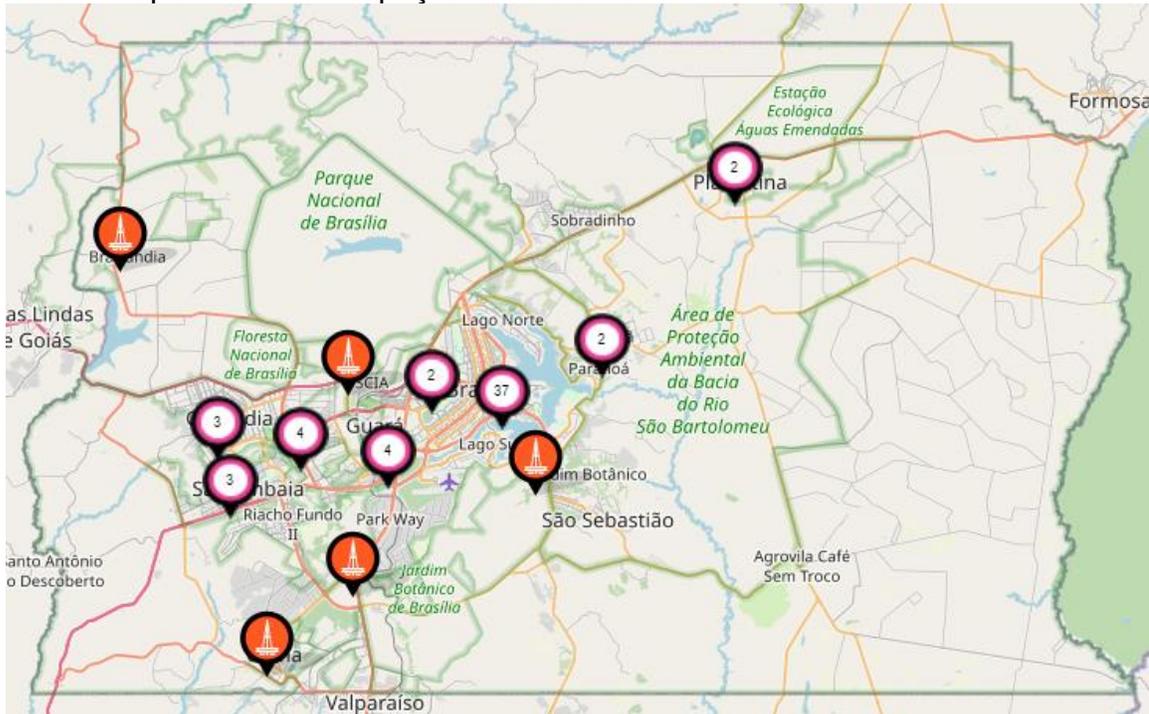
Nota-se que há um inchaço na região do Plano Piloto, essa distorção representa uma porcentagem muito maior dos recursos do FAC indo para projetos do Plano Piloto, enquanto regiões como Riacho Fundo I e Recanto das Emas aparecem achatadas, indicando pouco recurso enviado para os projetos da RA ou poucos projetos cadastrados. Além disso, a marcação pelas cores e as bolas pretas representam os domicílios com espaços culturais próximos e número de espaços culturais por região. Percebe-se novamente uma centralização desses espaços, destacando o Guarará, o Lago Norte, o

<sup>3</sup> Anamorfose é uma técnica que redesenha as fronteiras fazendo uma deformação proporcional ao dado analisado.

Lago Sul e Sobradinho.

Tratando-se de números, o Plano Piloto é a região com a maior quantidade de espaços culturais. Observando apenas a figura 4 não fica evidente a diferença nos números, mas, a partir do mapa nas nuvens<sup>4</sup> foi possível filtrar os espaços culturais por região verificados pela própria plataforma, gerando o mapa a seguir:

Figura 5 – mapeamento de espaços culturais no DF



Fonte: Mapa nas Nuvens

No mapa, é possível identificar 37 espaços de cultura no Plano Piloto, um número muito maior em relação a qualquer outra RA. Outro levantamento interessante que pode ser utilizado é a quantidade de sala de cinemas por região:

<sup>4</sup> Mapeamento de atores, lugares e movimentos culturais do GDF, disponível em: <http://mapa.cultura.df.gov.br/>

Figura 6 - Salas de cinema por região administrativa



Fonte: Jornal Metrôpoles<sup>5</sup>

Obs.: As demais RAs não têm sala de cinema.

Apesar da baixa quantidade e falta de atualização dos dados, existem fortes indícios da centralização da cultura e da segregação sociocultural apontada por Gouvêa (1995). À centralização soma-se a distância planejada na política de erradicação de favelas e o resultado são os dados do mapa das desigualdades (2016), um número extremamente desigual entre os moradores de diferentes regiões administrativas.

Dessa forma, a cultura do Distrito Federal é caracterizada por uma diversidade única, na qual “os habitantes de Brasília são oriundos de todos os lugares, compõem um complexo mosaico de fenótipos e utilizam-se de muitas maneiras de falar. Pode-se dizer que o ecletismo é a primeira característica dessa gente” (LARAIA, 1996, p.1). Também é caracterizada por um cenário em que os trabalhadores foram despejados de suas casas e colocados à quilômetros de distância da cidade que construíram, e a partir daí, tiveram que reconstruir suas vidas e suas próprias identidades. Ainda assim, encontra-se força nas adversidades e na própria identidade, e mesmo sem os recursos necessários, eclodem os movimentos culturais dispostos a fazer a diferença na sua comunidade.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.metrolopes.com/entretenimento/cinema/no-df-as-salas-de-cinema-estao-concentradas-no-plano-piloto?amp>>. Acesso em 19 abr. 2022.

## 4.2 INSTRUMENTOS DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Essa seção do texto é dedicada a compreender as ações governamentais destinadas a cultura no Distrito Federal. A partir da análise sociocultural no tópico anterior, é possível conjecturar o ambiente onde emergem os movimentos culturais. Agora, permite-se uma análise um pouco mais racional, elencando os principais instrumentos de políticas públicas do Estado para compreender seu funcionamento no fluxo da política pública de acesso à cultura no DF. Vale ressaltar que apesar da metodologia Mirada ao Revés buscar superar o Estado como lócus único da ação em políticas públicas, não se anula a importância de um ator tão forte. É importante conhecer suas ações públicas, pois o movimento de um ator com tantos recursos causa grandes impactos na arena cultural do DF.

Assim, foi feita a análise documental da Carta de Serviços ao Cidadão da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (2020), que elenca serviços oferecidos pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF, disponibilizada em 2020. Utilizou-se também o site da secretaria de cultura do DF e o relatório de atividades de 2020, o mais recente da Secretaria de Cultura. O resultado da análise é a linha do tempo a seguir:

Quadro 4 - Instrumentos de políticas públicas

Instrumento	Legislação e data	Descrição
Espaços culturais	Não se aplica	Além das ações e programas o governo também é responsável pela administração dos seguintes espaços culturais: Biblioteca Nacional (Plano Piloto); Biblioteca Pública de Brasília (Plano Piloto); Casa do Cantador (Ceilândia); Centro Cultural 3 Poderes (Plano Piloto); Centro de Dança (Plano Piloto); Cine Brasília (Plano Piloto); Complexo Cultural de Planaltina (Planaltina); Complexo Cultural de Samambaia (Samambaia);

		Concha Acústica (Plano Piloto); Espaço Cultural Renato Russo (Plano Piloto); Espaço Oscar Niemeyer (Plano Piloto); Memorial dos Povos Indígenas (Plano Piloto); Museu de Arte de Brasília (Plano Piloto); Museu do Catetinho (Park Way); Museu Nacional da República (Plano Piloto); Museu Vivo da Memória Candanga (Núcleo Bandeirante); Teatro Nacional (Plano Piloto). (DISTRITO FEDERAL, 2020)
Orquestra Sinfônica Do Teatro Nacional Claudio Santoro – OSTNCS	Lei nº 664, de 28 de janeiro de 1994	Foi fundada em março de 1979 pelo maestro e compositor Claudio Santoro, é uma das principais instituições do gênero no Brasil e oferece aos cidadãos concertos semanais da temporada oficial além de concertos especiais em uma série de variados projetos tais como: concertos didáticos para estudantes, concertos sociais, concertos da Saúde em hospitais, concertos ao ar livre, concertos institucionais (ex: STF, STJ, TST, MPDFT, TCDF, MPF, Ministério da Justiça etc.), e concertos internacionais em parcerias com Embaixadas, Organismos Internacionais e Institutos Culturais Estrangeiros. Também oferece produtos nas redes sociais e no canal de Youtube. (DISTRITO FEDERAL, 2020)
Rádio Cultura FM	Não se aplica/ 1988	“Enquanto meio de comunicação público tem por objetivo prestar serviços informativos, artísticos, educativos e culturais a comunidade e garantir a pluralidade e a diversidade cultural do Distrito federal.” (DISTRITO FEDERAL, [s.d.])
Fundo de	- Lei	Editais de Chamamento, lançados ao decorrer do

Apoio a Cultura – FAC	Complementar nº 267, de 15 de dezembro de 1999.	ano, para concessão de recursos para execução de projetos culturais, como produções de filmes, peças de teatro, CDs, DVDs, livros, exposições, oficinas circulações artísticas, dentre outras ações artístico-culturais. (DISTRITO FEDERAL, 2020)
Programa de Incentivo Fiscal	Lei nº 5.021, de 22 de janeiro de 2013. Portaria nº 70, de 26 de março de 2020	“O Programa de Incentivo Fiscal do Distrito Federal constitui-se em um mecanismo de financiamento de projetos culturais do e realizados no Distrito Federal que concede isenção fiscal a empresas que realizam aporte a projetos culturais avaliados e aprovados pela Secretaria de Estado de Cultural e Economia Criativa.” (DISTRITO FEDERAL, 2020, p.37)
Encontro de Grafite do DF e RIDE	Decreto nº 39.174, de 03 de julho de 2018.	“A realização de um encontro anual de grafite é uma das ações previstas na Política de Valorização do Grafite do Distrito Federal [...] Organizado pelo Comitê Permanente do Grafite (Portaria nº 427/2018), objetiva reunir grafiteiras e grafiteiros do Distrito Federal e Região do Entorno na promoção da cultura e da arte urbana. Os interessados em participar do Encontro podem concorrer por meio de edital de chamamento público aberto anualmente para selecionar os artistas que receberão cachê para realização das intervenções artísticas no evento.” (DISTRITO FEDERAL, 2020, p.17)
Brasília Film	- Portaria nº 323, de 18 de	A Brasília Film Commission é a comissão de filmagens do Distrito Federal que presta apoio e

Comission	<p>setembro de 2018;</p> <p>- Decreto nº 39.343, de 18 de setembro de 2018;</p> <p>- Portaria conjunta nº 11, de 19 de novembro de 2018.</p>	<p>suporte aos produtores de audiovisual, interessados em filmar em Brasília. É a entidade responsável pela emissão de autorizações para o uso de espaços públicos para filmagens no Distrito Federal, no âmbito da Política de Estímulo ao Audiovisual do Distrito Federal. (DISTRITO FEDERAL, 2020)</p>
Cadastro de Entes culturais – CEAC	<p>- Portaria nº 488, de 10 de dezembro de 2019.</p> <p>- Portaria nº 54, de 04 de maio de 2021.</p>	<p>“É um cadastro de artistas, produtores e entidades culturais do DF, mantido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Além de ser uma fonte de informação para mapeamento da cadeia produtiva na cultura local, o CEAC habilita o artista a concorrer aos editais de apoio financeiro do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) e LIC (Lei de Incentivo à Cultura).” (DISTRITO FEDERAL, 2020, p.10)</p>
Conexão Cultura DF	<p>- Portaria nº 35, de 06 de fevereiro de 2020;</p> <p>- Portaria nº 38, de 10 de fevereiro de 2020.</p>	<p>Programa voltado à promoção e difusão da arte e cultura produzida no Distrito Federal. Por meio de Edital Permanente (que tem fluxo contínuo de inscrições) é voltado à formação, qualificação e projeção nacional e internacional da arte e cultura do Distrito Federal, de forma a ampliar a circulação e a fruição dos agentes, bens e serviços culturais e criativos para fortalecer a identidade cultural local e a cultura como vetor de desenvolvimento integrado no território.</p>

		(DISTRITO FEDERAL, 2020, p.12)
Lei Aldir Blanc*	Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020.	A Lei Aldir Blanc é uma legislação federal criada para socorrer profissionais e espaços da área que foram obrigados a suspender seus trabalhos por conta das restrições provocadas pela covid-19. A Secretaria de Cultura e Economia Criativa (SECEC) é a responsável pela alocação do montante destinado ao DF. (BOTELHO, 2021)

Fonte: Elaboração Própria

\*A lei Aldir Blanc destaca-se como única lei federal no quadro por ter sido o principal instrumento de ação do governo na pandemia da COVID-19.

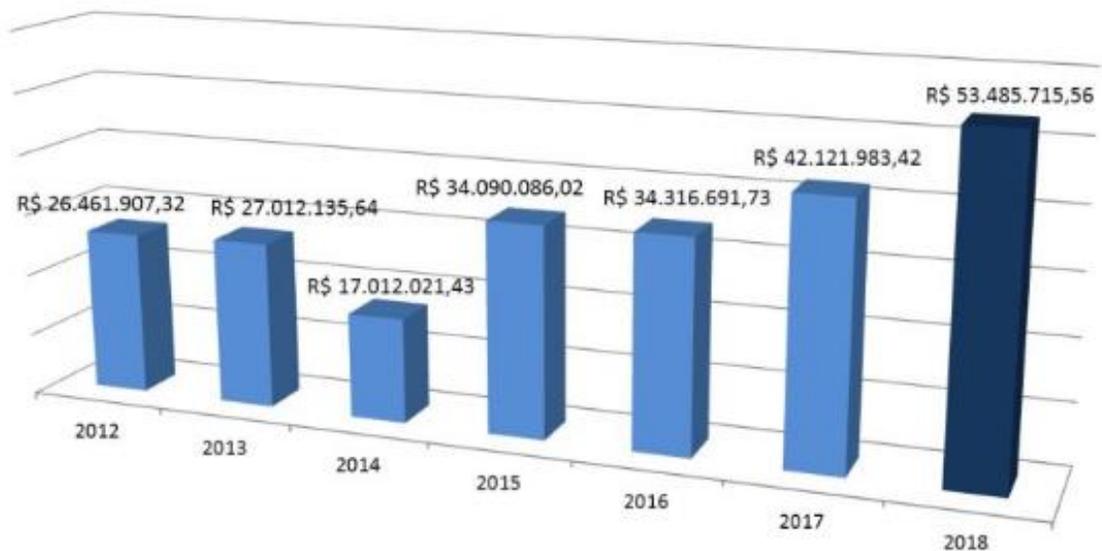
Mapeou-se, então, 10 instrumentos de políticas públicas. O primeiro instrumento abarca os recursos utilizados para manutenção dos espaços culturais, uma ferramenta importante para cultura, mas, pode-se ressaltar dois aspectos: o primeiro é a concentração dos espaços no Plano Piloto e o segundo é o não funcionamento do Teatro Nacional há alguns anos. Segundo relatório de atividades da SECEC, em 2020 foram liquidados R\$ 1.210.994,61 na manutenção desses espaços.

Existem ainda dois instrumentos relacionados à música: a Rádio Cultura FM e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS). Para manutenção da Rádio Cultura e da OSTNCS foram liquidados R\$ 336.068,80 e R\$ 47.718,97 em 2021, segundo Portal da Transparência, o que representa valores relativamente baixos se comparados aos outros instrumentos de políticas públicas do DF (DISTRITO FEDERAL, [s.d.]). A Rádio, por ser um meio de comunicação, tem abrangência em todo território do DF, já a Orquestra se apresenta em pontos específicos, mas, não se limita ao Plano Piloto, fazendo apresentações em espaços culturais de Samambaia, Ceilândia e Planaltina, por exemplo (DISTRITO FEDERAL, [s.d.]).

O Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC-DF) é o principal instrumento de política pública do governo no setor cultural. Apenas em 2021 foram empenhados cerca de R\$ 155 milhões para editais no setor cultural, de acordo com o portal da transparência (DISTRITO FEDERAL, [s.d.]). A principal fonte de recursos do fundo advém de 0,3% da receita corrente líquida do GDF. Vale ressaltar que os recursos estão aumentando a cada

ano, e o valor empenhado em 2021 é quase três vezes maior que o valor investido em 2018, conforme Figura 7.

Figura 7 - Valor investido em projetos culturais de 2012 até 2018



Fonte: Dados Gerais FAC<sup>6</sup> (2018)

Em média, o orçamento anual do FAC gira em torno de R\$ 70 milhões, entretanto, em 2021 foi aprovada uma suplementação pela Câmara Legislativa do Distrito Federal (CLDF), publicada na portaria nº 164, de 30 de setembro de 2021. Assim, atingiu-se o aporte de R\$ 155 milhões para os editais FAC Multicultural I (aproximadamente R\$ 70 milhões), Multicultural II (aproximadamente R\$ 68 milhões) e Visual Periférico (aproximadamente R\$ 9 milhões), houve também os gastos para o gerenciamento do FAC.

Além do aporte muito maior no ano de 2021, os editais Multicultural I e Visual Periférico contribuíram para uma maior descentralização dos recursos. Observa-se na figura 4 uma concentração muito maior dos recursos do FAC no Plano Piloto. Já no Multicultural I foram implementadas novas categorias no edital para contemplar mais agentes culturais de diferentes regiões do DF, dentre elas, encontra-se a “Cultura em Todo Canto” que, segundo o site do GDF, contemplou agentes culturais de 33 RAs do DF, e ainda o “Cultura em Todos os Espaços”, que busca levar mais cultura para

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.fac.df.gov.br/dados-gerais/>>. Acesso em 20 abr. 2022.

população a partir da ocupação de espaços públicos culturais, além da reserva de vagas para novos projetos. (BERNARDO, 2021)

O edital visual periférico teve como foco fomentar o segmento audiovisual do DF. O valor foi direcionado para 87 projetos habilitados. Nesse edital, pode-se ressaltar a inclusão de ações afirmativas, como a proibição dos recursos para produções que contenham qualquer tipo de conteúdo discriminatório contra mulheres, público LGBTQIA+, afrodescendentes, idosos e pessoas com deficiência, além de dobrar o tempo para execução das tarefas. Essas alterações são frutos de audiências públicas realizadas pela SECEC que ouviu a comunidade cultural sobre sugestões na minuta do FAC. Por fim, o edital Multicultural II investiu apenas em 82 projetos, e segundo o governo, essa redução no número de projetos é para fomentar eventos de grande porte e retomar as áreas culturais afetadas pela pandemia. (AGÊNCIA BRASÍLIA, 2021)

Outro instrumento citado na lista é o Programa de Incentivo Fiscal, instituído pela Lei de Incentivo à Cultura – LIC (portaria nº 70, de 26 de março de 2020), que incentiva a cultura a partir do financiamento de projetos por empresas, as quais posteriormente recebem a isenção parcial dos seus impostos. Algumas críticas podem ser apresentadas para esse tipo de incentivo. A primeira é a hierarquização de poderes, isto é, para aprovar os projetos em leis de incentivos fiscais deve-se apresentar o projeto primeiro para o governo e indicar quais propostas culturais devem ser concretizadas, depois as empresas escolhem para quais projetos vão o dinheiro. Além disso, transfere-se o poder de decisão do dinheiro público para empresas mesmo que indiretamente, não obstante, essas empresas passam a direcionar a produção cultural no Brasil, uma vez que as leis de incentivo fiscal são um dos principais instrumentos de financiamento da cultura no país (RODRIGUES, 2017).

Outros três instrumentos menores em termos orçamentários são o Cadastro de Entes e Agentes Culturais (CEAC), pré-requisito para contemplação pelos editais do FAC; o Brasília Film Commission (BFC), comissão compostas de até três pessoas da própria SECEC; e o Encontro de Grafite do DF e RIDE<sup>7</sup>, sendo a quarta edição a mais recente sendo realizada em 2020. Todos esses recursos não aparecem justificados no Portal da Transparência, provavelmente incluídos em outros gastos da secretaria.

---

<sup>7</sup> Região Integrada de Desenvolvimento

O Conexão Cultura DF é outro instrumento ligado ao FAC. Destaca-se dos outros editais por ser voltado para difusão da arte produzida no DF pelo Brasil e pelo mundo. Os projetos podem ser contemplados com até R\$ 60 mil e o investimento do governo no projeto em 2021 foi de R\$ 470.731,81 liquidados. Por fim, a Lei Aldir Blanc foi acrescentada por ser um importante instrumento de políticas públicas em meio a pandemia da COVID-19, segundo site do GDF, a SECEC concluiu o pagamento de R\$ 33.067.000,00 para 2.820 contemplados no DF. (DISTRITO FEDERAL, 2020)

Assim, foi possível sistematizar os principais instrumentos de políticas públicas do GDF, em especial da SECEC, a partir dos conceitos de cultura trabalhados. Existem, é claro, outros fortes atores que movimentam a política pública de produção e acesso à cultura no DF, dentre eles as empresas que ganham muita força a partir das políticas de incentivo fiscal e os parlamentários por meio das execuções de emendas. Mas, para este trabalho, delimita-se a análise nos instrumentos governo e nos movimentos populares identificados no tópico seguinte.

#### 4.3 O MAPA DOS MOVIMENTOS CULTURAIS NO DF

Afim de mapear os movimentos culturais do Distrito Federal, utilizou-se: a) mapa das nuvens, fonte de dados do governo do DF; b) a pesquisa “emergência política periferias” do *Instituto Update*, indicada por Peres (2020) como uma boa fonte de potenciais experiências públicas; e c) pesquisa web, pois percebe-se que para muitos movimentos culturais hoje, principalmente num contexto de pandemia, o principal instrumento de comunicação são as redes sociais, assim, foi feita uma pesquisa livre pelo Instagram e Facebook, com os temas: arte, cultura, movimento cultural e coletivo cultural.

Para compreender qual desses atores podem ser considerados movimentos culturais e potenciais experiências públicas, retirou-se algumas categorias a partir da matriz de análise destacada no capítulo metodológico. As categorias são:

- a) **Problema público:** a partir dessa categoria pode-se avaliar se o autor identificou,

- problematizou e publicizou um problema do qual se tornou público.
- b) **Cultura popular:** compreender se a cultura é principal catalisadora das práticas exercidas pelo grupo, ao passo que emerge do povo.
- c) **Práticas (agir plural):** Se há diferentes práticas que não necessariamente são pensadas e executadas como agir coletivamente, mas, que conformam uma pluralidade de ações.
- d) **Práticas (território):** Se o uso do território o faz público, esta categoria é importante para compreender, por exemplo, espaços em teoria privados, mas que pelas práticas que ali acontecem podem ser considerados um espaço público.
- e) **Experiência pública:** a partir dessa categoria pode-se observar algumas características de potenciais experiências públicas, como: se há vínculo com território, se as ações geram consequências públicas e se constrói-se uma mesoescala articulando-se com atores macrossociais.

Após esse funil, foram mapeados 67 movimentos culturais (ver apêndice A), potenciais experiências públicas em 22 regiões administrativas do Distrito Federal, distribuídos no mapa a seguir:

Figura 8 - Mapa dos movimentos culturais



Fonte: Elaboração própria

A partir desse mapeamento, definiu-se cinco atores semente para as entrevistas, aqueles que após análise das categorias se mostraram mais latentes como potenciais experiências públicas para o pesquisador. São esses: Jovem de expressão (Ceilândia); Batalha da Escada (UnB); A pilastra (Guará); Açougue Cultural T-bone (Asa Norte); Circa Brasilina (Sobradinho).

#### *4.3.1 Perfil dos movimentos culturais entrevistados*

Inicialmente será apresentado um breve histórico de cada movimento cultural trabalhado nas entrevistas. Aqui, encontra-se uma variedade de grupos, instituições, coletivos ou empresas que de alguma forma encontraram a cultura como prática transformadora para seu território, sua comunidade ou a realidade de uma minoria.

##### **a) Circa Brasilina**

A Circa Brasilina é um espaço multicultural que trabalha o protagonismo feminino na arte e na cultura, por isso, recebe o nome de “circa” e não circo. A história da Circa está diretamente relacionada a história de sua ‘criadore’ Manu Castelo Branco, a palhaça Matusquella que começou sua carreira em 1998. Após 10 anos de profissão, Manu percebeu que não havia equidade na participação de mulheres palhaças nos eventos e festivais de ‘palhaçaria’ em Brasília e no Brasil, então realizou o primeiro festival só de palhaças do DF em 2008, o segundo com a temática no Brasil. A partir disso, percebeu que não existiam espaços que recebessem palhaças mulheres, então utilizou isso como motivação para criar a Circa Brasilina. Segundo a Entrevista 1:

Em 2011 eu aluguei um terreno aqui na frente da minha casa na BR-020, comprei uma lona de circo e ali eu instalei a Circa. Fiquei com ela montada durante um ou dois anos e lá fizemos várias coisas. É por isso que eu digo que sempre teve a perspectiva dela ser uma lona multicultural, porque embora o foco seja a palhaçaria, ela abrigou peças de teatro e muitos eventos de música, ópera, filmes. Foram dois anos onde eu deixei minha casa e fui morar dentro de um trailer, no circo.

Em 2013, a lona foi desmontada e passou a ser um projeto itinerante, montado em vários lugares do DF até 2016, quando a Circa Brasilina voltou a ser organizada na Universidade Internacional da Paz (UnIPAZ) e lá permaneceu até 2019, quando a Circa se retirou, mas deixou a grande lona de circo na UnIPAZ como doação. Logo após, passou a ser itinerante pelas regiões do DF com uma lona menor até a pandemia.

Então, enquanto circulava a Circa em diferentes RAs do DF sempre chamou muita atenção porque nesse período onde a gente montava e desmontava a lona, eu montei uma equipe de quatro mulheres, cada uma com seus conhecimentos. A gente chegava num caminhãozinho que vendi não faz um mês, o nome dela era Janis, e era com ela que a gente fazia as invasões na cidade, minha palhaçaria de rua. E aí, então, eu tinha essas parceiras que a gente ia montando essa lona de circo quando a gente chegava descarregando a lona é já naquele caminhãozinho, já juntava gente pra ver aquelas quatro mulheres erguendo a lona, a gente montou muitas vezes ali na Praça dos Prazeres, no Balaio Café, ela tinha um espaço interno grande de 10x12 metros.

A pandemia da COVID-19 gerou grandes impactos no setor cultural como um todo, a Circa Brasilina também sofreu bastante nesse período.

Aí veio a pandemia e ela só não quebrou porque eu, além de trabalhar como artista e freelancer com a minha produtora cultural, eu sou funcionária pública, então só não faliu mesmo porque eu sustento essa empresa, mas a porrada foi muito grande, é por esse motivo inclusive que eu vendi meu ônibus, tô precisando vender coisas, foi bem difícil.

Ressalta-se como os movimentos culturais se adaptam conforme as necessidades. A Circa Brasilina demonstra essa constante adaptação, transitando entre um espaço físico, um espaço itinerante, uma produtora cultural, uma produtora audiovisual e um espaço de luta de minorias.

Durante a pandemia também eu mudei. Como a produção da Circa me levou para o mundo do audiovisual e eu criei a marca Brasilina Filmes, que deriva da Circa, acho que até em função dos convites que a Brasilina foi tendo para ser sede de locação para filmes, e por causa do que o festival aos poucos também foi se

transformando, em vez de ser encontro de palhaços de Brasília, passou a ser o Festival Palhaços do Mundo que ensejou o Seriado Palhaços do Mundo. Pra você ver como um projeto caminha né, ele nasce de um jeito e as oportunidades fizeram com que a gente fosse se aprimorando ou elegendo uma linguagem artística, um recorte de gênero.

Essa adaptabilidade acontece por conta das circunstâncias em que o projeto acontece e se coloca, mas, também ocorre pelas constantes mudanças das pessoas que estão produzindo o movimento.

Eu também já não me vejo mais, não me relato mais como mulher, mas como uma pessoa não binária, então tudo isso me levou para uma pesquisa em palhaçaria sobre comicidade que é onde a Brasilina está, e esse é o Deriva que já aconteceu, que é o que vai continuar acontecendo. É a pesquisa da comicidade gênero já levantando outras questões: a palhaçaria feita por palhaços viados, pessoas transgêneras, drags... Mesmo tendo o histórico feminino, hoje a tendência é que a gente vá ampliar essa questão para comunidade LGBTQIA+.

Desde sua fundação, a Circa Brasilina foi responsável pela produção de diversos eventos, dentre eles o Festiva Palhaços no Mundo, Temporadas de Palhaços no Mês das Mulheres (TPMs), o 1º Festival de Óperas de Brasília, Pipocando Poesia e até eventos com muito público como o Samba Brasília. Por fim, Manu Castelo Branco acredita que propiciou uma mudança na forma de pensar e proporcionou mais oportunidades para cultura, e principalmente, mais espaço para as mulheres palhaças.

Eu acho que a Circa Brasilina mudou a vida de muitas mulheres, mudou a vida de alguns homens, eu espero, mas acho que a Circa botou um “grilo falante” no ouvido das pessoas, que fala assim: “Epa! E agora? Temos que chamar as minas”. E acho que o maior patrimônio que a Circa tem é esse pequeno ajuste na questão da equidade de gênero dentro das nossas políticas públicas e das nossas produções culturais.

## **b) Batalha da Escada**

A Batalha da Escada (BdE) emerge de jovens estudantes e se faz um movimento cultural único justamente por seu território: a Universidade de Brasília. Dentre todos os entrevistados, a BdE é o movimento que surge de maneira mais despretensiosa, a partir da vontade de amigos de trazer um pouco do movimento hip hop para dentro da universidade. Inicialmente, nem se pensava nas tradicionais batalhas de RAP, pois era mais um evento de amigos para escutar o estilo musical. Segundo a Entrevista 2:

E aí de maneira despretensiosa, começou a aglomerar alguns interessados né, em um conversar, em curtir rap. Era mais um momento, era mais até ouvir do que do que rimar né, do que ser uma batalha. Então a gente começou a se encontrar ali na FAU, na mangueira entre o Teatro de Arena e a FAU. Foi onde aconteceu o primeiro encontro, eu levava uma caixinha de som portátil e alguns instrumentos e a gente ficava lá rimando, mas brincando né, era algo mais voltado para a curtição.

O encontro cresceu, mais edições aconteceram e novos participantes começaram a frequentar, dentre eles o MC Rasta, que tomou um papel, uma caneta e a iniciativa para produzir a primeira Batalha da Escada.

Nesse mesmo dia, a gente já se direcionou pra escada do Ceubinho, que era o lugar que tinha iluminação na época, ficava de noite e o Teatro de Arena desligado e aquela região toda desligada né, então, antigamente era assim né. Hoje em dia não é mais.

O encontro cresceu cada vez mais, agregou novas pessoas e a partir disso os organizadores perceberam uma demanda da Universidade pela vertente hip hop e passou a ser um evento que agregava um público diverso, pessoas que tinham a vontade de se apresentar, recitar uma poesia, de conhecer outras pessoas e de se integrar. Assim, houve a necessidade de começar uma organização interna:

E aí foram surgindo amigo de amigos que tinham interesse em participar e manifestaram interesse em se organizar, chamar mais gente, fazer um evento maior durante a semana, trazer caixa de som e aí a gente passou a ter um público um pouco maior, passou a ter um público de 40 pessoas semanal, que durou uns três ou quatro meses trazendo a caixa de som que era emprestada.

O público cresceu cada vez mais, a escada onde aconteciam os encontros passou a não suportar a quantidade de pessoas e começaram alguns entraves com a Universidade, com os professores que lecionavam nas proximidades e até com os seguranças. Assim, a BdE mudou-se para o Teatro de Arena atrás da Faculdade de Arquitetura.

Lembro que a gente anotava nossos nomes no caderno da segurança, pra se acontecer alguma coisa, nós éramos os responsáveis ali. [...] Só que quando a gente chegou lá no Teatro de Arena a gente enfrentou um grande problema que foi o da iluminação. Foi o primeiro, aí a gente teve que fazer toda uma burocracia, toda uma tratativa, toda uma política lá dentro da UnB para que fossem ligadas as luzes do Teatro de Arena às quartas-feiras, e aí dentro disso, vem um pacote que é o pacote de cuidar do espaço, o pacote de ressignificar aquele espaço.

Assim, começou a ocupação do Teatro de Arena que suportava um público muito maior e gerou mais problemas para o movimento, incluindo uma carta da reitoria que solicitou a interrupção das atividades no horário de aula.

Mais pra frente, quase um ano depois, a gente recebeu uma carta da reitoria, com um monte de críticas pra tentar já cortar ali nossa “gracinha” de estar fazendo uma reunião ali naquele lugar de aula [...] gente também sentiu uma espécie de intimidação nesse estigma de falar que estávamos trazendo pessoas estranhas para UnB, pessoas que não são da UnB e a gente na verdade tomou isso como uma força né, a gente falou assim: “Mas é isso que a gente quer mesmo, a gente quer trazer quem não está na UnB para vir conhecer a UnB, para ter vontade de entrar na UnB, para participar desse espaço que é público”. É o sonho de Darcy Ribeiro e de quem construiu essa universidade, era de uma universidade sem muros, de uma universidade que ela tivesse essa integração né, entre as ciências, que tivessem pontos de encontro e representasse não só uma força, uma potência na pesquisa, mas também na cultura.

Com apoio de professores e estudantes, as atividades continuaram e a motivação de colocar pessoas estranhas à Universidade dentro dela fortaleceu a organização que, em 2018, tornou-se um projeto de extensão junto ao Departamento de Extensão da UnB (DEX).

A gente estava criando um fluxo entre pessoas que não conheciam a universidade, que não participam da universidade, pra conhecerem a universidade e, ao mesmo tempo, o ambiente universitário, que é um ambiente seletivo, está reconhecendo essa cultura e reconhecendo essas pessoas que vêm de diferentes pontos do Distrito Federal para rimarem, para congregarem, para celebrarem ali o hip hop. Então esse foi o DNA do nosso movimento do início até agora.

O projeto tornou-se multifacetado, agregando, além da produção de eventos, pesquisas científicas, produção audiovisual, mídias sociais, loja e elaboração de parcerias com a Universidade e outras entidades. A organização passou por diversos formatos de gestão e hoje encontra-se com cinco coordenadores principais e um grupo de apoio com pessoas que ainda têm algum tipo de vínculo com o projeto, um número baixo para a quantidade de pessoas que já passaram pela Batalha da Escada.

A pandemia, querendo ou não, ela dissipou, principalmente quando a gente fala de periféricos né velho, de gente que precisa de trabalhar, precisa de cuidar da família, de estar no corre, então a gente acabou tendo algumas baixas assim nos últimos tempos. E aí a partir disso, a gente tentou direcionar o projeto de outras maneiras, tentando já buscar recurso, tentando profissionalizar nesse sentido de criar oportunidade também para as pessoas que participam do coletivo, conseguimos aprovar alguns projetos e principalmente, eu acho que é uma coisa até interessante destacar aí no seu trabalho, uma das coisas que fazem a manutenção é o projeto de extensão, e que fazem o coletivo em si existir, são as bolsas da UnB. As bolsas que o DEX disponibiliza são uma das coisas que mais fazem com que o projeto se mantenha vivo.

### **c) Jovem de Expressão**

O Jovem de Expressão (JEX) nasceu de uma iniciativa da Caixa Seguradora em 2007, que elaborou um projeto social para trabalhar com jovens de 18 a 29 anos em situações de vulnerabilidade como baixa escolaridade, baixa renda e alta exposição a violências. A partir de práticas culturais, esportivas, educacionais, empreendedoras e de saúde mental, o projeto trabalha novas oportunidades em diferentes campos para esses jovens. Segundo a Entrevista 3:

O Jovem de Expressão, ele surgiu em 2007 após uma pesquisa que foi feita a pedido da antiga Caixa Seguradora sobre juventude, isso foi por determinantes para a juventude e aí dentro desse índice, dessa pesquisa que foi feita, demonstrava a questão da vulnerabilidade da juventude no DF em relação a violências urbanas, uso de droga. Enfim, o projeto, ele surge a partir dessa pesquisa, porque esse índice de impactos e de vulnerabilidade era muito alta na Ceilândia, surge com o objetivo de tentar minimizar esses danos na juventude, principalmente da juventude da Ceilândia.

Diferenciando-se de outros movimentos, o JEX nasceu de uma instituição macrossocial, mas, a partir de um edital, a Rede Urbana de Ações Socioculturais (R.U.A.S) foi aprovada para gerir o projeto. (JOVEM DE EXPRESSÃO, 2011) Sendo uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), o RUAS é uma instituição formada por pessoas da sociedade civil, líderes comunitários, representantes da comunidade que a partir do seu trabalho conquistaram esse reconhecimento. Atualmente o RUAS ainda coordena o projeto, distribuído da seguinte forma:

O Jovem de Expressão tem muita gente envolvida aqui com a gente, mas a equipe grossa deve ser mais ou menos umas dez pessoas. E aí a gente tem que é dividir núcleos. A gente tem a área da educação que é o pré-vestibular, o curso de línguas; empreendedorismo, a gente tem o LEcria; voltado para a cultura, a gente tem as oficinas que mudam a cada ciclo, atualmente a gente está trabalhando com produção cinematográfica. A gente também tem uma área da promoção da saúde mental, e aí dentro desses núcleos, a gente tem é os voluntários, pessoas que são vinculadas pontualmente com espaço. Então, além de umas dez pessoas no núcleo a gente deve ter umas cinquenta pessoas envolvidas em todo os projetos.

O projeto acontece na Praça do Cidadão e atende mais de 150 jovens da Ceilândia e de todo o DF. Tem o apoio financeiro por meio da Lei Rouanet e é gerido por uma equipe de cerca de 10 pessoas divididas em diferentes núcleos de atuação. Além das oportunidades e do acolhimento para os jovens, o JEX é um projeto que por meio de projetos culturais valoriza e reforça a identidade cultural da região.

Uma coisa que a gente sempre fala é porque a nossa cultura, a nossa identidade, muitas vezes é marginalizada, então, a gente não tem esses espaços de expressão de botar em destaque esses produtos produzidos pela galera da comunidade, então acredito que trabalhar essas temáticas, trabalhar com cultura dentro da comunidade é importante para até inspirar novos artistas.

A gente acredita muito nessa questão da descentralização da cultura, por isso, nossas atividades são em grande maioria é na Ceilândia, e acho que a gente nunca fez nenhuma atividade no Plano Piloto, se fez, foi bem pontual, porque a gente acredita muito nesse fomento que traz para a comunidade, e também falar sobre quando a gente traz evidência para essas expressões da comunidade, a gente também traz essa conexão com o que é o que tem dentro da comunidade. Sim, então é uma forma até de, não que a gente está criando uma identidade, é de reforçar a identidade que já tem e fazer com que as pessoas reconheçam essa identidade e valorize isso.

#### **d) Açougue Cultural T-Bone**

Assim como muitos movimentos culturais e iniciativas populares, a história do açougue cultural T-bone se confunde com a de seu fundador. Luiz Amorim foi alfabetizado aos 16 anos, a mesma idade em que começou a trabalhar no açougue, juntou suas economias e em 1994 comprou o estabelecimento e virou dono. No início era só uma prateleira no açougue para os clientes que aguardavam a mercadoria, depois o projeto cresceu e se tornou uma biblioteca. Luiz acreditou no projeto como uma possibilidade de fornecer cidadania, uma vez que a literatura teve grande impacto na sua vida. Segundo Entrevista 4:

Acho que o que me motivou foi minha bagagem literária. Eu lia muito, estava lendo muita filosofia, literatura, aí eu queria fazer um açougue diferente, não um açougue tradicional. Eu já tinha na minha cabeça um pouco disso, quando eu compresse o açougue eu já ia botar alguma coisa cultural lá, então veio da minha vontade mesmo, foi uma coisa que nasceu dentro de mim. Porque assim, como eu vinha de um pensamento filosófico, a ideia minha era dar aquela contribuição, e Aristóteles já dizia que “saber é se comprometer”, eu sabia que o livro, a literatura tinha mudado muito minha cabeça, aí eu queria levar aquilo para as pessoas e por isso veio o projeto dos livros.

Da biblioteca no açougue, formou-se uma pequena biblioteca comunitária, e então outros projetos como o projeto Biblioteca Popular que levou bibliotecas para as paradas de ônibus na avenida W3 norte, o Sede de Cultura para crianças e adolescentes da Estrutural, o Encontro de Escritores e a Bienal de Poesia. O primeiro evento no açougue foi o lançamento de um livro, o que segundo Luiz gerou estranheza para o público:

Começamos praticamente só, foi um lançamento de um livro do Fafá de Azevedo, foi evento bem simples com pouquinha gente, acho que foi umas vinte, trinta pessoas, porque lançamento de um livro de um açougue já era uma coisa bem curiosa, as pessoas não entenderam direito e tal, mas foi esse evento. Eu achei muito legal, apesar de pouquinha gente, mas pessoas importantes, assim, bem significativas, que me levou a fazer o segundo, aí eu fiquei naquela fazer o terceiro, o segundo já foi maior, e daí foi aumentando.

Daí em diante os eventos só aumentaram. Luiz afirmou que até a 13ª edição, ele que custeava todo o evento com dinheiro do açougue, mas que daí em diante conseguiu patrocínio e fundos do governo para custeá-los. A Noite Cultural T-bone virou um grande evento na cidade e trouxe para comercial da 312 norte shows gratuitos de artistas populares como Milton Nascimento, Alceu Valença e Elba Ramalho. A 40ª Noite Cultural do T-bone foi o mais recente evento cultural feito ainda em 2020, após a pandemia o T-bone se organizou para realizar algumas transmissões online e agora se prepara para o retorno presencial.

#### **e) A Pilastra**

A Pilastra é um movimento cultural que emerge de estudantes de artes da UnB. O projeto reflete seu nome, sendo um espaço que apoie, faça uma base e sirva de sustentação para artistas que muitas vezes não tem oportunidades de exhibir seu trabalho artístico. Segundo a entrevista 5:

Nós estamos aqui, nós estamos produzindo arte, mas os acessos aos espaços, a circulação, ao mercado, nos são negados. Porque diz que os espaços não aceitam nossos corpos não aceitam nossas vivências. Então, criaram a Pilastra

como esse espaço de livre experimentação, sem censura, de mostrar a arte como deveria ser, de todos os corpos. E aí é um espaço que desde então marca essa luta, para descentralização da arte, para a democratização da arte, democratização do acesso à cidade e de todos esses fatores.

A partir da necessidade de encontrar um espaço que aceitasse seus corpos e sua arte, A Pilastra estabeleceu sua sede no Setor de Oficinas do Guará II.

Era um terreno inóspito para arte, não se esperava se encontrar arte por ali, não se esperava encontrar um público LGBTQIA+ por ali. É uma região extremamente masculina e machona, para além de masculina, uma estética de machão, com um monte de oficina, serralheria, vidraçaria. E, do nada, a gente hasteia uma bandeira LGBTQIA+ na janela e começa a trazer um monte de bixa, de travesti, de sapatão, de “gente estranha”. E aí a gente começa a habitar esse espaço e transformar esse espaço também. A gente ficou lá até 2020, quando veio a pandemia, e aí a gente migrou para o digital e começa uma outra fase.

Surpreendentemente, a relação com o território fez-se saudável, apesar de ser um público diferente da região, os vizinhos receberam o projeto e muitas vezes apoiaram as iniciativas. O Guará foi escolhido como ponto estratégico, na busca pela descentralização da arte e da cultura e as integrantes da pilastra demonstram vontade de ocupar e transformar esse território.

Lá atrás, o Guará foi escolhido por entender que, como um lugar estratégico, que tem metrô, é perto do Plano, mas é perto de Taguatinga, de Águas Claras, do Vicente Pires, do Núcleo Bandeirante. É um lugar estratégico pra circulação, mesmo sendo fora do Plano. Porque muita gente argumenta a fazer as coisas no Plano porque é mais fácil para as pessoas chegarem até lá e é mais difícil de uma RA para outra.

Assim como diversos movimentos culturais, A Pilastra passou a enfrentar dificuldades financeiras, e na pandemia, sem recursos, foram obrigadas a fechar o espaço alugado no Guará. Integrantes que fundaram o projeto também saíram, pois a demanda para manutenção da Pilastra era grande e o retorno financeiro era inexistente.

Desde antes um pouquinho da pandemia, a gente já tinha assumido muito forte um olhar de profissionalização de jovens agentes e a nossa profissionalização.

Porque apesar de uma militância, de fazer porque precisa ser feito, vamos fazer a todo custo, a gente começou a entender que esse a todo custo, pra muitas das nossas, custava mais do que deveria. E a gente começou a rever, começar a profissionalizar, ir atrás de verba, vamos pagar todo mundo, vamos nos comportar como empresa. Vamos atrás de outras formas de existir. E aí a gente já tinha o plano de investir muito em cursos para conseguir manter a Pilastra.

Apesar de deixar o território inicial em que se estabelecera, A Pilastra se adaptou às dificuldades impostas pela pandemia. Aproveitou o tempo para se reestruturar, realizar novos cursos, buscar editais e durante o percurso receberam um convite para ocupar um espaço na Asa Norte. Passaram de um público no Guará que era jovem e de artistas iniciantes, e principalmente um público que não era do Plano Piloto, para uma nova realidade.

na deCurators, que é um contexto na Asa Norte, que para a gente foi até meio preocupante, porque sempre falamos de descentralizar e vamos ocupar um espaço no Plano Piloto? Vamos, vamos sim. A gente tem agora um público muito peculiar, um público da Asa Norte, um público da 412 norte, é uma vizinhança residencial que tem alguns bares, alguns cafés, que tem um público muito "nichado". Mas agora, com quatro meses, a interação está sendo muito boa.

Mesmo com a boa relação no Plano Piloto, o projeto reestruturou-se na pandemia, participou e foi contemplado em editais do FAC, na Lei Aldir Blanc, participou de movimentos que receberam emendas parlamentares e construíram relações com empresas como a Red Bull, o IDP e a Ambev. Recentemente o movimento foi aprovado em um edital de manutenção de grupos do FAC e planejam voltar com a sede na quadra 40 do Guará.

## 5 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A partir dos conceitos da matriz de análise trabalhados no referencial teórico em conjunto com as entrevistas realizadas, foi possível identificar algumas características e práticas dos movimentos culturais sujeitos de estudo dessa pesquisa.

Assim, foi possível perceber que, no quesito **problema público**, há a avaliação de

que todos os movimentos entrevistados passam pelos processos de problematização e publicização. Os atores identificam algum problema público relacionado à cultura, seja a falta de mulheres atuando como palhaças em festivais, a falta de espaços para artistas iniciantes mostrarem suas artes, a falta de espaços de integração e valorização da cultura hip hop em uma universidade, a percepção de como a leitura mudou a própria vida ou a identificação de um público marginalizado e suscetível a violências. A partir dessa percepção e problematização, os atores botam suas práticas em ação e assim iniciam o processo de publicização, gerando público para aquele problema. Mesmo que esse público não perceba, quando participam das ações tornam o problema cada vez mais público, pode-se exemplificar esse movimento a partir da Entrevista 2 (Batalha da Escada):

A galera participava naturalmente, tipo vou experimentar aqui vou mandar uma poesia vou rimar vou testar, muito por conta dessa abertura de novos artistas, as pessoas tinham essa vontade de se apresentar ali, de conhecer outras pessoas, de se integrar de alguma maneira, acho que isso deu uma potência no movimento. E aí foram surgindo amigo de amigos que tinham interesse em participar e manifestaram interesse em se organizar, chamar mais gente, fazer um evento maior durante a semana.

No aspecto da **multiatorialidade**, foi possível compreender a imprevisibilidade e a impossibilidade de orquestração dos atores. A partir da percepção de um problema público, cada ator se utiliza das condições que tem para construir suas próprias práticas, que variam de acordo com as circunstâncias. No caso dos movimentos culturais entrevistados, essas práticas ativadas levaram ao processo de publicização, mas como ressalta Boullosa (2019), essas práticas estão sempre situadas no tempo e no espaço. Um exemplo é a situação dos movimentos culturais em um período pré e pós-pandemia, se observássemos o tempo e o espaço em que se situavam os movimentos pré-pandemia, poderia se notar movimentos com práticas muito mais ativas em territórios, com a participação de mais pessoas. Agora em um período pós-pandêmico, os movimentos encontram-se em um tempo e espaço de reestruturação e de preparação para as próximas práticas, é provável que esse período tenha inclusive extinguido

movimentos culturais, tornando os fluxos ainda mais imprevisíveis.

No campo da cultura ainda é mais latente uma **multiatorialidade** que supera o Estado como lócus único da ação em políticas públicas, uma vez que, um dos principais instrumentos de políticas públicas do DF, o FAC, descentraliza ou transfere os recursos do estado por meio do financiamento de movimentos culturais populares e suas práticas. Ainda assim, é importante ressaltar que os movimentos e as práticas não dependem desse financiamento para existir, muitas vezes acontecem de forma completamente independente, mas os entrevistados afirmaram que para a longevidade dos projetos faz-se necessário algum tipo de subsídio, uma vez que as práticas exigem uma jornada de trabalho como qualquer outra.

No sentido dos movimentos culturais e da **cultura popular**, é explícito que os movimentos entrevistados fazem da cultura o catalisador de suas práticas. Até quando o objetivo é diminuir as violências sobre um público ou a equidade de gênero, a cultura é o caminho que esses movimentos encontraram para alcançar esses objetivos. A cultura popular também é evidente dentre os movimentos, visto que não se identifica a vontade de fazer cultura para um retorno financeiro ou para atingir as massas da população, pelo contrário, identifica-se a busca de recursos para manutenção de uma cultura popular, que muitas vezes não têm o apoio da mídia de massas ou da indústria do entretenimento. Nesse aspecto, vale ressaltar a fala presente na Entrevista 1 – Circa Brasilina:

Ainda temos que lutar muito pelo entendimento do bem cultural como bem público, da necessidade de fomento, que a necessidade de fomento não é para sustentar a arte do artista, é para sustentar a arte do seu povo.

Pode-se destacar também a importância dessa cultura popular única, que é transmitida em cada território como uma forma de preservação de identidade de uma comunidade ou povo. Enquanto a cultura de massas luta para atingir o maior número de pessoas possíveis, a cultura popular presente nos movimentos culturais luta para manter sua identidade. Pode-se observar esse movimento na Entrevista 3 (Jovem de Expressão):

Uma coisa que a gente sempre fala é porque a nossa cultura, a nossa identidade

muitas vezes é marginalizada, então a gente não tem esses espaços de expressão de botar em destaque esses produtos produzidos pela galera da comunidade.

Em matéria de **experiências públicas**, foi possível identificar nos movimentos culturais entrevistados fortes características que indicam potenciais experiências públicas. Ressalta-se que Peres (2020) indica que não é possível afirmar sem imersão ou estudo aprofundado quais experiências de fato são públicas. Como não houve um estudo de campo ou uma vivência mais intensa com os movimentos, não é possível afirmar que estes são experiências públicas. Ainda assim, fez-se a análise dos movimentos culturais a partir de características que Peres (2020) define como relevantes para que aconteça uma experiência pública, são elas: a) não é construída com uma finalidade pré-estabelecida e é posta em ação pelos instrumentos disponíveis; b) torna-se pública à medida que constrói público; c) é composta de atores que preservam suas características individuais; d) tem vinculação com o território; e) tem a capacidade de construir uma escala meso de articulação, construindo relações com o estado, mas não necessariamente precisa recorrer a isso; f) tem a capacidade de manter uma postura dialógica e até crítica com entidades macrossociais; g) constituem-se enquanto tentativas de melhoria da realidade cotidiana.

Essas características estão presentes em todos os movimentos culturais entrevistados. No havia intenção ou pretensão dos amigos que se reuniam na UnB em desenvolver o que hoje se entende por Batalha da Escada, nem se poderia imaginar que o T-Bone, que começou com uma estante de livros, viria a se tornar um polo de eventos na quadra 312 norte. Os atores dos movimentos preservam suas características e direcionam-no também a partir delas, como se observa na Circa Brasilina, que desenvolveu suas atividades a partir da luta por maior equidade de gênero nos festivais e hoje direciona seu foco para comunidade LGBTQIA+, muito por conta de quem comanda o projeto. Também é latente as características sociais, as quais fizeram com que uma das fundadoras da Pilastra deixassem o projeto para poder estudar.

Todos os entrevistados(as) também demonstraram um forte vínculo com o território, pode-se dizer que transformaram os territórios por onde passaram. Além disso, é latente a construção de público desses movimentos. Todos apresentaram algum tipo

de articulação com o governo ou entidades macrossociais e, por fim, todos apresentaram algum tipo de melhora para uma comunidade, região ou segmento populacional.

A categoria das **práticas** exigiu uma análise mais aprofundada dos resultados, assim, optou-se por separá-las uma seção diferente.

## 5.1 CARACTERIZANDO AS PRÁTICAS DOS MOVIMENTOS CULTURAIS

Conforme as discussões apresentadas no referencial teórico, assumiu-se duas acepções de práticas propostas por Crosta (2009): as práticas como agir plural e as práticas como uso que se faz do território. As entrevistas proporcionaram uma descrição detalhada das práticas narradas pelos próprios atores. A partir disso, foi possível descrever alguns padrões e características compartilhadas pelos movimentos culturais entrevistados.

**Os movimentos transformam os territórios que atuam:** Pode-se dizer que movimentos culturais não só fazem uso do território, mas também o transformam. Destacam-se os registros:

Figura 9 - Teatro de Arena Honestino Guimarães (antes)



Fonte: Ednei Amaral (2006)

Fotografia 1 - Teatro de Arena Honestino Guimarães (depois)

Figura 10 - Teatro de Arena Honestino Guimarães (depois)



Fonte: Felipe Menezes (2017)

Figura 11 - CLN 311/312 (antes)



Fonte: Facebook T-Bone (2018)

Figura 12- CLN 311/312 depois



Fonte: Facebook T-Bone (2018)

À medida que essas práticas transformam o território, as consequências podem ser diversas. Como afirma Dewey (1927), quando essas consequências passam a afetar pessoas que não estão diretamente envolvidas com as práticas, elas deixam de ser privadas e tornam-se públicas. Esse movimento pode ser considerado uma ruptura e as reações podem ser boas ou ruins:

#### Segundo a entrevista 5 - A Pilastra:

A pilastra nasceu no setor de oficinas do guará, então a gente tinha uma relação ali com o território. Por exemplo, quando o espaço foi ocupado que a gente hasteou a bandeira lgbtqa+ na janela, outras bandeiras começaram a surgir dos apartamentos da rua. A gente teve uma relação muito boa com os vizinhos, apesar de serem oficinas de ser um público do machão, em nosso público ser completamente estranho e alheio a eles. Então às vezes a gente estava em umas montagens bizarras precisava de uma solda, a gente tem uma oficina aqui do lado, precisava de um “não sei o que” absurdo, umas ferragens pesadas, a gente descia, conversava e rolava.

#### Entrevista 4 – T-Bone:

No começo quando a gente começou a fazer o evento e foi crescendo, tinha alguns moradores ali que não entenderam o evento, que era contra, ia no ministério público e não sei o que. E esse público ali da comunidade que segurou a onda assim foi para cima, então ganhou uma resistência muito grande ali. quando havia uma tentativa de tirar o movimento dali porque as pessoas entendiam que ali não era lugar de fazer cultura porque a cultura tinha que ter um lugar específico e tal

#### E entrevista 1 – Circa Brasilina:

Circo quando a gente chegava descarregando a lona é já naquele caminhãozinho, já juntava gente pra ver aquelas quatro mulheres erguendo a lona, a gente montou muitas vezes ali na praça dos prazeres, no balaio café, ela tinha um espaço interno grande de 10x12 metros.

**Os movimentos culturais geram fluxos de pessoas estranhas ao território.**

Observando as fotografias 2 e 4 é óbvia a afirmação de que os movimentos culturais geram um fluxo maior de pessoas do que o território geralmente recebe. Não só aumenta a quantidade de pessoas que circulam, mas passam a circular pessoas de diferentes realidades, de outras RAs. O que pode ser valioso pela ocupação de pessoas estranhas em territórios excludentes ou pela descentralização do fluxo cultural, que como observou-se no mapeamento sociocultural é muito focado no Plano Piloto. Pode-se observar o trabalho do Jovem de Expressão que atende mais de 150 jovens de diversas regiões do DF ou a ocupação de um público LGBTQIA+ em um setor de oficinas proporcionado pela Pilastra.

Esse fluxo de pessoas estranhas também gera consequências para os produtores, como a carta recebida pelos integrantes da Batalha da Escada para encerrar as atividades, segundo a entrevista 2 – Batalha da Escada:

Quando a gente recebeu a carta da UnB a gente também sentiu uma espécie de intimidação nesse estigma de falar que estávamos trazendo pessoas estranhas para UnB, pessoas que não são da UnB e a gente na verdade tomou isso como uma força né a gente falou assim, mas é isso que a gente quer mesmo a gente quer trazer quem não está na UnB para vim conhecer UnB para ter vontade de entrar no UnB para participar desse espaço que é público

**Os movimentos culturais fortalecem um vínculo com a comunidade.** Mesmo gerando alguns conflitos, os representantes de movimentos culturais entrevistados relataram uma boa relação e o estabelecimento de vínculos com as comunidades que atuam, sejam elas a comunidade de um território ou uma comunidade construída a partir de causas sociais. Esse exemplo pode ser observado a partir da entrevista 4 – T-Bone:

O apoio da comunidade ali foi fundamental, e a comunidade se envolveu muito, o pessoal ali da 12 da 13 deu um apoio grande, porque no começo quando a gente começou a fazer o evento e foi crescendo, tinha alguns moradores ali que não entenderam o evento, que era contra, ia no ministério público e não sei o que. E esse público ali da comunidade que segurou a onda assim foi para cima, então ganhou uma resistência muito grande ali.

Outro exemplo é o vínculo do Circa Brasilina com as causas feministas, conforme Entrevista 1 – Circa brasilina:

Acho que a Circa Brasilina mudou a vida de muitas mulheres, mudou a vida de alguns homens eu espero, mas acho que a Circa botou um “grilo falante” no ouvido das pessoas, que fala assim: “epa e agora? Temos que chamar as minas” e acho que o maior patrimônio que a Circa tem é esse pequeno ajuste na questão da equidade de gênero dentro das nossas políticas públicas e das nossas produções culturais.

**Os movimentos culturais fazem uma ponte entre a comunidade e as entidades macrossociais.** Todos os movimentos entrevistados apresentaram algum tipo de relação com entidades macrossociais, seja o governo por meio de instrumentos como o FAC e a Lei Aldir Blanc, sejam grandes empresas ou até ONGs. Ainda que sejam muitas vezes recursos para o movimento, as práticas realizadas a partir dessa interação também beneficiam a comunidade, ou seja, os movimentos captam uma nova parcela de recursos que poderia ser alocado em outro território.

Uma característica interessante dessa ponte é a avaliação positiva do Fundo de Apoio à Cultura do DF pelos movimentos culturais, principalmente a partir das alterações implementadas em 2021 com a inclusão de novas categorias nos editais. Conforme entrevista 1 – Circa Brasilina:

Aqui em Brasília eu acho que o FAC vem passando por reformas e reformas, hoje em dia não se pensa mais Brasília sem o FAC e isso é uma conquista, não para os artistas ou para os produtores, mas uma conquista para cidade, você vai ter vários shows e espetáculos acontecendo aqui.

E entrevista 2 – Batalha da Escada

O FAC de três anos para cá ele vem mudando bastante e na minha visão vem se tornando cada vez mais acessível, mais democrático então para a gente mesmo refletir um pouco isso que a gente conseguiu aprovar dois projetos, eu já vinha tentando me inscrever por uns cinco anos e assim eu vejo que existem

mecanismos dentro do FAC, o próprio FAC regionalizado essa dinâmica de reserva de vagas de ações afirmativas, tudo isso vem tornando o FAC mais democrático.

Mesmo com a avaliação positiva os entrevistados fizeram algumas ressalvas, dentre elas a burocracia que envolve os editais do FAC e a exigência de muitas contrapartidas, além da redução do valor recebido por projeto que apesar de favorecer mais atores acaba precarizando alguns movimentos.

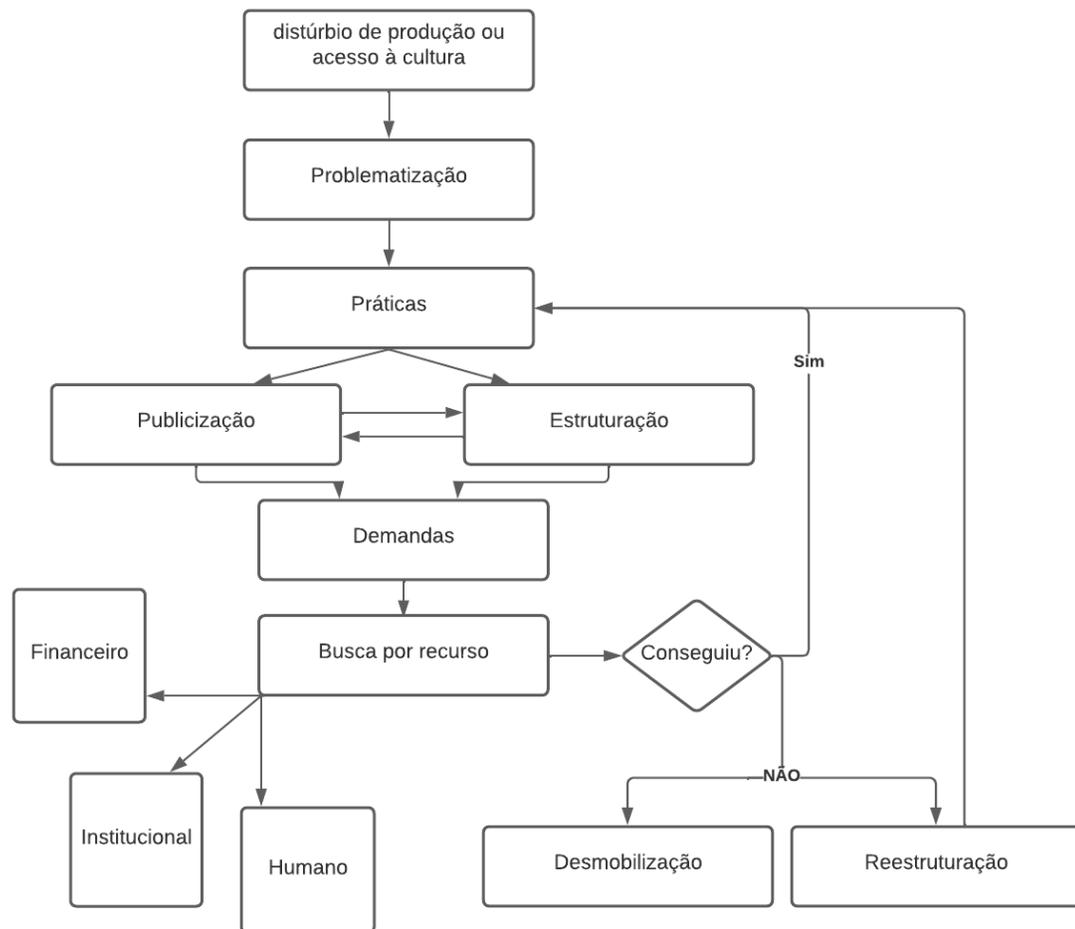
**Às vezes os movimentos exigem mais do que seus produtores podem oferecer.** Ser produtor de um movimento cultural é uma tarefa exigente, muitas vezes motivados pela causa, os produtores investem tempo e até recursos financeiros para que o movimento continue. Como é demonstrado na entrevista 2 – Batalha da Escada:

Então vão completar seis anos de investimento em cultura, porque toda quarta-feira durante seis anos a gente carregou caixa, sem receber nada, a gente limpava o teatro de arena catando lixo, sem receber nada, organizava, botava um DJ, chamava a galera, ou seja, movimento de rua, movimento independente.

Infelizmente não são todos os atores que conseguem investir e permanecer tanto tempo sem receber um retorno financeiro, a saída da fundadora da Pilastra, a redução de participantes na Batalha da Escada ou até a venda de um caminhão pela coordenadora do Circa Brasilina são demonstrações de como os movimentos podem sofrer com a falta de recursos.

A partir dessas características esboçou-se um fluxo de práticas dos movimentos culturais:

Figura 13 - Fluxo de práticas dos movimentos culturais



Fonte: elaboração própria

A partir da percepção do distúrbio, os atores iniciam o processo de problematização, que resulta em vontade de ação e, conseqüentemente, resulta em práticas. Por meio das práticas, os movimentos e seus atores estruturam-se para publicizar o distúrbio que se torna um problema público ao mesmo tempo em que as práticas proporcionam uma alternativa para essa questão, havendo a possibilidade do caminho inverso, no qual a publicização passa a exigir uma estruturação do movimento.

À medida que ocorre a publicização, as demandas aumentam sobre os responsáveis pelo movimento, o que gera uma busca por recursos, sejam eles financeiros, institucionais ou humanos. Se os recursos são suficientes para a realização das próximas práticas, elas acontecem. Caso contrário, o projeto é reestruturado para

novas práticas ou é desmobilizado, sem condições de continuar.

## 6 CONCLUSÕES

O presente trabalho teve como objetivo entender o contexto em que os movimentos culturais estão inseridos e compreender quais são as condições para sua existência, como se adaptam, quais são suas práticas e como elas se caracterizam no fluxo da política pública de produção e acesso à cultura no DF. Para isso, utilizou-se dos conceitos pós-positivistas e da metodologia *Mirada ao Revés* que possibilitou enxergar a política pública de produção e acesso à cultura como um fluxo de diferentes práticas, argumentos e instrumentos ativados por múltiplos atores, permitindo fugir da lógica estadocêntrica na qual o estado é o único responsável e produtor de políticas públicas.

Assim, para atingir o objetivo geral, mapeou-se os objetivos específicos. A começar pelo contexto em que esses movimentos estão inseridos, fez-se uma análise sociocultural que problematizou as questões de acesso à cultura pela população do DF. Nesse ponto, percebeu-se uma forte centralização dos espaços culturais no Plano Piloto e uma diferença grande nos hábitos culturais dos moradores dessa região para moradores de outras RAs, como Samambaia e Estrutural. Pôde-se observar que essas diferenças se iniciam nos anos 60 com a inauguração de Brasília e a política de despejo das comunidades que habitavam a região para assentamentos distantes, o que favorecia o controle social dos candangos que construíram a cidade. Nesse tópico, a principal limitação foi a defasagem e falta de dados que forneçam um panorama atualizado da cultura como um todo no DF, já que a última PDAD que coletou essas informações foi publicada em 2013.

Ainda que a *Mirada ao Revés* possibilite um olhar para os movimentos culturais, em nenhum momento ignora-se o Governo e o Estado, sendo o último um elemento que passa de lócus único da ação nas políticas públicas para um forte ator com muitos recursos e impactantes instrumentos dentro do fluxo da política pública de produção e acesso à cultura. A partir dessa observação, sistematizou-se os instrumentos de ação do

governo, o que complementou a contextualização do ambiente em que se desenvolvem os movimentos culturais. Outra limitação presente na pesquisa é a investigação apenas do GDF por meio da SESEC, para uma contextualização ainda mais aprofundada sugere-se a investigação de emendas parlamentares, da atuação de grandes empresas e ONGs.

Após a contextualização do ambiente em que acontecem os movimentos culturais, mapeou-se uma quantidade considerável desses movimentos, distribuídos em 22 regiões administrativas do DF. Aqui, utilizou-se de uma certa diversidade de fontes o que resultou em mais de 800 espaços, agentes e movimentos culturais. Desse número, observando as características gerais, retirou-se apenas os considerados movimentos culturais, a partir das categorias definidas no texto. O resultado foi o mapeamento de 67 movimentos e, desses, retiraram-se cinco que se sobressaíram enquanto prováveis experiências públicas para entrevista.

Com base nas categorias de análise desenvolveu-se oito perguntas que possibilitaram identificar e caracterizar as práticas desses movimentos, além de compreender sua relação com o governo e outros atores do fluxo. As entrevistas geraram resultados proveitosos, e ainda que houvesse uma certa limitação pelo tempo da pesquisa, foi possível encontrar fortes interseções entre as práticas dos movimentos. Nesse ponto, como uma lacuna de pesquisa, sugere-se novas investigações para aprofundar os resultados dessas interseções. Alguns resultados colaterais chamaram atenção na pesquisa, dentre eles a boa avaliação do Fundo de Apoio à Cultura, que segundo os movimentos culturais, vem se tornando mais democrático e acessível.

Outra lacuna de pesquisa identificada é que no presente trabalho só foi possível aprofundar-se nas práticas dos movimentos culturais e sistematizar os instrumentos governamentais do fluxo de políticas públicas de produção e apoio à cultura no DF. Sugere-se ainda uma investigação dos argumentos presentes nesse fluxo, essa investigação poderia ser feita a partir de uma cartografia das controvérsias exemplificada nos trabalhos de Moraes, Andion e Pinho (2017).

Assim, os movimentos culturais emergem em contextos de distúrbios que se tornam problemas públicos à medida são publicizados pelas práticas dos movimentos e atores envolvidos. As práticas são diversas, desde pequenas conversas até grandes eventos, dentre as principais encontram-se iniciativas como: eventos, oficinas, bienais e

manifestações circenses, teatrais, musicais educacionais, literárias, audiovisuais, cinematográficas, empreendedoras e de saúde mental. Afim de sobreviver, os movimentos culturais buscam se profissionalizar para ter acesso a recursos financeiros por meio de editais públicos, estabelecendo parcerias com atores macrossociais, ou buscando alternativas na casa como a venda de pipocas.

Percebeu-se que apesar dos movimentos terem a cultura como principal catalisadora das práticas, a política pública de produção e acesso à cultura é responsável por transitar entre diversos segmentos de políticas públicas. Pode-se observar práticas culturais como forma de contornar outros problemas públicos além da cultura, colaborando com a saúde, educação, empreendedorismo, afirmação de território, lutas de gênero, raça e opção sexual. Aqui retoma-se os conceitos trabalhados no referencial, a cultura é o que nos faz humanos, por tanto passa por todos os aspectos da vida.

Por fim, pode-se concluir que os movimentos culturais são atores valorosos para o fluxo da política pública de produção e acesso à cultura no DF. Emergem em contextos de conflito, são responsáveis por representar e colaborar com sua comunidade, geram um fluxo relevante de pessoas por onde passam, fazem uma ponte da comunidade com entidades macrossociais e ainda desenvolvem o território.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASÍLIA. **Multicultural II investe R\$ 68 milhões em 82 projetos.** Agência Brasília. Brasília, 23 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2021/12/23/multicultural-ii-investe-r-68-milhoes-em-82-projetos/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

AMARAL, R. C.; FRANCO, P. A. I.; LIRA, A. L. G. **Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil.** Paris/Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, 2020

ARENDT, H. **A condição humana.** Trad. Roberto Raposo. RJ: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. A crise da cultura: sua importância social e política. In: **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ARIAS, P. G. **La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia.** Quito: Escuela de Antropología Aplicada UPS/Ediciones Abya-Yala, 2002.

ARROYO, Miguel. Pedagogias em movimento - o que temos a aprender com os movimentos sociais?. IN: **Currículo sem Fronteiras**, v. 3, n. 1, p. 28–49, 2003. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol3iss1articles/arroyo.pdf>.

ÁVILA, André Luiz Borges de. **Lugar de Memórias: a construção e a interpretação dos processos de patrimonialização cultural por movimentos sociais culturais em Estrela do Sul – MG.** 2018. 207 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento.** 19.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BERNARDO, L. **Cultura aporta R\$ 155 mi na economia do DF.** Cultura GDF, Brasília 29 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/cultura-aporta-155-mi-na-economia-do-df/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BOTELHO, F. **Mais de R\$ 33 milhões de auxílio aos artistas do DF.** Agência Brasília, Brasília, 22 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2021/05/22/mais-de-r-33-milhoes-de-auxilio-aos-artistas-do-df/>>. Acesso em: 25 abr. 2022

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

BOULLOSA, Rosana de Freitas; BESSA, Luís F. Macedo. Governança e cidadania metropolitana: reflexões sobre a área metropolitana de Brasília/Brasil. IN: **X GIGAPP**, 2019.

BOULLOSA, Rosana de Freitas. Mirando ao Revés as políticas públicas: os desenvolvimentos de uma abordagem crítica e reflexiva para o estudo das políticas públicas. IN: **Publicações da Escola da AGU**, p. 89–106, 2019.

BOULLOSA, Rosana De Freitas. Mirando ao Revés nas políticas públicas: notas sobre um percurso de pesquisa. IN: **Pensamento & Realidade**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Administração, v. 28, n. 3, p. 67–84, 2013.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)> Acesso em: 18 fev. 2022.

CAMPOS, Jorge. Brazilian mass culture through three visionary thinkers. IN: **Revista FAMECOS**, v. 13, n. 31, p. 54, 2008.

CANEDO, Daniele. “Cultura é o quê?” - Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, [S. I.], p. 1–14, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf>.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHOMSKY, Noam. HERMAN, D. S. **A Manipulação do público**. São Paulo: Futura, 2003.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. Cultura popular. IN: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

CROSTA, De Pier Luigi. **Casi di politiche urbane: la pratica delle pratiche d’uso del territorio**. Milano: Franco Angeli, 2009.

CULTURA. In: **Dicionário Etimológico**. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/cultura/>>. Acesso em: 04/05/2022.

DE OLIVEIRA SOUZA, EMANUELLE; REIS, ROSEMEIRE. Movimentos Culturais: Uma Reflexão Entre O Coletivo E O Individual. IN: **Anais do XIV Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade” (EDUCON)**, [S. I.], p. 1–15, 2020. DOI: 10.29380/2020.14.17.04.

DEWEY, John. O público e seus problemas. IN: HICKMAN, Larry A. & ALEXANDER,

Thomas. **The Essential Dewey, vol. 1: Pragmatism, Education, Democracy.** Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 293-307.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Carta de Serviços ao cidadão.** 2020. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/carta-de-servicos/>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

DISTRITO FEDERAL. **Dados Gerais FAC.** [s.d.]. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Disponível em: <<http://www.fac.df.gov.br/dados-gerais/>>. Acesso em: 25 abr. de 2022

DISTRITO FEDERAL. **Portal da transparência.** [s.d.]. Controladoria Geral do Distrito Federal. Disponível em: <<http://www.transparencia.df.gov.br/#/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Aldir Blanc.** Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, 20 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/lei-aldir-blanc/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

DISTRITO FEDERAL. **Rádio Cultura 100,9 FM.** Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/radio-cultura-1009-fm/>>. Acesso em: 25 abr. 2022

DYE, Thomas R. **Understanding Public Policy.** Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972, pp. xii, 305.

FACUNDO, J. A. M. **Cidade argumentada.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Gestão de Políticas Públicas) - Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FISCHER, Frank. Para além do empirismo: policy inquiry na perspectiva pós-positivista. IN: **Revista NAU Social**, v. 7, n. 12, p. 163-180, mai./nov. 2016.

FREITAS, Sara; TARGINO, Janine; GRANATO, Leonardo. A política cultural e o governo Bolsonaro. IN: **Debates e Pensamentos - Observatório de Análise Política em Saúde**, v. 10, n. 18, p. 1–7, 2019.

GIL, Carlos, A. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**, 6ª edição. São Paulo, Atlas, 2017.

GONSALVES, Aghata Karoliny Ribeiro; ANDION, Maria Carolina Martinez. Ação pública e inovação social: uma análise do Sistema de Garantia de Direitos da Criança e do Adolescente de Florianópolis-SC. IN: **Organizações & Sociedade**, v. 26, n. 89, p. 221–248, 2019.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e do controle social**. São Paulo: Annablume, 1995.

GRUMAN, Marcelo. A UNESCO e as políticas culturais no Brasil. IN: **Políticas Culturais em Revista**, v. 2, n. 1, p. 121, 2008.

HOWLETT, M.; RAMESH, M.; PERL, A. **Política Pública: Seus ciclos e subsistemas: uma abordagem integral**. Tradução técnica de Francisco G. Heidemann. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

IBGE. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018**. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

INESC. Mapa das desigualdades. Brasília, 2016. Disponível em: <[https://www.inesc.org.br/wp-content/uploads/2020/01/MapaDesigualdades\\_2016.pdf](https://www.inesc.org.br/wp-content/uploads/2020/01/MapaDesigualdades_2016.pdf)>. Acesso em: 18. abr. 2022.

JOVEM DE EXPRESSÃO. **Vídeo institucional**. Brasília: Caixa Seguradora, 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/jovemdeexpressao/>> Acesso em: Abr. 2022.

LARAIA, Roque De Barros. **Candangos E Pioneiros**. Série Antropologia, 203, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1996.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do Saber**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

LIMA, Bárbara Alessandra Ribeiro de Miranda. **Bibliotecas públicas de Vargas a Rousseff: políticas culturais e formação humana na desigualdade brasileira**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional em Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Rio de Janeiro, 2014

LIMA, Grazielly Conceição. **Processos de formação de pública em políticas públicas: o caso da Estrutural de Brasília**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Gestão de Políticas Públicas) - Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

MAIA, Tatyana. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). IN: **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, p. 107–110, 2011.

MAPA DAS DESIGUALDADES. **Mapa das desigualdades**. [S. l.], 2016.

MORAES, Rubens Lima; ANDION, Carolina; PINHO, Josiani Lúcia. Cartografia das controvérsias na arena pública da corrupção eleitoral no Brasil. IN: **Cadernos EBAPE.BR**, v. 15, n. 4, p. 846–876, 2017.

MUSA, Clara Augusto. PASSADOR, Cláudia Souza. PASCHOALOTTO, Marco Antonio C. Políticas públicas culturais no Brasil: um estudo de caso do consórcio intermunicipal Culturando. IN: **Anais do IV Encontro Brasileiro de Administração Pública**, v. 1, p. 357- 373, 2016.

PASSOS, Fábio Abreu Dos. Uma análise da Sociedade de Massa a partir da perspectiva de Hannah Arendt. IN: **Saberes Interdisciplinares**, vol. 3, n. 5, p. 61-77, 2017.

PERES, Janaina Lopes Pereira. **Reinterpretando o fluxo de políticas públicas a partir da experiência: do pragmatismo crítico ao Hip Hop da Ceilândia/DF** (Tese de Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional – PPGDSCO, Universidade de Brasília – UnB, 2020, 251f.

PROVDANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar De. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUERÉ, L; Le public comme forme et comme modalité de l'expérience. IN: CEFAÏ, Daniel. PASQUIER, Dominique (Orgs.). *Les sens du public: publics politiques, publics médiatiques*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 113-134, 2003.

PRAZERES, L. **Pagamento do governo com publicidade sobe 63%; Record supera Globo**. UOL, Brasília, 16 de abril de 2019. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/04/15/gastos-publicidade-governo-bolsonaro-crescem-r-755-mi-record-lidera.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2022

RODRIGUES, Júlia Conterno. Elementos para a Crítica da Lei Rouanet e para uma Análise das Produções Artístico-culturais no Brasil. IN: **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, m. 3 p. 1–23, 2017.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos De; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. IN: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 1, n. 1, p. 1–15, 2009.

SANTOS, José Luiz Dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Thiago Dias Da. Hannah Arendt e a questão da cultura de massas. IN: **Humanidades em diálogo**, v. 3, n. 1, p. 141–155, 2009.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. **Manifestações Culturais Populares**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro, 2021.

TURRA NETO, N. Geografia cultural, juventudes e ensino de geografia: articulações possíveis. IN: **Revista Formação**, n. 20, v. 1, p. 38-56, 2013.

UNESCO. **Mexico City Declaration on Cultural Policies**. Paris: UNESCO, 1982.

UNESCO. **Recomendação de Paris**. 1989. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em: 25 abr. de 2022

UNESCO. **Universal Declaration on Cultural Diversity**. Paris: UNESCO.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – TABELA DE MOVIMENTOS CULTURAIS MAPEADOS EM ORDEM ALFABÉTICA

Nome	Região Administrativa	Tipo
5uinto Bar	Asa norte	Empresa privada
Açougue Cultural T-Bone	Asa norte	Empresa privada
A Casinha - Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro	Asa Sul	Centro de tradições
Acervo Origens	Sobradinho	Centro cultural itinerante
Academia Inclusiva de Autores Brasileiros	Taguatinga	Centro cultural itinerante
Alfinete Galeria	Asa norte	Galeria de arte
A Pilastra	Guará	Galeria de arte
Associação dos Artistas de Sobradinho e Entorno	Sobradinho	Instituição Privada Filantrópica
Associação Atlética Santa Maria	Santa Maria	Centro Cultural Público
Associação Fuzuê de Arte e	Samambaia	Centro Comunitário

Cultura		
Associação Sociocultural Recreativa e Escola de Samba Lordes do Areal e Águas Claras	Areal	Ponto de Cultura
Ateliê EcoArte	Candangolândia	Ateliê
Barracão Cultural Toninho de Souza	Sobradinho	Ponto de cultura
Batalha da escada	Asa Norte	Núcleo de produção cultural
Bibliobrinquedoteca Maria De Ariston	Varjão	Biblioteca Comunitária
Biblioteca Comunitária da Quadra 519	Samambaia	Biblioteca pública
Casa da Cultura Brasília	Asa Norte	Centro cultural privado
Casa da Memória do Cruzeiro	Cruzeiro	Museu Público
Casa da natureza	Ceilândia	Ponto de cultura
Casa de Cultura Canto do Beija-Flor	São Sebastião	Instituição Privada Particular
Casa dos 4	Asa Norte	Centro cultural privado
Casa Frida	São Sebastião	Ponto de cultura
Casa Ipê	Ceilândia	Ponto de cultura
Casa Moringa	Taguatinga	Instituição Privada Particular
Casa Verde Jardim Cultural	Planaltina	Instituição Privada Comunitária
Centro de Cultura e Desenvolvimento do Paranoá	Paranoá	Centro Comunitário

Centro de Tradições Populares	Sobradinho II	Centro de tradições
CiRcA Brasilina	Sobradinho	Centro cultural itinerante
Coletivo Multicultural	Gama	Ponto de Cultura
Complexo Cultural 100 Dimensão	Riacho Fundo II	Ponto de Cultura
Espaço Cultural Bagagem	Gama	Teatro Privado
Espaço Cultural Canteiro Central	Asa Sul	Centro Cultural Privado
Espaço Cultural Filhos do Quilombo	Ceilândia	Centro Comunitário
Espaço Cultural H2O	Taguatinga	Casa de Espetáculo
Espaço Cultural Lábios da Lua	Gama	Sala Multiuso
Espaço Cultural Mapati	Asa Norte	Teatro privado
Espaço Cultural Moinho De Vento	Santa Maria	Centro Comunitário
Espaço Cultural Ubuntu	Recanto das Emas	Centro Cultural Privado
Espaço Ferrugem	Guará II	Ateliê
Espaço Galpão do Riso	Samambaia	Centro Cultural Privado
Espaço Imaginário Cultural	Samambaia	Teatro Privado
Espaço Pé DiReitO	Asa Sul	Teatro Privado
Espaço Semente	Gama	Teatro Privado
Espaço Um Ato	Santa Maria	Espaço para Eventos
Esquina Criativa	Candangolândia	Sala Multiuso
Explanada dos Mistérios	Itinerante	Movimento cultural
Foto Clube Santa Maria	Santa Maria	Clube Social
Cia Nós do Bambu	Varjão	Circo Moderno
Instituto Batucar	Recanto das	Centro Cultural Privado

	Emas	
Instituto Cervantes	Asa Sul	Centro Cultural Público
Instituto invenção Brasileira	Taguatinga	Casa de espetáculo
Instituto LGBTQ+	Asa Sul	Centro Comunitário
Instituto Meninos Do Pôr Do Sol	Ceilândia	Instituição Privada Comunitária
Irmãos de Curimba ateliê	Recanto das Emas	Ateliê
Jovem de Expressão	Ceilândia	Centro Cultural Privado
Mukifo Conexão Underground	Ceilândia	Espaço para Eventos
Objeto Encontrado	Asa Norte	Galeria de arte
Oca do Sol	Lago Norte	Centro Cultural Privado
Ocupação Cultural Mercado Sul Vive	Taguatinga	Centro Cultural Público
Pictura cultural	Asa Norte	Ponto de Cultura
Praça do Reggae	São Sebastião	Praça
Revista traços	Asa Norte	Projeto Social
Samamba Street	Samambaia	Casa de espetáculo
Skate Park Quadra 300	Recanto das Emas	Praça
Urbanos Observatório	Guará II	Ponto de Cultura
URUKOMBI	Itinerante	Centro cultural itinerante
Vilarejo 21	Jardim Botânico	Centro Cultural privado

## APÊNDICE B – ENTREVISTA 1: CIRCA BRASILINA

1	<p data-bbox="358 352 1284 388"><b>Como surgiu? Qual é o contexto que motivou o nascimento?</b></p> <p data-bbox="293 464 1360 1921">A história da Circa Brasilina que é esse espaço multicultural, com um protagonismo feminino, que é isso que caracterizava, caracteriza ainda a Circa, e por isso esse nome de Circa e não de circo, porque tem um desdobramento engajamento em relação a questões de gênero. A ideia da Circa, vamos dizer assim, ela acontece em 2011, mas em 2008 eu fiz um festival só de palhaços que foi o primeiro festival só de palhaças aqui de Distrito Federal e creio que o segundo festival com esse recorte de gênero no Brasil. Antes do festival, que aqui em Brasília o nome era encontro de palhaças de Brasília, tinha um outro festival no Rio de Janeiro que era, é o "esse monte de mulher palhaça", que eu se não me engano começou em 2005. Eu não sabia da existência desse festival, eu era palhaça há um tempo. Eu comecei nessa profissão, com a palhaçaria em 1998 com o grupo Lume. Faço palhaçaria há uns 22 anos. Após 10 anos, em 2008 eu percebi que não tinha equidade na participação de mulheres palhaças nos festivais de palhaçaria em Brasília e no Brasil. Aqui em Brasília tinha o festival SESC né, que só trazia basicamente homens, então isso começou a chamar minha atenção. Então, muitas vezes eu me perguntava o porquê dos territórios que eu enquanto palhaça ocupava, que eram festas infantis, que era a palhaçaria em hospitais, onde você tem uma presença feminina bem grande. Doutores da Alegria foram fundados por homens e mulheres, a gente fala só do Wellington, mas não era só ele, tinha mulheres. Então esse apagamento todo me levou a fazer esse festival em 2008. E aí quando deu 2010, eu já pensando sobre essa questão desses territórios de ocupação da palhaçaria em hospital, eu, no meu caso, aqui fazia muita palhaçaria na rua e palhaçaria em festa, aí você vê um ambiente onde tem um grande número de palhaços que vem do teatro e não de uma tradição circense, nascidas em circo sabe? E aí essa foi a motivação de criar a Circa Brasilina.</p>
---	--

	<p>A gente precisa ter um lugar para poder é enfrentar essas dificuldades de territorialidades entendeu? Então vamos ter uma Circa, vamos abrir uma lona de circo para abrigar essas palhaças.</p> <p>Em 2011 eu aluguei um terreno aqui na frente da minha casa na BR-020, comprei uma lona de circo e ali eu instalei a Circa. Fiquei com ela montada durante um ou dois anos e lá fizemos várias coisas. É por isso que eu digo que sempre teve a perspectiva dela ser uma lona multicultural, porque embora o foco seja a palhaçaria, ela abrigou peças de teatro e muitos eventos de música, ópera, filmes. Foram dois anos onde eu deixei minha casa e fui morar dentro de um trailer, no circo. Aí em 2013, desmontamos a lona, mas continuei montando ela em vários lugares. Depois dessa experiência ter vivido dois anos com o circo, começamos a alugar e colocar a lona em eventos de protagonismo feminino. Depois em 2016, a gente voltou a ter a lona fixa na UniPAZ, ficou lá por mais uns três anos e doei pra UniPAZ. Na época eu já tinha duas lonas e deixei a maior lá, depois disso fizemos a circulação da Circa Brasilina em várias RAs do Distrito Federal. A ideia da Circa nasceu dessa dificuldade de trabalho de ver o horizonte profissional bastante limitante, não tinha espaço, então vamos criar o nosso? Era esse o convite.</p>
2	<p style="text-align: center;"><b>Qual a temática da organização, funções internas, número de participantes?</b></p> <p>Então, enquanto circulava a Circa em diferentes RAs do DF sempre chamou muita atenção porque nesse período onde a gente montava e desmontava a lona, eu montei uma equipe de quatro mulheres, cada uma com seus conhecimentos. A gente chegava num caminhãozinho que vendi não faz um mês, o nome dela era Janis, e era com ela que a gente fazia as invasões na cidade, minha palhaçaria de rua. E aí, então, eu tinha essas parceiras que a gente ia montando essa lona de circo quando a gente chegava descarregando a lona é já naquele caminhãozinho, já juntava gente pra ver aquelas quatro mulheres erguendo a lona, a gente montou</p>

muitas vezes ali na Praça dos Prazeres, no Balaio Café, ela tinha um espaço interno grande de 10x12 metros.

Aí veio a pandemia e ela só não quebrou porque eu, além de trabalhar como artista e freelancer com a minha produtora cultural, eu sou funcionária pública, então só não faliu mesmo porque eu sustento essa empresa, mas a porrada foi muito grande, é por esse motivo inclusive que eu vendi meu ônibus, tô precisando vender coisas, foi bem difícil.

Agora em relação ao protagonismo feminino, que é uma das missões da Circa, fizemos uma revolução muito grande na palhaçaria como todo. Quando eu digo uma revolução muito grande, é que o protagonismo feminino, ou vamos dizer assim né: com a entrada efetiva de mulheres dentro desse trabalho já sem tanto lugar para o preconceito, porque o preconceito segue existindo, mas ele já não tem mais um lugar de possibilidade de existência, eles ainda existem, mas são constrangidos. A gente vê claro um contexto mais equilibrado, mas ainda não tem a completa e plena equidade, porque tem isso né, as palhaças estrangeiras são as palhaças que ocupam o horário de gala desses festivais. Você pega a programação, você vê quem está às nove horas da noite, quem está às sete da noite, são os palhaços e eventualmente as palhaças estrangeiras, mas ver artistas nacionais femininas nesses horários é mais raro. Mas eu vejo que com certeza a visibilidade dessas artistas aumentou muito em função de uma série de festivais. Quando eu comecei em 2008 eram dois festivais do Brasil. Hoje você já tem vinte e três ações de protagonismo feminino entre festivais, seminários, cabarés volantes...

Então, hoje estamos nos preparando para daqui dois anos retornar com ela montada, fixa e bombando. Na pandemia ganhou um mega impulso por ser uma empresa audiovisual, os eventos que antes eram presenciais passaram a ser online por vídeo e a Brasilina realizou muitos festivais, muitos streamings.

E aí no caso, só fechando essas transformações e essas transições, eu também já estava querendo que o meu e o festival já tendo essa perna do

	<p>seriado e tudo mais, uma necessidade até minha mesmo. Então fizemos um festival que mudou de cara, mudou de nome, mudou de tudo e agora vai ser essa deriva, tem a ver com a minha pesquisa do doutorado e mestrado que é sobre a comicidade de gênero, e no momento, essa visão se ampliou para além do protagonismo feminino para uma pegada mais LGBTQIA+. Eu também já não me vejo mais, não me relato mais como mulher, mas como uma pessoa não binária, então tudo isso me levou para uma pesquisa em palhaçaria sobre comicidade que é onde a Brasilina está, e esse é o Deriva que já aconteceu, que é o que vai continuar acontecendo. É a pesquisa da comicidade gênero já levantando outras questões: a palhaçaria feita por palhaços viados, pessoas transgêneras, drags... Mesmo tendo o histórico feminino, hoje a tendência é que a gente vá ampliar essa questão para comunidade LGBTQIA+.</p>
3	<p style="text-align: center;"><b>Quais atividades ou práticas que o movimento realiza? - planejamento, orçamento etc.</b></p> <p>O Encontro de Palhaças de 2008 pra cá, que em 2011 mudou o nome para Festival Palhaças no Mundo e em 2016 passou a ser o Seriado Palhaças no Mundo. No meio desse encadeamento teve um momento em que eu achei que o festival não tinha que ser bienal nem anual porque ele foi alterando, e aí eu senti a necessidade de que as palhaças não ficassem um dia só, mas que tivessem uma temporada, que fosse um festival mais consistente, e aí teve esse projeto que foi: Temporadas de Palhaças no Mês das Mulheres (TPMs) que a gente fez junto aos shoppings, livrarias... Botar as palhaças no meio do povão.</p> <p>Teve o Música em Cena, o primeiro festival de óperas de Brasília. Teve também o Samba Brasília, evento grande, grande, grande. Eles só me chamaram para produzir e uma das mudanças que eu fiz foi que eles vinham com o lineup só dos caras, aí eu falei, se sou eu que tô produzindo, vamos botar a Dhi Ribeiro, todas essas mulheres aí. Foi a segunda edição do Samba Brasília, mas foi a primeira feita com a LIC, com a Circa</p>

	<p>produtora. Outro grande é o Pipocando Poesia. Desde 2009 teve quatro edições no CCBB. O Circulando com a Circa Brasilina que foi outro projeto grande. Além disso, tinha a lona alugando, fazendo eventos como o Circa Acústica, que era com cantoras da cidade, tinham também muitos eventos de forró como o Chinelo de Couro, as Juvelinas já tocaram lá com o Zé do Pife. Tinha esses festivais de música no circo montado com protagonismo feminino.</p>
4	<p><b>A atividade foi desenvolvida em algum território específico, existe esse vínculo?</b></p> <p>Eu coloquei a Circa em Sobradinho, aqui na BR-020, não foi à toa, pensando nessa política de descentralização. Eu moro em obradinho há 25 anos e quem me deu essa casa foi a Matusquella (nome de palhaça), então eu sempre entendi essa questão do território e essa nova sede da Brasilina vai ser em Sobradinho também, perto da Chapada Imperial. Eu sinto que tem uma ocupação de território, levei essa territorialidade em Sobradinho. Ao mesmo tempo, o fato de a lona ser multicultural significa que estamos em múltiplos territórios.</p>
5	<p><b>Qual a importância da cultura e das expressões culturais para o seu projeto? Quais você identifica?</b></p> <p>Olha, eu não me vejo sem arte, eu não saberia viver sem arte, então eu sou uma pessoa que conscientemente escolhi ser artista e tenho muito orgulho dessa escolha. Sou arte educadora, então eu não vejo a minha vida sem o atravessamento da arte, mas eu não vejo a vida de ninguém, acho que o que falta é a consciência, mas eu não vou na casa de nenhuma pessoa que não tem uma fotografia que seja na parede sabe. O mundo sem arte ele não existe, não é possível, é uma necessidade humana, mas acho que tem muita gente que vive, mas não tem a consciência da importância da arte nas nossas vidas, então para mim é uma necessidade humana a arte, alguém que não tem o convívio com a arte é uma pessoa triste. Isso refletiu</p>

	<p>no Circa, principalmente na pegada da Circa ser um espaço multicultural, de muitas linguagens. Mas, com certeza tem quatro linguagens que são mais significativas no projeto gestado e gerido pela Circa, que são: a arte circense, logicamente palhaçaria acima de tudo; a linguagem musical, pelos shows e principalmente a ligação com o mundo da ópera; a linguagem audiovisual, com a questão do seriado e toda a questão audiovisual da Brasilina Filmes; e a literatura com o Pipocando Poesia e vários lançamentos de livros. Acho que essas são as quatro linguagens que a Circa se faz mais presente.</p>
6	<p style="text-align: center;"><b>Como é a participação e engajamento do público/comunidade? - quem participa, quantas pessoas participam</b></p> <p>Olha, quando você fala em projetos, cada projeto vai ter uma presença de público diferente, às vezes um público mais infantil, às vezes um público mais juvenil, às vezes um público mais adulto, às vezes um público de duzentas pessoas, às vezes um público é de cinco mil pessoas. Depende de como eu montava a estrutura dessa Circa. A Circa menorzinha cabe de pé 250 pessoas. Quando já ia as duas lonas juntas já cabia um montante muito maior. O circo tem essa facilidade de ter uma adaptabilidade de acordo com os ambientes que são oferecidos, então, o público variava de acordo com o tamanho da lona e a dimensão do projeto em si. E outros projetos de cultura como o Pipocando Poesia que aconteceu no CCBB e outros que aconteciam pelo mundo.</p> <p>Quanto ao público, eu acho que a Circa Brasilina mudou a vida de muitas mulheres, mudou a vida de alguns homens, eu espero, mas acho que a Circa botou um “grilo falante” no ouvido das pessoas, que fala assim: “Epa! E agora? Temos que chamar as minas”. E acho que o maior patrimônio que a Circa tem é esse pequeno ajuste na questão da equidade de gênero dentro das nossas políticas públicas e das nossas produções culturais. E nesse momento, o lugar agora é outro, não é que tenhamos conseguido a equidade de gênero, nós/elas não conseguimos, ainda falta muita coisa</p>

	acontecer, mas ajudamos. E aí até por uma questão pessoal eu sinto que está na hora de militar em outro lugar.
7	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com o governo e outras entidades macrossociais (ONGs, empresas etc)? Participou de políticas públicas do DF (FAC, LIC...), como você avalia esse cenário?</b></p> <p>Eu sou produtor cultural já tem alguns anos, a minha empresa foi aberta em 2009, tudo isso em função da necessidade que o festival gerou. Como o festival já era de médio porte, ele demandou que a gente abrisse um CNPJ pra poder pegar o “dinheirinho”. Então, em 2008 era CPF pessoal, 2009, CNPJ da empresa, e em 2010 começamos a captar. O projeto Pipocando Poesia foi um projeto que me ensinou a fazer a captação fora dos editais. Quando a gente diz que um circo se mantém por pipoca, as pessoas não acreditam, mas é isso, a Circa Brasilina foi movida à pipoca por muitos anos, o valor dos ingressos era muito baixo, mas a pipoca é cinco reais, e assim, eu fui aprendendo. Com o Pipocando Poesia aprendi a ver a captação sobre outros recortes sobre outros ângulos. Além disso, nossa empresa se manteve através de editais, editais do FAC, mas também editais nacionais, editais da Funarte, de empresas como o Banco do Brasil, da Petrobras, então eu já captei de diversas maneiras, já captei com o BRB também.</p> <p>Sobre a avaliação, vou falar pra você da minha vivência como produtor cultural. Quando a gente começou 20 anos atrás, o Ministério da Cultura tinha um direcionamento dessa política, colocava (a decisão) no colo do empresário, para quem ele queria dar dinheiro. Isso foi lá há 20 anos atrás, e com o tempo teve a criação mesmo do Fundo Nacional de Cultura que alterou essa relação dentro do que podia alterar, ou seja, o dinheiro não era todo direcionado para um captador, um produtor, um projeto ou uma linguagem, não era todo, passou a ser investido em um fundo que ali, por meio dos editais, era melhor distribuído. Evidente que quem tinha</p>

	<p>indicações continuou captando. A política pública de balcão continuou existindo, mas abriu um espacinho para outros projetos captarem e o Circa foi um deles. Ainda assim, estamos longe do ideal, longe da justiça. Recentemente, o “anti-presidente” vem com uma política visível para destruir o pouco que a gente conseguiu da grana pública, ainda temos que lutar muito pelo entendimento do bem cultural como bem público, da necessidade de fomento, que a necessidade de fomento não é para sustentar a arte do artista, é para sustentar a arte do seu povo.</p> <p>Aqui em Brasília eu acho que o FAC vem passando por reformas e reformas, hoje em dia não se pensa mais Brasília sem o FAC, e isso é uma conquista, não para os artistas ou para os produtores, mas uma conquista para cidade. Você vai ter vários shows e espetáculos acontecendo aqui. Brasília mudou muito em 20 anos muito em função do FAC, muito mais até que o Pronac. Por outro lado, você tem algumas políticas em Brasília como a Lei do Silêncio que inviabilizam as atividades, que fortalecem espaços fechados e acolchoados e prejudica a arte de rua. Você tem artistas de rua que são perseguidos pela polícia, enquanto grandes festivais recebem todo apoio. Isso é o que precisa mudar, é uma mentalidade sabe, é um entendimento a respeito de arte que precisa mudar.</p>
8	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com outros movimentos semelhantes?</b></p> <p>A Circa Brasilina tem muitas parcerias, até pela trajetória que eu te contei, com movimentos feministas. A Circa nos últimos quatro oito de março foi muito participativa, montando lona com as palhaças. Também tem uma relação boa com a SEFEMEA e o Coturno de Vênus. A Circa também faz parte da Rede Brasileira de Festivais de Circo, da Rede de Festivais de Palhaças do Brasil, tem uma grande parceria com esse nicho das palhaças e o Circo Grock. Em Brasília não tem muitos, fizemos muitas parcerias com o palco aberto e a UniPAZ..</p>



APÊNDICE C – ENTREVISTA 2: BATALHA DA ESCADA

1	<p><b>Como surgiu? Qual é o contexto que motivou o nascimento?</b></p> <p>A Batalha da Escada, ela surgiu lá no começo de 2015 em abril. A gente decidiu colocar esse marco. Eu entrei no 1º semestre de 2015 e aí chegando lá na universidade eu conheci duas figuras, que é o André Bezerra e a Maria Alencar, que eram os meus veteranos de Comunicação Organizacional, o curso que sou formado. E aí de maneira despretensiosa, assim, a gente conversando lá no CA (Centro Acadêmico), a gente comentou: “Velho, vamos trazer algum movimento hip hop pra UnB”. Eu falei: “Vamos começar assim, chamando o que a gente conhece mesmo, vamos fazer uma roda de freestyle, vamos fazer alguma coisa nesse sentido”. E aí de maneira despretensiosa, começou a aglomerar alguns interessados né, em um conversar, em curtir rap. Era mais um momento, era mais até ouvir do que do que rimar né, do que ser uma batalha. Então a gente começou a se encontrar ali na FAU, na mangueira entre o Teatro de Arena e a FAU. Foi onde aconteceu o primeiro encontro, eu levava uma caixinha de som portátil e alguns instrumentos e a gente ficava lá rimando, mas brincando né, era algo mais voltado para a curtição. E aí, eu, Mari e André, a gente passou a conversar na boca a boca convidar outras pessoas pra dar continuidade.</p> <p>Já na segunda ou terceira atividade que a gente fez, colocou uma mina chamada Raysa que era a MC Rasta. Ela já tinha mais a vivência de batalha de MCs e ela já trouxe a visão do “me dá um caderno aqui e vamos fazer a primeira batalha”. Nesse mesmo dia, a gente já se direcionou pra escada do Ceubinho, que era o lugar que tinha iluminação na época, ficava de noite e o Teatro de Arena desligado e aquela região toda desligada né, então, antigamente era assim né. Hoje em dia não é mais, mas antigamente era assim, era tudo escuro, a gente que fez a caixa de energia passar por ali, ter mais iluminação, etc. Acho que nessa primeira batalha tinha umas 15</p>
---	---

peessoas na roda e as mesmas que estavam batalhavam, nesse dia a Raysa foi campeã.

A gente percebeu que existia uma demanda na universidade nessa vertente né, que é do hip hop, algo que a universidade até então já tinha alguns eventos assim underground, mas não como a gente estava propondo ali. Que era uma coisa mais livre, o freestyle. E tiveram outros elementos que favoreceram o acontecimento da atividade que é a participação, por exemplo, a galera participava naturalmente, tipo, vou experimentar aqui, vou mandar uma poesia, vou rimar, vou testar. Muito por conta dessa abertura de novos artistas, as pessoas tinham essa vontade de se apresentar ali, de conhecer outras pessoas, de se integrar de alguma maneira, acho que isso deu uma potência no movimento. E aí foram surgindo amigo de amigos que tinham interesse em participar e manifestaram interesse em se organizar, chamar mais gente, fazer um evento maior durante a semana, trazer caixa de som e aí a gente passou a ter um público um pouco maior, passou a ter um público de 40 pessoas semanal, que durou uns três ou quatro meses trazendo a caixa de som que era emprestada. Aí a gente começou a ter também alguns entraves com a própria universidade, com os professores, com a própria segurança né, que já passava a nos cobrar, quem estava organizando. Lembro que a gente anotava nossos nomes no caderno da segurança, pra se acontecer alguma coisa, nós éramos os responsáveis ali.

Mais pra frente, quase um ano depois, a gente recebeu uma carta da reitoria, com um monte de críticas pra tentar já cortar ali nossa “gracinha” de estar fazendo uma reunião ali naquele lugar de aula. Isso também nos deu força. O diretor da nossa faculdade, o Paulino, que foi uma pessoa muito importante para o nosso movimento resistir em relação a essas coisas e essas burocracias da própria universidade, então, ele chegou até colocar o nome dele, abrindo o auditório da universidade pra gente fazer lá, nos deu algumas diretivas assim, até estratégicas né, para não acabar prejudicando o nosso movimento que estava ainda nascendo e ainda

	<p>estava muito no campo do entretenimento, ainda não tinha muito fundamento para pensar o espaço, as vertentes que vamos trabalhar no projeto.</p> <p>Naturalmente, as pessoas foram se aproximando do movimento e aí passamos a ter reuniões semanais, para discutir questões estruturais e passamos a discutir também a questão da extensão universitária. A gente ainda não tinha entendido direto, mas a gente estava criando um fluxo entre pessoas que não conheciam a universidade, que não participam da universidade, pra conhecerem a universidade e, ao mesmo tempo, o ambiente universitário, que é um ambiente seletivo, está reconhecendo essa cultura e reconhecendo essas pessoas que vêm de diferentes pontos do Distrito Federal para rimarem, para congregarem, para celebrarem ali o hip hop. Então esse foi o DNA do nosso movimento do início até agora.</p> <p>Em 2018, a gente se oficializou junto a universidade como projeto de extensão e aí de lá pra cá a gente veio se tornando um projeto multifacetado. Inicialmente, a gente era uma batalha de MCs que já operacionalizava montagem de som e apresentação, iniciou também a produção audiovisual, que a gente agregava os calouros, a galera que queria fazer a produção, queria aprender a mexer, ser um ponto cultural mesmo, organizar um evento. Já no primeiro ano a gente fez a Batalha da Arena que era uma grande celebração em que a gente convidava alguns artistas que já participavam do nosso movimento né, para se apresentar num dia especial que seria uma tarde inteira de apresentações, já fizemos várias né dessa da Arena.</p>
2	<p style="text-align: center;"><b>Qual a temática da organização, funções internas, número de participantes?</b></p> <p>Então velho, a gente sempre teve uma estrutura horizontal de gestão, na proposta de coletivo, de ter uma comissão que gere as ações, mas, no começo era muito tudo muito mais simples né, porque era a gente que cuidava basicamente só da quarta-feira né, da realização do evento na</p>

quarta-feira e uma reunião semanal já apoiava essa realização, mas a gente teve diferentes momentos, a gente experimentou alguns modelos de gestão, a gente montou uma estrutura como se fosse um concelhão e aí as coisas também funcionavam em formato de colegiado que cada um dá o seu voto e tal. Então foram vários formatos, não é que a gente experimentou, mas sempre uma gestão horizontal em que a gente nas reuniões a gente discute as questões e são reuniões deliberativas em que todo mundo coloca tuas questões suas opiniões, enfim.

Mas assim, de algum tempo para cá, a gente reduziu um pouco esse quadro porque a pandemia, querendo ou não, ela dissipou, principalmente quando a gente fala de periféricos né velho, de gente que precisa de trabalhar, precisa de cuidar da família, de estar no corre, então a gente acabou tendo algumas baixas assim nos últimos tempos. E aí a partir disso, a gente tentou direcionar o projeto de outras maneiras, tentando já buscar recurso, tentando profissionalizar nesse sentido de criar oportunidade também para as pessoas que participam do coletivo, conseguimos aprovar alguns projetos e principalmente, eu acho que é uma coisa até interessante destacar aí no seu trabalho, uma das coisas que fazem a manutenção é o projeto de extensão, e que fazem o coletivo em si existir, são as bolsas da UnB. As bolsas que o DEX disponibiliza são uma das coisas que mais fazem com que o projeto se mantenha vivo, esse auxílio a extensão. Mas também é uma gestão rotativa, não é então, por exemplo, há algum tempo atrás eu estava no institucional, ano passado, por exemplo, estava muito mais voltado para a parte institucional, agora esse ano eu já estou na parte de comunicação, então existe também essa rotatividade das funções. E uma coisa que a gente também sempre prezou, e que a gente gostou muito, é a gente ter no coletivo já uma variedade grande de áreas de diferentes cursos, áreas totalmente diferentes, mas convergindo no hip-hop, isso foi uma coisa muito proveitosa pra gente.

Hoje temos 2 grupos de whatsapp, um é principal da gestão que tem cinco participantes, esses cinco funcionam como coordenadorias e o outro mais

	<p>geral que são pessoas que já passaram pela instituição e alimentam algum tipo de laço com o coletivo.</p>
3	<p style="text-align: center;"><b>Quais atividades ou práticas que o movimento realiza? - planejamento, orçamento etc.</b></p> <p>A primeira atividade é produção cultural, que foi da onde a gente surgiu, criar evento convidar pessoas, fazer a gestão desse pessoal, check list, essas coisas básicas de produção cultural. Essa é a primeira atividade e quiçá a principal. Hoje em dia, a gente faz também pesquisa científica, a gente tem um projeto que é o “Acervo Hip Hop” em que a gente coleta, mapeia artigos, vários tipos de produtos que falam não só de produtos científicos, não só pesquisas e tal, mas materiais que tratam do hip hop com foco no DF, então, a gente tem essa vertente da produção científica em pesquisa.</p> <p>A gente tem da produção audiovisual, na própria cobertura das batalhas, agora também estamos fazendo uma série e a gente também vem atuando na parte de elaboração, que é justamente conseguir parcerias, ter um fluxo de caixa, conseguir captar recursos. Então seria comunicação, que entre o audiovisual e divulgação, enfim, mídias sociais, produção, que é essa parte mais da execução das atividades. Aí tem essa parte do institucional que faz as tratativas com UnB e outros, a loja e o financeiro que é mais o controle de caixa mesmo.</p>
4	<p style="text-align: center;"><b>A atividade foi desenvolvida em algum território específico, existe esse vínculo?</b></p> <p>Quando a gente chegou né, ao Teatro de Arena, que a gente, na verdade, saiu da escadinha para o Teatro de Arena por uma questão de plateia, de público. Nosso público já não era já não comportava lá na escadinha do Ceubinho. Só que quando a gente chegou lá no Teatro de Arena a gente enfrentou um grande problema que foi o da iluminação. Foi o primeiro, aí a gente teve que fazer toda uma burocracia, toda uma tratativa, toda uma</p>

política lá dentro da UnB para que fossem ligadas as luzes do Teatro de Arena às quartas-feiras, e aí dentro disso, vem um pacote que é o pacote de cuidar do espaço, o pacote de ressignificar aquele espaço. Ao mesmo tempo também existia até um estigma lá de ser um ponto de drogas sabe? De ser algo que já tinha algumas associações muito erradas assim, e quando a gente recebeu a carta da UnB, a gente também sentiu uma espécie de intimidação nesse estigma de falar que estávamos trazendo pessoas estranhas para UnB, pessoas que não são da UnB e a gente na verdade tomou isso como uma força né, a gente falou assim: “Mas é isso que a gente quer mesmo, a gente quer trazer quem não está na UnB para vir conhecer a UnB, para ter vontade de entrar na UnB, para participar desse espaço que é público”. É o sonho de Darcy Ribeiro e de quem construiu essa universidade, era de uma universidade sem muros, de uma universidade que ela tivesse essa integração né, entre as ciências, que tivessem pontos de encontro e representasse não só uma força, uma potência na pesquisa, mas também na cultura. A partir de pouco tempo pra cá, que a cultura vem ganhando o espaço que ela merece na UnB. Então, vão completar seis anos de investimento em cultura, porque toda quarta-feira durante seis anos a gente carregou caixa, sem receber nada, a gente limpava o Teatro de Arena catando lixo, sem receber nada, organizava, botava um DJ, chamava a galera, ou seja, movimento de rua, movimento independente. Essa foi nossa aposta que se desse certo não tinha como nos tirar dali, ele até tem, na verdade, o que a gente também não se sente dono daquele espaço, mas a gente se sente responsável por aquilo.

Fizemos também uma ação pontual que foi dentro do programa de extensão. A gente fez um projeto de batalhas itinerantes em que a gente, em algumas quartas-feiras, ia para outros campis, fomos ao Polo de Extensão do IFB da Estrutural, a gente fez uma batalha de MCs lá, a gente fez uma atividade lá com a galera de lá, a gente fez na Ceilândia, em Planaltina e no Gama. Mas foi um projeto muito interessante que a gente colocou em prática e que deixou também marcas.

**5 Qual a importância da cultura e das expressões culturais para o seu projeto? Quais você identifica?**

Eu vejo, assim, como o princípio de tudo na música. Não é porque no início a batalha, também muitas vezes ela era feita com os instrumentos musicais, então a galera levava o violão, levava cajon, levava isso e aquilo para quando a bateria da caixinha acabasse, a gente continuasse fazendo com o som ao vivo. Poesia também é algo que eu vejo como uma das matrizes e o improviso também como um dos DNA, assim, desse movimento, das expressões artísticas. Eu vejo, assim, para ser mais categórico não é mais específico, eu acho que seriam essas. Mas assim, dentro do hip hop são vários, é vestimenta, é a atitude, é o jeito, é a performance, é o jeito como você fala, é a ideia, não é o conhecimento, então isso também é muito legal no nosso movimento porque é a junção de duas coisas que tem tudo a ver. Não é que é, por exemplo, você sair de uma aula com um monte de ideia na cabeça fervilhando e você ir para a batalha de MCs onde favorece essas ideias, que é você trocar ideia, você argumentar, você debater um assunto, então isso é algo que deu uma liga.

É expressão, é liberdade de expressão o próprio hip hop. A questão do humor também, eu acho que são vários elementos que formam essa ideia de cultura. Não é cultura hip hop, porque a cultura é um muito abrangente né, então, tipo assim, criando essas delimitações, que é de tipo assim, que nem você falou aí, disputa, porque não disputa também, tipo, porque assim, a gente às vezes faz uma tradução a partir dessa linguagem né, a batalha de sangue, mas existem tensões, questões, assim, coisas tênues que mostram que não é só aquilo, não é só xingar, é um lugar de disputa, tipo, a cidade é disputa, a vida é disputa, tudo é disputa. Passa um pouco por aí né, então, o hip hop eu vejo que ele meio que agrega um pouco essa visão de tipo assim, não só pacifismo né, gente vive num mundo que não dá para ser só pacifista.

6	<p style="text-align: center;"><b>Como é a participação e engajamento do público/comunidade? - quem participa, quantas pessoas participam</b></p> <p>Tem um amigo, que foi o Rafael Stei, que é da geografia. Ele fez um TCC sobre a batalha das nada, e aí ele rodou um formulário lá no público, viu a região de que o público era, caracterizou esse público recomendo que você dê uma olhada nesse material.</p> <p>Mas cara, mas é o público, é diversificado. Assim, a maioria do público não é de gente de longe, é geralmente o povo ali do Plano Piloto mesmo, acho que a maioria, mas tem uma parcela representativa de pessoas de outros lugares de Taguatinga, Ceilândia, Riacho Fundo. Então assim, já era de se esperar inclusive pela própria estrutura da universidade.</p>
7	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com o governo e outras entidades macrossociais (ONGs, empresas etc)? Participou de políticas públicas do DF (FAC, LIC...), como você avalia esse cenário?</b></p> <p>Esses são passos que a gente está começando a dar agora né. A gente veio se organizando, veio se lapidando assim né, se aperfeiçoando nessa questão de entender as políticas né, principalmente o FAC. E o FAC é uma política que eu venho me dedicando, já elaborei alguns projetos para o FAC, inclusive para a batalha ano passado eu consegui aprovar dois projetos. Um deles é justamente para pra fazer do Acervo Hip Hop uma plataforma online em que todos esses materiais vão estar disponíveis e organizados de maneira livre e acessível. Mas a gente também vem nutrindo relação com diferentes atores assim, desde políticos e agentes culturais, por exemplo, o próprio Jovem de Expressão a gente tem uma boa relação lá com o Max, com a Natália, que é a gestora administrativa, ela trabalhou com RUAS, com muitos artistas e com sindicatos. Então, a gente tem né, a</p>

gente vem construindo isso, óbvio, assim aos poucos, com muito esforço conjunto da nossa galera também

A UnB foi a principal. O DEX em especial, porque a UnB, ela também é aquele negócio, ela é muito abrangente, então a gente tem que sempre pensar em pessoas, em pessoas dentro da UnB, em departamentos, em decanatos. Então, o Decanato de Extensão principalmente foi um lugar onde a gente contou com o maior apoio né dentro da universidade. A decana Olgamir também abriu muitas portas para a gente, nos colocou em congressos, participou de diversos congressos, encontros nacionais, Fórum Social Mundial. A gente participou em vários desses eventos e também a gente fez parcerias privadas assim com eventos privados e com ONGs, não vou conseguir listar agora.

O FAC de três anos para cá ele vem mudando bastante, e na minha visão, vem se tornando cada vez mais acessível, mais democrático. Então, para a gente mesmo refletir um pouco, isso que a gente conseguiu, aprovar dois projetos. Eu já vinha tentando me inscrever por uns cinco anos e assim, eu vejo que existem mecanismos dentro do FAC, o próprio FAC regionalizado, essa dinâmica de reserva de vagas, de ações afirmativas, tudo isso vem tornando o FAC mais democrático.

Mas eu acredito também que quem não tem ainda, vamos dizer assim, capacitação, precisa de um auxílio maior para tramitar essa política pública né e às vezes são coisas mais básicas mesmo como por exemplo redação é gestão administrativa que exige você entender de conta é entender de leis às vezes de um direito de uma coisa de uma cláusula, não pode errar porque isso também pode até te deixar preso né porque porque você está mexendo com dinheiro público enfim. então ele tem uma série de cuidados e ao mesmo tempo eu vejo que deveria ser uma possibilidade de investimento em informação não é informação do faq para possíveis agentes culturais. Então a minha visão sobre o FAC é essa, mas ao mesmo tempo eu acho que o FAC é uma política extremamente importante para manter viva a cultura no brasil porque a gente tem um país que não tem

	<p>uma educação para a cultura para a valorização da cultura. E até a gente não até a gente conseguir chegar nesse patamar porque a iniciativa privada ela só investe em cultura se for por exemplo pela lei de incentivo fiscal, então por esse motivo o fato que ele é super importante nesse sentido de manter mestres das culturas populares por exemplo trabalhando vivo e com condição de vida, músicos que a gente não tem a gente não para além do mainstream que a gente tem no brasil e não tem condição de vida para o artista. Então o fato que ele vem para apoiar com que a gente quase que mantenha viva a nossa cultura brasileira a nossa cultura genuinamente brasileira que não tem entrada nos grandes conglomerados de mídia nos grandes investimentos, então carece desses espaços, desse incentivo e o FAC ele apoia esses artistas desses produtores essa classe operária artística e cultural que aqui no brasil vive mal vive mal paga vive sem grandes oportunidades e condições então eu acho que o FAC é importantíssimo, apesar de que um ideal seria que a gente nem precisasse do FAC.</p>
8	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com outros movimentos semelhantes?</b></p> <p>A gente desenvolveu né, ao longo da nossa trajetória algumas parcerias com alguns coletivos com essa pegada mais de impacto social. Por exemplo, a gente fez uma parceria inicialmente lá mais no início do nosso movimento com o coletivo lá da Faculdade de Direito, que era Veredicto, em que eles fazem uma atividade de formação, uma atividade para os jovens de escola pública. A gente já fez algumas intervenções em escolas públicas como no Paulo Freire, já fizemos em Samambaia, já fizemos em alguns lugares. Já fez também algumas parcerias com uma batalha e visitar a outra, é mais assim, a gente é, sinceramente, também a gente não é tão interligado com esses coletivos como a gente gostaria né.</p>



## APÊNDICE D – ENTREVISTA 3: JOVEM DE EXPRESSAO

1	<p><b>Como surgiu? Qual é o contexto que motivou o nascimento?</b></p> <p>O Jovem de Expressão, ele surgiu em 2007 após uma pesquisa que foi feita a pedido da antiga Caixa Seguradora sobre juventude, isso foi por determinantes para a juventude e aí dentro desse índice, dessa pesquisa que foi feita, demonstrava a questão da vulnerabilidade da juventude no DF em relação a violências urbanas, uso de droga. Enfim, o projeto, ele surge a partir dessa pesquisa, porque esse índice de impactos e de vulnerabilidade era muito alta na Ceilândia, surge com o objetivo de tentar minimizar esses danos na juventude, principalmente da juventude da Ceilândia. Não consigo te dizer quem formou o movimento porque o projeto já existe há 15 anos e eu não estava ainda no projeto quando ele se formou, mas eu sei que era uma, é uma pesquisa que foi, como é que se diz, solicitada pela Caixa Seguradora junto com a UNESCO e depois entrou o RUAS.</p>
2	<p><b>Qual a temática da organização, funções internas, número de participantes?</b></p> <p>O Jovem de Expressão tem muita gente envolvida aqui com a gente, mas a equipe grossa deve ser mais ou menos umas dez pessoas. E aí a gente tem que é dividir núcleos. A gente tem a área da educação que é o pré-vestibular, o curso de línguas; empreendedorismo, a gente tem o LEcria; voltado para a cultura, a gente tem as oficinas que mudam a cada ciclo, atualmente a gente está trabalhando com produção cinematográfica. A gente também tem uma área da promoção da saúde mental, e aí dentro desses núcleos, a gente tem é os voluntários, pessoas que são vinculadas pontualmente com espaço. Então, além de umas dez pessoas no núcleo a gente deve ter umas cinquenta pessoas envolvidas em todo os projetos. Eu fico nessa parte de fazer a coordenação geral, assim, conectar os projetos,</p>

	com espaço, com essas atividades, mas cada área tem uma coordenação também.
<b>3</b>	<p><b>Quais atividades ou práticas que o movimento realiza? - planejamento, orçamento etc.</b></p> <p>Então acho que o que está tendo agora de principal são as oficinas voltadas para o mercado cultural, essas de produção do cinema e o pré-vestibular comunitário. A gente tem apoio de patrocínio privado, para essas oficinas vamos dizer sim, mas grande parte, sim, o projeto ele funciona muito por pessoas que têm interesse de somar voluntários, enfim, é isso.</p>
<b>4</b>	<p><b>A atividade foi desenvolvida em algum território específico, existe esse vínculo?</b></p> <p>O projeto acontece na Ceilândia, na Praça do Cidadão. No início do projeto, era para atender os jovens da Ceilândia, mas acaba que a gente recebe jovens de diferentes RAs. A gente às vezes pode atuar apoiando o evento ou fazendo algumas atividades pontuais, mas o que acontece muito é que a gente é procurado por jovens de vários lugares do DF e até entorno. Às vezes a gente pode fazer algumas coisas pontuais em outros espaços.</p>
<b>5</b>	<p><b>Qual a importância da cultura e das expressões culturais para o seu projeto? Quais você identifica?</b></p> <p>Sim, cada ano a gente chama de ciclo. A gente tenta trabalhar uma linguagem e já passou pelo teatro, pela dança, e atualmente, a gente está no cinema, uma coisa que a gente sempre fala é porque a nossa cultura, a nossa identidade, muitas vezes é marginalizada, então, a gente não tem esses espaços de expressão de botar em destaque esses produtos produzidos pela galera da comunidade, então acredito que trabalhar essas</p>

	<p>temáticas, trabalhar com cultura dentro da comunidade é importante para até inspirar novos artistas.</p> <p>A gente acredita muito nessa questão da descentralização da cultura, por isso, nossas atividades são em grande maioria é na Ceilândia, e acho que a gente nunca fez nenhuma atividade no Plano Piloto, se fez, foi bem pontual, porque a gente acredita muito nesse fomento que traz para a comunidade, e também falar sobre quando a gente traz evidência para essas expressões da comunidade, a gente também traz essa conexão com o que é o que tem dentro da comunidade. Sim, então é uma forma até de, não que a gente está criando uma identidade, é de reforçar a identidade que já tem e fazer com que as pessoas reconheçam essa identidade e valorize isso.</p>
6	<p><b>Como é a participação e engajamento do público/comunidade? - quem participa, quantas pessoas participam</b></p> <p>Vou falar sobre as oficinas, que é o carro principal. A gente atende em média, por ciclo, 150 cinquenta jovens diretamente, e são jovens não só da Ceilândia, mas de todas as RAS. E o nosso público principal é juventude, então a gente conversa muito com a juventude da Ceilândia.</p>
7	<p><b>Como é a relação e articulação do movimento com o governo e outras entidades macrossociais (ONGs, empresas etc)? Participou de políticas públicas do DF (FAC, LIC...), como você avalia esse cenário?</b></p> <p>Então, sobre recurso público, o único que a gente já recebeu aqui não é público na verdade, é a Lei Rouanet, a Lei de Incentivo à Cultura, que é do patrocinador que a gente tem, que aí a gente recebe via Lei Rouanet. Ela tem, teria, o que a gente poderia sim dizer que tem vínculo com o Ministério da Cultura, mas não chega a ser um recurso direto do Estado.</p>

	<p>Eu acho que a cultura, ela é muito ainda centralizada, então a gente sempre tenta trazer, na verdade, informações aqui para o espaço para que novos agentes culturais tenham acesso a essas ferramentas, entender que existe Lei Rouanet, que existe FAC, que é possível receber recurso.</p> <p>Ela, a Secretaria de Cultura, a gente tem alguns, porque a gente não quer via CPF, então eu disse tem algum, a gente tem vínculo com o espaço que já conseguiram sim recursos pelo FAC, que é uma das formas da gente incentivar a falar sobre FAC, incentivar que o pessoal daqui se inscreva, escreva projetos, mas a gente nunca teve esse diálogo, assim, com o governo para pensar em políticas diretas. O vínculo que nós temos com o FAC são alguns jovens do programa que inscrevem projetos para realizar no nosso espaço, vamos dizer assim.</p> <p>Não, eu acho que a cultura, e se ela ainda é um círculo que ainda é muito, é desvisibilizado, na verdade, não é nem é mal vista, é desvisibilizado, então muitos setores acabam se colocando como prioridade e a cultura não tem essa prioridade. Então, acaba que também é reflexo das políticas que a gente tem hoje, a gente tem o FAC que está mais democrático, mas eu acredito que ainda tem que melhorar bastante, e eu acho que o FAC funciona bastante, só que precisa melhorar mais para a questão do acesso, a questão da burocratização. Pequenos agentes que ainda não entendem o processo pode ser que não consiga concorrer ao edital por conta dessa burocratização, essa restrição de informações, acho que é muito isso assim.</p>
8	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com outros movimentos semelhantes?</b></p> <p>Então, a gente sempre trabalha em rede, então a gente conheceu vários projetos, mas eu acho que voltado para a juventude, assim, diretamente, eu acredito que os jovens sejam de um dos principais, assim sabe, a gente conhece o Mercado Sul, mas a falta não é necessariamente de juventude,</p>

tem a Casa Cotirene, na verdade, são poucos espaços físicos que a gente tem no DF independentes.
--

APÊNDICE E – ENTREVISTA 4: T-BONE

1	<p><b>Como surgiu? Qual é o contexto que motivou o nascimento?</b></p> <p>Acho que o que me motivou foi minha bagagem literária. Eu lia muito, estava lendo muita filosofia, literatura, aí eu queria fazer um açougue diferente, não um açougue tradicional. Eu já tinha na minha cabeça um pouco disso, quando eu comprasse o açougue eu já ia botar alguma coisa cultural lá, então veio da minha vontade mesmo, foi uma coisa que nasceu dentro de mim. Porque assim, como eu vinha de um pensamento filosófico, a ideia minha era dar aquela contribuição, e Aristóteles já dizia que “saber é se comprometer”, eu sabia que o livro, a literatura tinha mudado muito minha cabeça, aí eu queria levar aquilo para as pessoas e por isso veio o projeto dos livros.</p>
2	<p><b>Qual a temática da organização, funções internas, número de participantes?</b></p> <p>Começamos praticamente só, foi um lançamento de um livro do Fafá de Azevedo, foi evento bem simples com pouquinha gente, acho que foi umas vinte, trinta pessoas, porque lançamento de um livro de um açougue já era uma coisa bem curiosa, as pessoas não entenderam direito e tal, mas foi esse evento. Eu achei muito legal, apesar de pouquinha gente, mas pessoas importantes, assim, bem significativas, que me levou a fazer o segundo, aí eu fiquei naquela fazer o terceiro, o segundo já foi maior, e daí foi aumentando.</p>
3	<p><b>Quais atividades ou práticas que o movimento realiza? - planejamento, orçamento etc.</b></p> <p>Eu, no começo, até acho que a décima terceira edição, eu que mesmo financiava, eu mesmo que organizava, pegava o dinheiro, recurso do</p>

	<p>açougue e fazia a os eventos. O principal movimento ali era o encontro literário no açougue, lançamento de livros, musicais, a gente gostava de fazer esse mix ali de exposições de arte, de música, de poesia, foi envolvendo isso, a poesia, a música e a literatura de maneira geral, e o que vem aqui foi financiando depois. Com o passar do tempo, a gente foi correndo atrás de patrocínio, o evento foi crescendo muito e viabilizou custear o evento.</p>
4	<p><b>A atividade foi desenvolvida em algum território específico, existe esse vínculo?</b></p> <p>A gente sempre fez ali em volta do açougue mesmo, foi botando um palco ali, um movimento aqui, sempre foi ali em frente do açougue. É aquele negócio meio de Tolstoi, que dizia o seguinte: “Quer ser universal mude sua aldeia”. Então é um pouco disso, mudar ali a configuração da 312, da quadra. Então a gente deu uma contribuição ali para 312 muito grande, por que a 312 também já tinha uma história cultural muito bacana, grandes nomes que moraram ali, da cultura de Brasília. Então a 312 já era um ambiente já bem adubado para isso, pelos nomes que moravam ali, dos grandes músicos, grandes poetas, acho que já nasci dessa terra fértil ali.</p>
5	<p><b>Qual a importância da cultura e das expressões culturais para o seu projeto? Quais você identifica?</b></p> <p>A cultura ela contribuiu muito, ali passou e ficamos conhecidos, ajudou muito a questão comercial também e dar essa contribuição. A cultura, ela tem um peso muito importante, quando a gente trilha esse caminho é um caminho sem volta. Eu gosto muito assim de ler, de estudar bastante então, é muito importante, assim, a parte da cultura para o açougue. A gente acha que deu uma contribuição ali muito boa, aquela manifestação de muita gente, de muitos artistas. Eu também me alfabetizei com 16 anos, li o primeiro livro aos dezoito anos. Eu tinha dezoito anos, li o primeiro livro, aí eu comecei ler bastante, caminhar para esse lado aí da cultura.</p>

6	<p style="text-align: center;"><b>Como é a participação e engajamento do público/comunidade? - quem participa, quantas pessoas participam</b></p> <p>O apoio da comunidade ali foi fundamental. E a comunidade se envolveu muito, o pessoal ali da 12 da 13 deu um apoio grande, porque no começo, quando a gente começou a fazer o evento e foi crescendo, tinha alguns moradores ali que não entenderam o evento, que era contra, ia no Ministério Público e não sei o que. E esse público ali da comunidade que segurou a onda, assim, foi para cima, então ganhou uma resistência muito grande ali. Quando havia uma tentativa de tirar o movimento dali, porque as pessoas entendiam que ali não era lugar de fazer cultura, porque a cultura tinha que ter um lugar específico e tal, e eu sabia que ali era um lugar muito bacana porque era dentro da quadra, então criava aquela esquina. Então, assim, eu via que tinha uma importância muito grande e a comunidade, ela colaborou muito, aliás, a prefeitura ajudava, eu tinha uma relação muito boa com pessoal e tentando fazer o evento assim dentro de uma, de uma linguagem que não criasse transtorno, e dificuldade com morador, dentro da lei, então, a gente teve um apoio da comunidade e também da classe política, do setor público, foi um evento que ele teve um apoio muito bacana.</p>
7	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com o governo e outras entidades macrossociais (ONGs, empresas etc)? Participou de políticas públicas do DF (FAC, LIC...), como você avalia esse cenário?</b></p> <p>Não. Lá a gente teve sempre um grande apoio da Secretaria de Governo, e do governo sempre tivemos um relacionamento muito bom com o poder público, tivemos apoio aí do FAC. Eu tinha uma relação bacana com todo Secretário de Cultura que passava e os outros secretários todos apoiado, então assim, a gente tinha uma relação de apoio pelo FAC, dessas leis de incentivo aí da Secretaria de Cultura. A Secretaria de Cultura sempre teve um incentivo legal para a cultura. A gente sempre se beneficiou desse</p>

	<p>apoio, e bem que o apoio do governo, ele não consegue abarcar todo mundo, mas sempre consegue participar e ajudar. Sem o apoio do governo também não teríamos condições de realizar os eventos lá.</p> <p>O FAC é produtivo sempre, o governo com toda a dificuldade sempre acaba apoiando, às vezes não consegue apoiar todo mundo, algumas reclamações, mas em geral, o FAC ele atende bacana. Nem sempre fui atendido cem por cento das vezes e tal, mas a gente tinha sempre um apoio das secretarias de cultura pela dimensão do projeto. Sempre esses apoios aí do poder público, ele é fundamental, é importante, sempre existe esse apoio, agora muda de governo para governo às vezes dificulta mais um pouco ou facilita mais, mas sempre os governos, em geral, eles apoiaram a iniciativa cultural, nunca existiu isso, um governo que não apoiou, o que muda é às vezes é apoiar um pouco mais, outro apoiar menos, mas sempre apoia.</p>
8	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com outros movimentos semelhantes?</b></p> <p>Assim, de hoje, especificamente, eu tenho uma relação, teve que assim até se eu falar algum nome é complicado, mas eu tive uma relação muito boa com os artistas nacionais que se apresentavam no T-Bone, como os artistas de Brasília que começaram a atividade, ali junto com a gente, muito nome bacana mesmo, mas se eu for falar eu acho que falar nome complicado que você acaba sendo injusto.</p>

## APÊNDICE F – ENTREVISTA 5: A PILASTRA

1	<p data-bbox="358 354 1284 390"><b>Como surgiu? Qual é o contexto que motivou o nascimento?</b></p> <p data-bbox="293 464 1360 1923">A Pilastra foi fundada em 2017. E aí um ponto importante é que eu não sou membro fundador da Pilastra. Hoje eu estou gestora da pilastra, mas eu não estava na equipe do pessoal que teve a iniciativa de fundar. Ela foi fundada por Lucena e outro fundador que eu esqueci o nome, por sentirem a necessidade de um lugar mais democrático para experimentar e mostrar a arte. Foi junto com uma movimentação ali né, já que é resultado das políticas afirmativas na UnB. Então ,muda-se esse contexto de quem são as pessoas que estudam artes na UnB. E junto com esse questionamento falo: “Beleza, nós estamos aqui, nós estamos produzindo”. Eram todos alunos da UnB na época da fundação. Nós estamos aqui, nós estamos produzindo arte, mas os acessos aos espaços, a circulação, ao mercado, nos são negados. Porque diz que os espaços não aceitam nossos corpos não aceitam nossas vivências. Então, criaram a Pilastra como esse espaço de livre experimentação, sem censura, de mostrar a arte como deveria ser, de todos os corpos. E aí é um espaço que desde então marca essa luta, para descentralização da arte, para a democratização da arte, democratização do acesso à cidade e de todos esses fatores. A gente tinha a nossa sede no Setor de Oficinas do Guará II. Então já era um terreno inóspito para arte, não se esperava se encontrar arte por ali, não se esperava encontrar um público LGBTQIA+ por ali. É uma região extremamente masculina e machona, para além de masculina, uma estética de machão, com um monte de oficina, serralheria, vidraçaria. E, do nada, a gente hasteia uma bandeira LGBTQIA+ na janela e começa a trazer um monte de bixa, de travesti, de sapatão, de “gente estranha”. E aí a gente começa a habitar esse espaço e transformar esse espaço também. A gente ficou lá até 2020, quando veio a pandemia, e aí a gente migrou para o digital e começa uma outra fase.</p>
---	--

2

**Qual a temática da organização, funções internas, número de participantes?**

A Pilastra, ela nasceu se chamando galeria de arte, como uma galeria de arte. E foi importante esse processo por fincar e reivindicar um espaço, uma denominação. Mas, hoje, a gente se entende enquanto ecossistema de arte. Porque nós somos um corpo vivo, não existe muita regra para a nossa composição nem para os nossos membros. Isso nesses quase cinco anos de existência, a gente faz cinco anos dia dezessete de outubro, dia do aniversário do Lula inclusive, mudou muito nossas formas de existir. Então, as motivações e as provocações, elas foram mudando e evoluindo com o tempo. Desde antes um pouquinho da pandemia, a gente já tinha assumido muito forte um olhar de profissionalização de jovens agentes e a nossa profissionalização. Porque apesar de uma militância, de fazer porque precisa ser feito, vamos fazer a todo custo, a gente começou a entender que esse a todo custo, pra muitas das nossas, custava mais do que deveria. E a gente começou a rever, começar a profissionalizar, ir atrás de verba, vamos pagar todo mundo, vamos nos comportar como empresa. Vamos atrás de outras formas de existir. E aí a gente já tinha o plano de investir muito em cursos para conseguir manter a Pilastra. Eu entrei porque eu fui convidada a fazer uma curadoria, era uma residência artística, de ateliê aberto, e aí eu fui ficando, foram dois meses e eu nunca mais saí. E eu perguntei para a Lucena na época, que era a gestora, se ela iria me pagar um salário para trabalhar. Ela disse que não dava, então eu disse que se eu tenho um salário, não trabalho para você, eu trabalho com você, e então, nossos direitos aqui são iguais. Foi assim que eu virei cogestora da pilastra, na época tinham outras colaboradoras que depois desistiram, porque não é fácil. E aí a a gente abriu uma chamada pra voluntários, já nessa função de organizar. Quando eu entrei, a Lucena já tinha feito um movimento de fazer convite a curadores para fechar a agenda do ano inteiro, no ano de 2019. Eu e a Lucena coordenamos essa chamada na ideia de vamos ter

estagiários informais. Aí a gente fez todo um processo da chamada de voluntários. A princípio eram três vagas, e aí dessa galera só uma pessoa engatou com a gente, que é a Monique. Estávamos também no processo de montar os cursos, íamos começar com a parte educacional voltada para alunos de ensino médio que queriam fazer as provas específicas para a UnB. Então, a gente montou turma, montou professor, fez milhares de panfletos para a gente ir para a porta das escolas. E aí veio o “lockdown”, e a ideia morreu aí. Ficamos achando que iam ser quinze dias, que ia ser um mês, que ia ser três meses. Até que apertou, então, como a gente se mantinha com as coisas da Pilastra? Então, era um bar que a gente vendia drink, cerveja ali no dia de uma abertura, era uma venda de obra ali outra aqui, porque não era sempre que a gente conseguia vender muitas obras de arte e manter a Pilastra dessa venda. Sempre foi uma coisa que salvou um mês ou outro. Mas, no final das contas, a gente fazia freelance em outros lugares, para botar dinheiro dentro da Pilastra e pagar as contas. Do trabalho da gente, eu trabalho com curadoria e produção, eu me mantenho dentro da arte. Lucena trabalha com fotografia, mas fazia outros trabalhos. E além de pagar nossas contas, a gente pagava as contas da Pilastra. E aí veio a pandemia, não tinha mais “freela” pra ninguém e não tinha dinheiro para a Pilastra. A gente alugava nosso apartamento na 40 aqui, e aí a gente teve que devolver o apartamento e mudou pro virtual. Aí começaram a surgir editais, Aldir Blanc, territórios culturais, festival No Seu Quadrado. Inclusive foi o festival No Seu Quadrado, do Fabio Félix, e os Territórios Culturais, também é uma iniciativa do Fábio Félix, que tirou a gente do buraco. Falou que dá pra fazer no online, e aí a gente começou, engatou em curso acompanhamento crítico e foi fazendo. A Pilastra tinha uma dívida enorme desde que ela existiu, a gente conseguiu pagar essa dívida e a gente focou em fazer acontecer. Aí conseguiu se manter, se pagar, começou essa política de pagar todo mundo que estava alguma coisa com a gente, mesmo que fosse simbólico. A gente conseguiu manter isso por muito tempo, agora apertou de novo. Teve momentos que a equipe

	<p>aumentou e diminuiu, e aí quando a gente consegue aprovar algum projeto, alguma coisa, a equipe aumenta, aí acaba a verba, a equipe diminui. Em outubro do ano passado, a Lucena desistiu, voltou para a graduação na UnB.</p>
3	<p style="text-align: center;"><b>Quais atividades ou práticas que o movimento realiza? - planejamento, orçamento etc.</b></p> <p>Nosso maior desafio segue sendo o orçamento. Então, hoje a nossa principal renda, ela vem de editais que a gente consegue passar. Mas a gente também tem uma campanha de financiamento coletivo recorrente que é o Amigos da Pilastra, mas assim, dá cerca de duzentos reais por mês, não salva nenhum orçamento. E a gente também tem a nossa área educacional dos cursos. Então, a gente vem fazendo cursos desde o começo da pandemia. Tem um leque de cursos que as aulas vão de dez reais a cursos de três, quatro meses que custam novecentos reais, que ainda é um ticket baixo para esse mercado da arte. Então a gente tem esse núcleo educacional e a gente tinha parado com a parte de comercialização de obras de arte até ontem, e aí agora a gente está se reestruturando para comercializar não só obras de arte, mas outros objetos de arte também. Com isso vai abrir uma outra frente que é o “Mercado a Pilastra”. A gente faz exposições também, mas elas dão despesa, na verdade, não são fonte de renda.</p> <p>Esse ano a gente estava sem sede e aí a deCurators, que é outro espaço de arte, um espaço dedicado a micro-curadorias que fica na 412 norte, ele existe há sete ou oito anos, convidou a Pilastra para fazer uma ocupação de longo prazo. Então esse ano inteiro a programação desse espaço é nossa. A gente já fez quatro exposições, mas essas exposições só dão despesas, porque a gente não vende as obras. Pois algumas obras são bem conceituais, nem são vendidas. Por exemplo, a que está em cartaz agora é sobre “pixo”, então a galeria tá toda pixada, não tem o que vender, é um conceito, uma ideia. Então acaba que as exposições levam nosso</p>

	<p>dinheiro e não trazem, hoje, mas estamos tentando reverter. A nossa meta é ser autossustentável, não ficar dependendo de edital. Porque é sazonal e a gente fica na mão de governo, fica na mão de empresa. Então estamos nesse trabalho para conseguir ser autossustentável.</p>
4	<p><b>A atividade foi desenvolvida em algum território específico, existe esse vínculo?</b></p> <p>Então, a Pilastra nasceu no Setor de Oficinas do Guará, então a gente tinha uma relação ali com o território. Por exemplo, quando o espaço foi ocupado que a gente hasteou a bandeira LGBTQIA+ na janela, outras bandeiras começaram a surgir dos apartamentos da rua. A gente teve uma relação muito boa com os vizinhos, apesar de serem oficinas, de ser um público do machão, e nosso público ser completamente estranho e alheio a eles. Então, às vezes, a gente estava em umas montagens bizarras precisava de uma solda, a gente tem uma oficina aqui do lado, precisava de um “não sei o que” absurdo, umas ferragens pesadas, a gente descia, conversava e rolava. Mas a nossa atuação no território como um todo ela não era muito forte no Guará. Isso já era um incômodo que estava na gente. Tanto que quando a gente planejou os cursos de habilidade específica, falamos: “Vamos quando panfletar nas portas das exposições daqui do guará?”, para trabalhar com esse público estudante em idade escolar aqui da região. Com a pandemia, a gente foi para o virtual e fomos fazendo pontes, conhecendo outros projetos, outras iniciativas e mantendo isso tudo online. E aí quando a gente foi fazer o retorno para as atividades presenciais, mesmo não tendo uma sede nossa, esse desejo do território estava muito latente. Então a gente fez duas edições de um evento chamado “A Pilastra na Rua” e os dois foram no Guará, porque a gente fez questão de ocupar a cidade que a gente escolheu habitar. Lá atrás, o Guará foi escolhido por entender que, como um lugar estratégico, que tem metrô, é perto do Plano, mas é perto de Taguatinga, de Águas Claras, do Vicente Pires, do Núcleo Bandeirante. É um lugar estratégico pra circulação, mesmo sendo fora do Plano. Porque</p>

	<p>muita gente argumenta a fazer as coisas no Plano porque é mais fácil para as pessoas chegarem até lá e é mais difícil de uma RA para outra. Mas o Guará, ele tem um “quê” de fluxo ali, de estar no meio do caminho para vários lugares. A gente ocupou o teatro de arena do CAVE e a gente ocupou também a Praça da 19 com esses eventos. E agora a gente está se reorganizando porque a gente passou num edital de manutenção de grupos, do FAC, para voltar com espaço. E a sede vai voltar a ser na quadra 40 do guará.</p>
5	<p><b>Qual a importância da cultura e das expressões culturais para o seu projeto? Quais você identifica?</b></p> <p>A Pilastra sempre foi palco e cenário para as múltiplas linguagens. Tivemos muito foco nas artes visuais durante muito tempo, mas a Pilastra já foi sede de shows, já foi sede para a gravação de curta, já foi estúdio de fotografia, já foi locação para gravações, já teve peça de teatro. O grupo “Liquidificador” já alugou a Pilastra durante o mês inteiro e usava todos os espaços do prédio como palco da peça de teatro. Então essas múltiplas linguagens sempre estiveram lá. Também alugávamos uma parte do espaço para o pessoal do coletivo “Shibari”. Sempre múltiplas linguagens, sempre tendo rodas de conversa, debate, workshops, oficinas, com foco em artes visuais. Com a questão da pandemia, começamos a abrir os horizontes, e uma coisa que sempre foi muito latente foi a formação de público. E aí um projeto de concepção minha, como a música circula muito mais, ela é mais palatável a muito mais pessoas do que as artes visuais, ficamos pensando como a gente começaria a fundir as duas coisas. Para usar a música como um veículo para as artes visuais, para a democratização das artes visuais. Então temos outro projeto, que vai ser o lançamento de dez videoclipes, formando duplas entre artistas visuais e artistas sonoros que vão desenvolver esses clipes juntos. E isso virou uma constante, por exemplo, todos os nossos cursos, nossas exposições deste ano em uma playlist no Spotify. O nosso novo espaço vai receber atrações</p>

	<p>musicais constantemente. Já fizemos um movimento na abertura dessa ocupação da deCurators com microfone aberto, então teve apresentação de rap, de trap, teve declamação de poesia, apresentação de sapateado. Então estamos cada vez mais abertas às múltiplas formas de manifestação cultural.</p> <p>A Pilastra é movida à arte e aí como a gente dissocia a arte de cultura, eu não sei nem se elas são coisas diferentes. Então a gente vive para isso, a Pilastra existe para arte para a cultura, ela é movida sobre isso. Por exemplo, eu faço o que eu faço porque acho que eu não saberia fazer nenhuma outra coisa da vida. Então ela é nossa espinha dorsal, é o ar que a gente respira.</p>
6	<p><b>Como é a participação e engajamento do público/comunidade? - quem participa, quantas pessoas participam</b></p> <p>Muita gente de todo canto. Quando a gente tinha o espaço físico, pré-pandêmico, tinha um público muito forte de jovens, jovens estudantes, artistas em início de carreira e principalmente da galera que não era do Plano. Aí numa abertura ou outra vinha um público especializado, estudante de arte e professor da UnB. Até antes da pandemia, a gente recebeu a exposição da Tachinha, Natasha de Albuquerque, que também foi uma exposição do FAC, aí nesse contexto a gente já conseguiu ter arte-educador, receber algumas turmas de escola, algumas turmas de EJA. Veio a pandemia, quando a gente migrou para o digital teve gente do Brasil inteiro. Tinha gente do sul ao norte, gente de fora do país participando dos nossos cursos. Até hoje quando a gente faz atividade online, que diminuiu o fluxo, as pessoas cansaram, mas até hoje todas as atividades que a gente faz tem bastante gente de fora do DF. Voltando para o espaço físico, na deCurators, que é um contexto na Asa Norte, que para a gente foi até meio preocupante, porque sempre falamos de descentralizar e vamos ocupar um espaço no Plano Piloto? Vamos, vamos sim. A gente tem agora um público</p>

	<p>muito peculiar, um público da Asa Norte, um público da 412 norte, é uma vizinhança residencial que tem alguns bares, alguns cafés, que tem um público muito "nichado". Mas agora, com quatro meses, a interação está sendo muito boa. Essa exposição específica, que está aberta, ela é sobre pixo e tem uma parede de assinaturas, em vez de ter um livro, as pessoas são convidadas a pegar o spray e deixar a própria "tag" como registro de visitação. Isso está uma que loucura, todo mundo querendo ir, todo mundo adorando. A galeria está linda, todo mundo tá querendo tirar foto, ficou "instagramável", ficou ótima. Aí o pessoal do bar vê a Pilastra, a nossa vitrine, aí que quer ir lá. Começou um "vuco vuco" bom, porque é uma educação também do público frequenta ali, de entender o que que é que está acontecendo.</p>
7	<p><b>Como é a relação e articulação do movimento com o governo e outras entidades macrossociais (ONGs, empresas etc)? Participou de políticas públicas do DF (FAC, LIC...), como você avalia esse cenário?</b></p> <p>Eu diria que a gente tem uma relação boa com as políticas públicas. Isso foi bem construído durante a pandemia. A gente ganhou um dos prêmios de 60 anos de Brasília. Também foi contemplado na Lei Aldir Blanc. Com o FAC, a gente aprovou dois projetos. Então está um movimento bom, a gente participou do Territórios Culturais que foi emenda parlamentar. A gente tem um trabalho muito forte, um pouco porque eu também faço parte da direção desse outro projeto, que é o projeto Conexão Afro. É um projeto cultural também, sócio cultural, de pessoas negras daqui do DF para unir pessoas negras. Fazemos muito trabalho em conjunto. O Conexão Afro está em um processo de formalização para se tornar organização da sociedade civil. Nós trabalhamos muito juntos, uma das edições do Pilastra na Rua foi juntos, fizemos um grande festival de música, com artistas pintando painel ao vivo, feira de artesanato, praça de gastronomia. Que foi uma junção com um festival que eles já têm, o "Elo Dub". Junto com a Conexão Afro, a gente</p>

conseguiu ter algumas aproximações mais fortes com empresas, como a Red Bull, que patrocina alguns eventos. Também conseguimos ter agora uma aproximação com a galera da Ambev. Tivemos um projeto que foi patrocinado pelo IDP, que foi o nosso festival de cinema no Cine Drive-In. Então a gente está num período de consolidação e de aprender a lidar com isso, aprender a trazer essa verba mesmo, para fazer acontecer.

De um tempo pra cá, de 2018 pra cá, melhorou. Porque em 2018 teve aquele FAC que o governo queria congelar para fazer a reforma do Teatro Nacional. Não fazia o menor sentido porque praticamente o dinheiro do FAC todo pagava um elevador do teatro. E aí o pessoal está conseguindo executar isso agora. Eles adotaram algumas estratégias importantes, dentro do FAC, por exemplo, pontuar de forma diferenciada, para mais, o primeiro FAC para facilitar, que são agentes que nunca aprovaram. De eles criarem a regionalização e aí forçar áreas mais periféricas, ganham mais ponto por serem dessas áreas e assim passam na frente de outros projetos. De exigirem uma ficha técnica plural, então, projetos que têm uma maioria feminina, que têm participação de pessoas com deficiência na equipe técnica também pontuam mais. Projetos que pregam pela diversidade, pela igualdade estão sendo premiados, pontuados de forma melhor. Isso é um movimento bom, agora existem algumas críticas sim, não vou negar. Eles estão premiando mais projetos com menos grana, isso acaba gerando precarização dos projetos. O FAC é extremamente burocratizado e ele exige muitas contrapartidas. Acaba que os projetos ficam precarizados porque acaba sendo pouco dinheiro para ter que fazer tudo o que você tem que prometer para conseguir ser aprovado. Sem contar que o próprio processo do edital do FAC é extremamente burocrático e ele por si só é excludente. Porque por mais que eles pontuem pessoas que nunca é aprovaram, é muito difícil uma pessoa que nunca pegou um edital do FAC conseguir aprovar um FAC, porque a escrita é extremamente complexa. A gente inclusive tem feito um curso de produção cultural, onde a gente tem compartilhado a nossa experiência com FAC, trazido prints e falando como

	<p>que a gente fez, como aprovamos. A lei de incentivo tá um caos desde que mudaram a Lei Rouanet, os projetos estão travados, nada é aprovado para captação de recurso, só o que eles querem. Tá muito mais fácil conseguir patrocínio direto, que já é uma coisa muito difícil, e tá sendo mais fácil do que conseguir pela Lei Rouanet.</p>
8	<p style="text-align: center;"><b>Como é a relação e articulação do movimento com outros movimentos semelhantes?</b></p> <p>A gente acredita muito na criação de rede, inclusive a gente tá mudando nossa identidade visual, assumindo o poste enquanto Pilastra, aquele poste cheio de fios emaranhados. Nós somos essa Pilastra que conecta redes e a gente adora fazer parceiras. Tínhamos um projeto que foi suspenso, com a Pé Vermelho, que é um espaço de arte em Planaltina, com as Sebastianas, que é um espaço de arte em São Sebastião, com a Risofloras, que é galeria do Jovens de Expressão lá na Ceilândia, e com a Olhos de Águia, que é lá de Taguatinga. A gente estava com o projeto, ele está engavetado, mas vai rolar, que é fazer uma ponte desses cinco movimentos. E a gente vive fazendo parcerias, por exemplo, essa ocupação da deCurators, é uma parceria da deCurators. Ano passado a gente fez uma curadoria na Aliança Francesa, que já era uma parceria da Aliança Francesa com o Centro Pompidou lá de Paris. Eles convidaram a Pilastra e nós acionamos o Museu Nacional, pegamos obras do acervo do Museu Nacional e trouxe para a Aliança Francesa. Criar redes, conectar, colaborar é com a gente. Acredito que quando a cena cresce todo mundo cresce e pra gente isso é muito importante.</p> <p>Tem uma coisa que é importante, que eu esqueci de falar, sobre a nossa ocupação na deCurators, tinha essa questão não é, do território, da gente falar de descentralização e estar ocupando espaço na Asa Norte. Eu fiquei pensando como a gente transforma isso em algo potente, e aí no final do ano passado a gente lançou um mapeamento, com o nome Pideco, Programa de Incentivo e Desenvolvimento de Curadoria de Artistas Negros</p>

da rede DF. E a gente está ocupando esse espaço na Asa Norte com os artistas e curadores mapeados. Levando uma programação de propostas só feitas por pessoas negras lá para deCurators como exposições principais. Porque, às vezes, a gente, está rolando uma sessão de espaço, um evento rápido de pessoas que não são negras ou, por exemplo, a nossa primeira exposição que foi uma galeria aberta que a gente abriu as portas e qualquer artista que chegasse poderia colocar seus trabalhos poderia pegar o microfone se apresentar. Mas, em geral, a nossa espinha dorsal deste ano é trazer artistas negros para ocuparem esse espaço na asa norte.