

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Arte e Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades

Ocupação: Cultural

Reflexões sobre sonho e trabalho

Gabriel Moreno da Silva

Trabalho de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, do Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense como parte das exigências para a obtenção do título de mestre.

**Orientadora: Prof.a Dr.a Marina Bay
Frydberg**

Niterói, RJ, 2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S586o Silva, Gabriel Moreno
Ocupação: Cultural - Reflexões sobre sonho e trabalho /
Gabriel Moreno Silva ; Marina Bay Frydberg, orientadora.
Niterói, 2018.
125 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2018.m.11021162701>

1. Trabalho. 2. Rap. 3. Cultura e Territorialidades . 4.
Música. 5. Produção intelectual. I. Título II.
Frydberg, Marina Bay , orientadora. III. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.

CDD -

Resumo

No meio das Praças do Rio de Janeiro ecoam as Rodas Culturais manifestação que hoje se reproduz por centenas de territórios do estado. Por trás das Rodas estão seus produtores. Jovens que "sem nem saber o que é direito, pegam e fazem" como gosta de dizer Djoser. A partir das Rodas esses jovens produzem um laboratório que experimenta a invenção de uma profissão dos sonhos e a invenção de uma cidade de usos comuns. E assim a ocupação cultural do espaço se torna ocupação social do tempo, ou em outras palavras se torna trabalho, profissão, laboro. Vamos nessas páginas acompanhar as trajetórias de vida de alguns dos produtores que construíram esse cenário das Rodas Culturais. Entre desejos, sonhos, dificuldades, alternâncias políticas, contas e a repressão que é a ordem das grandes cidades estão nossos investigados. Um dos objetivos centrais desse trabalho é se dedicar a ouvir a relação dos agentes que investigo com as categorias que articulam ao narrar suas trajetórias e ponderar os usos e sentidos que eles propõem das categorias, ao lado de outros estudos acadêmicos que articulem as mesmas categorias (na maioria das vezes em sentidos distintos ou não exatamente equivalentes). A combinação de metodologias presentes nos estudos em História, Sociologia e Antropologia, serve para tentar encontrar uma forma de abordar esses depoimentos públicos dos agentes como uma produção de conhecimento central e de igual valor a bibliografia acadêmica utilizada como referência.

Palavras-Chave: Trabalho; Rap; Cultura e Territorialidades; Música.

Abstract

Rodas Culturais or Culture Circles in a direct translation are an expression that happens in public places like squares, has in it bases freestyle rap battles, and today has spread for over 100 territories of the Rio de Janeiro State. Behind these expressions are the producers, young guys who by occupying the public places also occupy there time. Looking at these guys stories we see a laboratory were they do jobs experimentations (hoping to build there dream jobs) and citizenship experimentation (hoping to build a common use city). In this work I try to listen to the young guys stories and investigate their uses of central concepts for they speech. Combining methodologies of research used on the studies of History, Sociology and Anthropology, hoping to find a way to research the people speech as having the same value as the academic bibliography.

Key-Words: Labour; Rap; Culture and Territorialities; Music.

Sobre ser	6
Introdução	11
Capítulo I - Produtores Culturais	20
1.1. Profissão: Produtor Cultural	20
1.2. Do Circo as Rodas Culturais	27
1.3. Produtores por trás das Rodas	35
1.4. O estado, a cidade e a rua	46
Capítulo II - Carreira Correria	56
2.1. Sonho de pai, sonho de filho	59
2.2. Tornando-se Produtor Cultural	65
2.3. Se formando Empreendedor Criativo	69
2.4. Visões com Djoser Botelho	72
2.5. Fazedor Cultural	74
2.6. Acho que não sou mais produtor	77
2.7. Produtor não é profissão	79
2.8. 1 Kilo	81
Capítulo III- Fazedores, Produtores, Empreendedores ou Criativos: Em busca de uma categoria.	85
3.1 Trabalho, Identidade e Sonho	85
3.2. Precariedade	90
3.3. Empreendedorismo Cultural/Social	96
3.4. Da para fazer uma cultura a brasileira	101
3.5. Gestão e Estratégia	104
3.6 Papo de Futuro	108
Considerações Finais	113
Discografia	119
Filmografia	119
Bibliografia	119
Decretos, Leis e Documentos Oficiais	125
Entrevistas	125

Sobre ser

“Quero ser cientista e estudar o céu” foram as palavras que ficaram gravadas na fita VHS que minha mãe guarda como recordação da minha formatura na alfabetização. O ano era 2000 eu tinha recém-completos 7 anos. A pergunta da professora para a turma era “o que você quer ser quando crescer”. É engraçado observar a pequena turma de crianças que aparece no vídeo. Algumas respondiam “não sei” sem pudor para a câmera. Um grupo de 4 meninas, que eram amigas e andavam sempre juntas, responderam que queriam ser veterinárias. Muitos dos meninos queriam ser cientistas, acho que a professora de ciências estava orgulhosa no dia. O sonho de criar, descobrir, ser tudo que poderiam imaginar brilhava nos olhos das crianças. Uma resposta que me marcou muito foi de um colega chamada Pedro. Ele respondera todas as atividades legais que conseguiu enumerar: “quero ser Artista, Cantor, Jogador de Futebol, Jogador de Basquete, Cientista e Modelo”. Há não tanto tempo escutei sobre ele, me contaram que estava trabalhando como modelo na Coreia do Sul.

Outra recordação pessoal que eu tenho é a cena onde estou sentado na mesa de jantar da casa de meu avô em prantos. Dessa vez as palavras que saíram da minha boca foram “eu sei que vocês queriam que eu fosse engenheiro do MIT, ou do IME, que investiram muito tempo e dinheiro em mim, mas eu passei pra Faculdade de História e é isso que eu quero.”. Sentia que estava desapontando a minha família seguindo um caminho que não fosse trazer um retorno financeiro satisfatório. O meu avô chorou comigo e me respondeu que eu poderia fazer o que quisesse e que eu não estava os desapontando. E que a coisa mais importante que eu deveria lembrar é que independente do que eu fizesse na vida, eu deveria fazê-lo da melhor forma possível, o importante era nunca ser um profissional medíocre. Eu poderia ser de mecânico a bailarino, nas palavras deles, mas que aquilo me fizesse feliz e eu fosse o meu melhor.

O meu avô conheceu a minha vó de coração e criação, que era casada com ele na época, trabalhando no Banco do Brasil. Coincidentemente foi onde o meu tio conheceu minha tia. Não por acaso é onde a minha mãe trabalha até hoje. Todos eles se consideram frustrados com aspectos de seus trabalhos.

Problemas diferentes de gerações diferentes. O meu avô hoje olha retrospectivamente sua vida laboral e gostaria de ter tomado um caminho inicial diferente: ao invés de ter feito faculdade de economia, imagina se tivesse cursado faculdade de psicologia. Passa então os dias da sua aposentadoria estudando diariamente psicologia, entre outros assuntos e trabalha voluntariamente. Já minha mãe desenvolveu Lesão por Esforço Repetitivo, uma série de dores constantes e inchaços

nos braços por trabalhar como atendente do Banco do Brasil. Ela segue trabalhando, enquanto tenta acionar judicialmente o banco em uma série de processos que reivindicam desde a sua aposentadoria até os ajustes mínimos para ela terminar seu período de trabalho obrigatório sem intensificar as dores que sente.

Minha mãe me contou que crescera sempre falando que nunca seria duas coisas na vida: bancária ou professora. Seu pai era bancário e reclamava de sua profissão, sua mãe era professora e reclamava de sua profissão, pareciam péssimas opções. Acabaram sendo duas das profissões nas quais ela exerce na vida.

A primeira vez que eu trabalhei na vida foi como garçom durante uma única noite. Eu tinha 15 anos de idade, dois anos depois eu fui para a faculdade onde passei a dar aulas de inglês para juntar uma grana para sair, ir a festas, shows, beber, etc..

Trabalhar para mim representava ter o meu dinheiro, logo ter controle sobre a programação dos meus finais de semana.

Com meus colegas de faculdade aprendi outro sentido da palavra trabalho, mais do que obter um dinheiro para realizar uma coisa específica, significava escolher uma direção que determinaria o resto da sua vida. Mais valia um estágio não remunerado ou com remuneração baixíssima que lhe desse experiência qualificada, do que um emprego alienado que lhe pagaria melhor.

Eu fui cursando o curso de História enquanto exercia pequenos tramos. A faculdade para mim era um grande laboratório. Eu era um ano “adiantado”. Passei no vestibular para a Universidade Federal Fluminense enquanto cursava o segundo ano do ensino médio. Todo mundo sempre me dizia que eu era muito novo e deveria aproveitar minha juventude. Aproveitei então experimentando a faculdade da forma que me parecia mais interessante. Fiz matérias de diferentes cursos. No segundo ano de curso saí no meio de uma greve e fui morar em outro país. Pensei em trancar ou desistir da graduação durante todos os 5 anos cursados. Mas o que me manteve foi encarar a Universidade como uma grande ferramenta pública que traz muitas possibilidades interessantes. No meu segundo ano eu já não acreditava muito que cursar História me daria um emprego, não ao menos um que despertasse o meu desejo.

Tive no meu primeiro período uma professora em especial de Sociologia que sempre questionava a turma o que as pessoas estavam fazendo naquele espaço. Ela repetia sempre que a gente entrava muito novo na faculdade, que deveria fazer a graduação só se tivesse tesão, ou então fosse procurar uma coisa que nos desse e tocasse uma vida mais prazerosa. Estudar Sociologia daquela forma me fazia acreditar em uma vida suportável de se existir, e melhor em ver uma certa

beleza instigante no caos que é o universo que nos rodeia. A professora Livia de Tommasi me apresentou um autor que me marcou pra sempre. Gabriel Tarde foi a referência que eu escolhi para o trabalho final do curso de Sociologia I. Encarar o indivíduo como um ser acionado por uma série de forças disparadas nos mais variados sentidos pela sociedade, pelas instituições, pelos coletivos e organizações, era uma abordagem completamente libertadora. Era possível acreditar em uma possibilidade de autonomia, de emancipação.

Acabei fazendo 5 disciplinas com a professora Livia ao longo da minha graduação. Entre elas temas como teorias dos movimentos sociais, análises da Globalização a partir de epistemologias Pós-Coloniais e Sociologia Urbana. Melucci, Simmel, Robert Park, Becker, Foote White, Ananya Roy, Paul Gilroy, Taniele Rui, Vera Telles, Maurício Fiore, foram leituras essenciais para despertar minha vontade em seguir fazendo pesquisa na academia e encarar esse ato como um ofício.

No meu penúltimo ano conheci a professora Juniele que me orientou na monografia de conclusão da graduação. Na segunda aula que fiz com ela da disciplina de História e Fontes Oraís pedi para ela me orientar. Na época eu andava um tanto infeliz com o curso de História. Encarar os depoimentos de pessoas comuns como fontes de produção de um conhecimento relevante. Encarar a possibilidade de ler o mundo através das memórias de gente que existe, anda na rua, tem cheiro, troca olhares, deu um sentido ao ato de pesquisa que eu não tinha encontrado até então.

Acabei realizando um trabalho monográfico sobre o cenário do Rap na Cidade de Niterói e seu desenvolvimento ao longo de três gerações entre os anos 90 e 2015. Neste trabalho eu não analisei nenhuma entrevista produzida por mim. Me dediquei a cruzar fontes como artigos de jornais, blogs da internet, letras de músicas e entrevistas conduzidas por outras pessoas e gravadas em vídeo ou em áudio.

Em 2016 ingressei no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades muito porque a Livia estava como professora do programa naquela época. Eu havia acompanhado os eventos de lançamento do programa 2 anos antes e muito me interessava a proposta de um curso voltado a cultura construído de forma interdisciplinar. De certa forma, como todo mundo que eu conheço que olha de fora do curso, eu pensava que aquela era a pós-graduação da Produção Cultural. Coincidiu com uma fase da minha vida onde eu havia assumido uma identidade laboral como produtor cultural. Acreditei então que ali seria um local onde poderia desenvolver uma pesquisa que me desse tesão e ao mesmo tempo seria útil para meu curriculum diante do mercado de trabalho que eu estava começando a enfrentar

Quando eu comecei a me movimentar para fazer o processo seletivo para o mestrado, Livia me disse que sairia do curso e que eu deveria buscar outro orientador, me indicou a Marina. Fui, indicado pela Livia, a uma apresentação que a Marina fez sobre sua pesquisa em andamento para o grupo de estudos Artes Rituais e Sociabilidades Urbanas da Ciência Sociais da UFF. Vi a Marina falando sobre o carnaval, usos do espaço público, disputa da cidade, que precisávamos ouvir o que o campo tinha a dizer. No final desse dia pedi para ela ser minha orientadora. Eu ainda nem tinha ingressado no mestrado, mas foi a melhor escolha que eu fiz.

Depois de um tempinho no PPCult eu entendi que aquele não era o curso de Pós da Produção Cultural, não totalmente pelo menos. Vi pessoas debatendo teorias da área dos estudos culturais que já me eram familiar pelos estudos da faculdade de História e do Instituto de Ciências Humanas da UFF de maneira geral. O que me pareceu mais novo era que essas pessoas debatiam e muitas disputavam um campo das políticas culturais brasileiras. No meio dessa disputa vi o quanto era central a discussão sobre trabalho, e do reconhecimento laboral, no que tangia o campo dos trabalhadores da cultura. Agora eu era um trabalhador da cultura e oficialmente um pesquisador da cultura.

Conversar sobre o que é tudo isso entre o trabalho e o estudo, os perrengues, os prazos, as pressões e as possibilidades foi essencial para manter a minha sanidade mental nos últimos dois anos. Agradeço principalmente duas pessoas do programa Marisa Schincariol e João Domingues. Os dois me ajudaram a sonhar com uma vida onde se possa trabalhar e pesquisar cultura e ser feliz. Muitos colegas do mestrado estavam no mesmo barco e foram essenciais para sonhar junto também em especial Carolina Rocha.

Minha família com seu suporte e ensinamentos foi essencial para todos os caminhos que me levaram até aqui. Minha companheira Patrícia Marys e sua troca, colo, estímulos e paciência também me deram energia para conseguir ver hoje esse trabalho concluído.

Já que estou agradecendo, não poderia deixar de lembrar de todos os produtores das rodas culturais que fizeram esse trabalho existir. Em especial Djoser Botelho. Apesar de meu nome ir na capa por uma exigência burocrática, acredito de verdade que esse trabalho seja nosso, irmão. Você, Djoser é co-autor dessa empreitada.

Esse texto era para ser um memorial e se transformou em uma série de agradecimentos. Talvez tenha sido desde o princípio. Ninguém nunca especificou qual era o teor das memórias que deveriam integrar um memorial de dissertação. Se especificou eu faltei essa aula. Como vocês são provavelmente as únicas pessoas que vão ler esse trabalho agradeço muito a vocês. E saliento que

todos vocês são cúmplices dessas páginas. Leiam-as portanto com o carinho que eu carrego por cada um.

E lá se vai o herói trabalha o sol ainda nem nasceu direito
Compra, pão e o jornal pra saber o que diz respeito
Ele faz café pra manter a fé no mundo onde não é aceito
O que ele quer não vem tá tentando encontrar outro jeito
Hoje o básico tá caro, tem que mudar seus hábitos é claro
Quem compra supérfluo é mágico ou tem faro
Manter as contas em dia é meio raro, eu reparo
Mais uma conta quando achava que tava tudo pago
Ele é um mago sempre tem 3 contos por ai largado
E quando filho precisa tá na hora de ser encontrado
Se lhe perguntam do futuro sempre o que responde é vago
Meu filho nunca se sabe o que lhe foi guardado
Eu tô fadado a trabalhar até os 65
E se falo que o estado trabalha contra, eu não minto
Mas se eu paro, não liga pro que eu faço ou o que eu sinto
No caso leiloam minha casa e os vizinhos ficam rindo
Vai aprendendo a lutar. 40 anos e tô perdendo
Só porque eu sobrevivo não quer dizer que eu tô vivendo
Não entendo, trabalho só pra ficar me mantendo
E ainda não comprei metade daquilo que tava querendo
Mas eu só tento. Como passa rápido meu tempo
E quando eu era jovem ele parecia passar tão lento
Foi um momento que ficou pra trás junto com o vento
Eu lamento, ficou guardado no pensamento...

ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA ESTRANHO
ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA DE ENGANOS
ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA DE LUCROS
ESSE PLANETA.....É ONDE O HOMEM QUER TER TUDO

ESSE PLANETA É... É UMA PLANETA ESTRANHO
ESSE PLANETA É... É UM PLANETA DE GANHOS
ESSE PLANETA É... É UM PLANETA ESCROTO
ESSE PLANETA ...NÃO É UM PLANETA DE TODOS

É tudo armado, preparado, encenado igual teatro
Pra passarem KY e te comerem de quatro
Trabalhando igual um puto, chegando tarde, exausto
Fim de semana sem grana, liga a tv e vê fausto
Ninguém gosta mais vê, ou então muda de canal
E é enganado pelo Gugu, mas que Domingo legal, hein?
Não sobra nada, cinema é caro, seu filho paga meia
Mas tem um furo na meia, chii, a coisa tá feia
Tudo se junta igual teia, livro é caro e ninguém lê
O último jornal lido, o São Paulo ainda tinha o Telê
Sorte que o álcool é liberado e a gente pode beber
Pega o gato, tira a carne e tá tudo belê
Eles investem em diversão pra gente não perceber
Mas não dá, com fila em banco em dia de tu receber
Se estancar, uma luta ei sei como é que eu vou ceder
Eu vou tá, no meio do povo e a gente não vai ceder
Porque tá injusta a situação e a nação aguarda melhora
Mas ainda tem que dar propina pro guarda
O mundo é conservador se dizendo de vanguarda
Proíbe maconha mas não proíbe abuso com farda

Quer dizer que não pode atacar Israel?
Mas pro Timor Leste eles logo arrumam um papel
A resposta veio e caiu a primeira Torre de Babel
Eu vi ao vivo com café e rosquinhas Mabel

ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA ESTRANHO
ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA DE ENGANOS
ESSE PLANETA É ... É UM PLANETA DE LUCROS
ESSE PLANETA.....É ONDE O HOMEM QUER TER TUDO

ESSE PLANETA É... É UMA PLANETA ESTRANHO
ESSE PLANETA É... É UM PLANETA DE GANHOS
ESSE PLANETA É... É UM PLANETA ESCROTO
ESSE PLANETA ...NÃO É UM PLANETA DE TODOS
(Quinto Andar , Esse Planeta, Piratão, L&C, 2005.)

Introdução

No meu ainda projeto de mestrado eu escrevi que investigaria os usos e articulações das ruas como representações identitárias da cidade do Rio de Janeiro a partir das trajetórias de trabalhadores culturais informais. Era 2015, eu estava curioso com quais seriam os desdobramentos da Cidade Olímpica. Me interessava naquela época a anúncio de um projeto cultural para o ano olímpico, e as articulações da Prefeitura, em especial do, naquela época secretário de Cultura do Rio de Janeiro, Marcelo Calero. Calero comparava a cidade a uma vitrine onde o objeto que mais brilhava era sua cultura, em especial aquela provinda das ruas e durante as olimpíadas o mundo inteiro estaria de olhos nesta vitrine. Nesse discurso a cultura das ruas do Rio de Janeiro aparecia como um elemento central da marca identitária da cidade. As estruturas de fomento e organização para a cultura de rua anunciadas para o período olímpico foram completamente atropelados pelo Comitê Olímpico Internacional. Estavam desenhadas no ano anterior editais públicos para eventos que aconteceriam em sua maioria em locais públicos como praças, a praia, ruas e os recém inaugurados equipamentos públicos de cultura da cidade. Boa parte da programação em locais públicos abertos foram canceladas ou alteradas de local por receio de ataques terroristas. O ano olímpico foi muito diferente da minha expectativa e dos produtores que costumavam atuar nos espaços públicos. A pesquisa rascunhada para o meu projeto ia ali por água abaixo.

Em meio a este período eu me mantive atento a como os processos culturais que aconteciam nas ruas sentiram tudo isso. E meu trabalho foi cada vez rumando para entender o papel dos produtores. Eu vinha de um ano onde passara quase todas as minhas semanas produzindo, tocando

como DJ ou frequentando festas na cidade do Rio de Janeiro. Eu particularmente me interessava pelas festas que ocupavam as ruas. Pensar o uso de um espaço público de forma criativa me interessava desde a faculdade. Na Universidade aprendi pela primeira vez o que significavam produzir uma festa e ocupar o espaço o público.

Logo que entrei na faculdade comecei a participar intensamente do movimento estudantil através do Centro Acadêmico da Faculdade de História e de um coletivo político estudantil chamado Cultura Verde. Éramos um coletivo de cultura canábica. Ajudei na produção da primeira Marcha da Maconha da cidade de Niterói, RJ. Depois disso organizamos: cineclubes, uma ocupação no prédio do Diretório Central dos Estudantes com uma série de atividades tentando disputar o uso daquele equipamento, eventos na UFF, um encontro nacional antiproibicionista, um encontro nacional das Marchas da Maconha em meio a Cúpula dos Povos, entre outras coisas. Como toda organização do movimento estudantil fazíamos festas para financiar as nossas atividades. Ocupando o espaço público da faculdade, as festas eram gratuitas, juntavam milhares de estudantes que iam para ouvir, dançar, beber cerveja e se sentirem livres dentro de um espaço público protegido pelas leis federais.

Aprendi a produzir festas com os meus companheiros do Centro Acadêmico de História, curso que tinha uma tradição na produção de eventos estudantis na universidade. Reproduzimos então as mesmas estratégias bem sucedidas nas festas do coletivo Cultura Verde. As festas conseguiam terminar com um dinheiro no final proveniente do pequeno lucro sobre a venda de cerveja. Como todo mundo trabalhava de graça, o cara que locava o equipamento de som também era universitário e fazia por um preço muito abaixo do mercado e os djs aceitavam ser pagos em cerveja, a festa até se pagava e dava o dinheiro necessário para a gente pagar o carro de som da Marcha da Maconha, ter um caixa no coletivo para pagar passagem pra galera ir nas reuniões, pagar a assinatura de hospedagem do nosso site, esse tipo de coisa.

Assim, ali aprendi algo sobre logística de um evento, sobre burocracia de usos do espaço público fosse o da rua, da praça ou da faculdade. Depois de uns anos no coletivo eu passei a produzir meus próprios eventos. Passei então a ser no campus do Gragoatá da UFF o cara que entendia de fazer a festa no espaço, lei-ase: comprar cerveja, gelo, gerir o bar, contratar pessoas para venderem a cerveja, alugar o som e desenrolar o espaço. Digo desenrolar o espaço porque na teoria fazer eventos na UFF era proibido desde que morrerá um estudante em uma festa no campus, ao menos assim me contaram.

Depois de um tempo organizando eventos dentro e fora da universidade alguém me falou um dia que eu estava no curso errado, ao invés de História eu deveria estar cursando Produção

Cultural. Naquele momento soube da existência de um curso universitário voltado a formação como Produtor Cultural dentro da mesma Universidade onde eu estudava. Achei o curso muito interessante e cheguei de fato a cogitar a transferência. A ideia não durou mais que algumas horas, a essa altura eu já estava em caminhos de me formar como historiador.

De fato acabei me mantendo na organização e produção de festas, festivais ocupando praças, filmes, etc.. Resolvi tirar meu CNPJ de Microempreendedor como Promotor de Eventos (como atividade principal porque meu CNPJ possui 6 atividades econômicas¹). Peguei alguns freelas como Produtor e no ano de 2016 o Instituto Odeon assinou a minha carteira de trabalho como Assistente de Produção Cultural. Um ano depois virei Produtor Cultural na carteira e assim sigo até este momento que escrevo.

Quando eu escolhi cursar o programa de Mestrado em Cultura e Territorialidades eu tinha dois objetivos, me aproximar do curso de Produção Cultural para entender o que estava sendo pesquisado e produzido naquele lugar e obter um título de mestre que me auxiliasse na carreira que eu começava a encarar de Produtor Cultural.

Além do reconhecimento externo, eu pessoalmente também sentia a necessidade de buscar uma formação voltada a Produção Cultural. Primeiramente eu me inscrevi em uma incubadora de projetos culturais que funcionava na Rua Uruguaiana, financiada pela Petrobras. Lá tive aulas junto a outros produtores acostumados com o meio informal e das mais diversas idades. As aulas eram curtas e envolventes e tinham módulos que duravam 2 meses (disciplinas como: Produção Cultural, Marketing Cultural, Economia da Cultura, Conceito de Cultura, Projeto de Pesquisa, Leis de Incentivo, etc..) o curso total durava quase 1 ano. Eu comecei a incubação meses antes do Mestrado. Antes chegar na fase final da incubação a estrutura organizativa que mantinha o curso começava a dar sinais de que ia acabar por falta de investimento público, o que de fato aconteceu alguns meses depois.

O meu interesse era muito mais nas aulas e nos contatos do que de fato na incubação de um projeto. Antes de acabar o último módulo de aulas da incubadora, eu sai para trabalhar como Assistente de Produção em um projeto de ocupação do Oi Futuro do Flamengo com programação infantil, a convite da professora de Produção Cultural da incubadora Liliana. A empresa produtora

¹ A legislação do CNPJ de Microempreendedor Individual possibilita que a pessoa escolha 1 atividade econômica principal e até 15 atividades secundárias. Uma pessoa pode por exemplo ter CNPJ de Microempreendedor Individual que exerce ao mesmo tempo as atividades de: Promotor de Eventos, Instrutor de Turismo, Professor de Cursos Diversos, Pipoqueiro, Alinhado de Pneus, Fabricante de Chá, Fabricante de Polpas de Frutas (como se fabrica uma polpa de fruta? se alguém souber me manda por e-mail por favor), Humorista e Contador de História, Instalador de Antena de TV, Proprietário de Fliperama, Reparador de Guarda-Chuva, Reparador de Veículos de Tração Animal, Sepultador, Comerciante de Artigos Eróticos e Comerciante de Inseticidas. Provavelmente não uma boa combinação de atividades laborais.

que a Liliana era sócia estava fazendo a produção do projeto. A incubadora me fez aprender muito tanto em teoria, quanto em prática, me fez ver como que ao longo dos anos que eu vinha produzindo sem um referencial técnico eu vinha encontrando e aprendendo com pessoas que faziam da cultura suas práticas, outros modos de resolver problemas e fazer os eventos e processos acontecerem.

Já conhecia de anos antes da faculdade o movimento das Rodas Culturais. A primeira Roda Cultural que fui, foi na Marina Negra do Saco de São Francisco em Niterói. Depois fui algumas vezes a outras como: Batalha do Tanque de São Gonçalo, Roda Cultural de Botafogo, Roda da Lapa, Roda Catete Glória Lapa, Roda do Meier, etc.. Nuca fui um frequentador das Rodas. Eu sempre gostei muito de Rap mas mais da música gravada. A capacidade de rimar de improviso, ou fazer um *freestyle*, dos MCs das Rodas era impressionante. Todo mundo que via pela primeira vez ficava embasbacado. Por isso achei que seria uma boa ideia levar essa galera para fazer eventos na Universidade. Eu produzi um evento junto com Nissin do Oriente, MC Revolução e mais uma série de outros camaradas que se chamou Universidade da Rima. Ali vi pela primeira vez a potência ensurdecadora que o Rap mobiliza. Esse evento acabou levando um público de cerca de 5 mil pessoas para assistirem Batalha de Rap, show do B-Negão e pocket shows de vários artistas do cenário Rap de Niterói e São Gonçalo. No dia seguinte ao evento eu e Nissin fomos chamados a comparecer na prefeitura do Campus para conversar sobre um processo administrativo. Diretores de Instituto foram ao Conselho Universitário pedir a urgente regulamentação das festas do Campus utilizando o nosso evento, a quantidade de público e o rastro que ele deixou na Universidade como exemplos da necessidade de proibição das festas. No mesmo ano levamos as Rodas de Niterói intermediadas pelo Nissin para cantar no palco que fizemos na Praça da Cantareira no pós Marcha da Maconha, enfim alguns amigos meus viraram MCs, outros produziam Rodas Culturais. Mesmo não frequentando esse era um universo muito próximo a mim e que eu olhava com interesse.

Já no meio da faculdade eu morei em uma casa que todo mundo da galera se relacionava com arte e cultura e tentava viver daquilo. Fazíamos um sarau mensalmente na casa para levantar parte da grana do aluguel. Tudo que tínhamos dividíamos entre os as vezes 5, as vezes 7, as vezes 9 moradores. Não tinha nenhum espaço de uma pessoa só. Revezávamos os dois quartos da casa. Tudo era coletivo. Ali me tornei amigo de Arthur Moura. O Arthur já estava fazendo um documentário sobre o Rap tinha 4 anos. O na época “De Repente Poetas de Rua II” era, obviamente, uma continuação do filme “De Repente Poetas de Rua”, onde Arthur registrou uma explosão do cenário do Rap na Lapa entre os anos de 2004 e 2009, movimento em volta dos anos mais consolidados do espaço do CIC na Fundação Progresso.

Em 2009 o CIC pegara fogo. Segundo o produtor Gerrard Miranda tinha sido um incêndio criminoso da Fundação para expulsá-lo e os projetos que recebia. Muito perto do incêndio a diretoria da Fundação Progresso pedira reintegração de posse do espaço. Há anos Gerrard não pagava o aluguel para a Fundação. A diretoria do espaço qualificava de ocupação clandestina o uso do espaço que Gerrard fazia. Mas como a Fundação ocupava uma área cinza entre um espaço público e privado eles não conseguiam expulsar do Gerrard da sala que funcionava nos fundos do antigo galpão da fábrica de fundição de ferro do século XIX. Até hoje o espaço da Fundação segue funcionando como uma casa de shows, teatro e local de aulas e apresentações de circo. Onde costumava funcionar o CIC foi reformado.

Eu poderia escrever sobre a história da Fundação. Mas prefiro apenas dizer que ela surge de uma ocupação de uma construção colonial que seria demolida no bairro da Lapa. Os movimentos que estavam em volta do espaço Circo Voador ocuparam o prédio tentando impedir que o demolissem. Nas palavras do atual site oficial da Fundação a história é contada assim:

Ao lado do Circo Voador, uma antiga e desativada fundição de fogões e cofres estava sendo demolida. O ato de destruir um prédio tão lindo, antigo, inteiro e grande, era demais para os integrantes do Circo Voador, um grupo que valorizava a cultura brasileira de todas as épocas. As marretas soavam soando a bela fachada da Fundação Progresso. A reação já se podia esperar. Diante da negativa dos trabalhadores em parar a demolição, alguns circenses se puseram entre as marretas e o prédio enquanto outros foram buscar ajuda, com o objetivo de embargar politicamente a demolição. Até mesmo o arquiteto Lúcio Costa mexeu os pauzinhos e conseguiu o embargo. A fundição foi mantida de pé. A presença do Circo era tão marcante na cidade que, em 1987, a Prefeitura e o Estado concederam a ele o uso do espaço da fundição. A partir daí, esta (ainda em obras) passou a ser uma extensão do Circo Voador e ambos os espaços culturais funcionavam ao mesmo tempo, um complementando o outro. Depois de se afastar da Fundação Progresso por conta de discordar da proposta que estava sendo implantada por seus sócios, Perfeito Fortuna foi trabalhar na Amazônia com índios e seringueiros na confecção de produtos feitos com látex. Em março de 1999, voltou à cena cultural carioca a fim de acabar o que tinha começado. Nesse período houve uma eleição para escolher o presidente da ONG Fundação de Arte e Progresso. Perfeito foi eleito e sua primeira iniciativa foi chamar grupos artísticos diversos (Intrépida Trupe, Teatro de Anônimo, Armazém Cia. de Teatro, etc.) para ocuparem a Fundação e desenvolverem suas propostas. Desde então, a Fundação Progresso vem sendo administrada pela ONG, que detém a concessão do Estado do Rio de Janeiro. A ideia que está sendo posta em prática desde então é o desenvolvimento das diversas culturas na maneira herdada pelo Circo Voador, experimentando e colocando ao alcance do grande público, iniciativas pioneiras e autônomas nas áreas de arte, educação, meio-ambiente e projetos sociais.
(link disponível em: <http://www.fundicaoprogresso.com.br/nossa-historia/>, último acesso 14/04/18)²

² Sempre que as caixas do texto assumirem essa forma o seu conteúdo será composto de citação da Internet.

Gerrard foi um dos grande incentivadores do Arthur para filmar uma continuação do filme documentário. O novo filme retrataria o desenrolar do cenário Rap a partir do ano de 2009 e resgatando uma memória dos primórdios da cena nos anos 90. Arthur começou a filmar na época, então buscando aumentar o material para um filme mais amplo sobre o cenário do Rap no Rio de Janeiro. Passando a entrevistar pessoas de outros territórios além da Lapa e capturando narrativas sobre o mercado do Rap, identidade negra, gênero e tentando criar uma narrativa histórica do Rap no Rio de 1998 á 2017 quando lançamos o documentário. Em 2013 Arthur me mostrou algumas imagens da dezenas de horas que ele já tinha filmado. Passei a colaborar em algumas entrevistas como alguém que estava ali, afinal morávamos na mesma casa, e ajudava a produzir. Progressivamente meu envolvimento cresceu com o projeto e ele me convidou a pensarmos o roteiro juntos. O filme passou a se chamar “O Som do Tempo”.

Pelo processo do filme conheci um cara chamado Djoser Botelho. Ele havia criado a Roda Cultural de Botafogo, que eu já tinha ido em 2013 quando a Roda Cultural de Botafogo estava em erupção. Toda as Terças Feiras mais de mil pessoas ocupavam a praça no final da praia. Em 2016 eu já no mestrado revi a entrevista de Djoser para pensar as narrativas do roteiro do filme. Logo depois o conheci em uma reunião sobre o filme.

Djoser era muito articulado, falava sobre sua trajetória abertamente, começamos a conversar constantemente. Ele me fez esquecer das olimpíadas que tinham acabado de passar na cidade. Resolvi então entrevistar os produtores das Rodas Culturais. Minha questão de pesquisa de certa forma se conservava a mesma. Queria investigar a relação entre os usos e articulações das ruas como representações identitárias da cidade do Rio de Janeiro a partir das trajetórias de trabalhadores culturais informais. Essa galera das Rodas me parecia estar no centro de uma disputa simbólica territorial das significações e usos dos espaços públicos. As Rodas expandiram entre os anos de 2009 e 2016 de uma forma assustadora. Passaram a ocorrer semanalmente muitas Rodas sempre cheias, em muitas praças e ruas do estado do Rio de Janeiro, e outros movimentos similares por todo o território nacional.

Usando como metodologia a produção de fontes a partir da História Oral³, sendo interpeladas e cruzadas com outros tipos de fontes como entrevistas não produzidas por mim (gravadas pelo Arthur em momentos que eu não estava presente), Leis e Decretos, Manifestações Públicas da Internet (posts da rede social Facebook), Matérias de Jornais e Revistas. As fontes são

³ Em especial do referencial de Portelli, 1993.

acionadas de forma a aproximar e contextualizar o leitor do universo que vamos investigar. Um dos objetivos centrais desse trabalho é se dedicar a ouvir a relação dos agentes que investigo com as categorias que articulam ao narrar suas trajetórias e ponderar os usos e sentidos que eles propõem das categorias, ao lado de outros estudos acadêmicos que articulem as mesmas categorias (na maioria das vezes em sentidos distintos ou não exatamente equivalentes). A combinação de metodologias presentes nos estudos em História, Sociologia e Antropologia, serve para tentar encontrar uma forma de abordar esses depoimentos públicos dos agentes como uma produção de conhecimento central e de igual valor a bibliografia acadêmica utilizada como referência. Os depoimentos articulam códigos epistemológicos próprios, muitas vezes acionando uma categoria de forma confusa e contraditória. Mas, existe um sentido nessas ativações de certas categorias por parte dos agentes. Esse sentido precisa ser observado em contexto e na forma que são colocadas as falas. Só assim é possível decifrar o seu conteúdo em sua completude.

A linguagem falada acionada campos referenciais de conexão direta entre quem fala e quem escuta. Onde as palavras servem como uma das plataformas para passar a mensagem, olhares, gestos, tons, gesticulações são essenciais para uma conversa ter sentido. Ao trazer essa experiência para a linguagem escrita, não basta a simples transcrição da fala como se ela tivesse sido falada para o gravador, ou ainda direto para o leitor. É preciso contextualizar minimamente o cenário onde a fala se dá. Além disso em uma conversa se troca referências que vão gerando conexão entre as duas pessoas que interagem. Tento ao máximo trazer para esse trabalho a minha visão narrativa sobre o universo que essas falas se inserem e se referenciam.

O primeiro capítulo deste trabalho “Produtores Culturais” é dedicado a introduzir de forma breve questões essenciais para compreender as crônicas presentes no segundo capítulo. O primeiro capítulo inicia com a narrativa do meu descobrimento dos usos da categoria Produtor Cultural pelos agentes dentro do Mundo do Rap, comparando como essa categoria foi constituída em outros espaços como no desenvolvimento epistemológico das Faculdades de Produção Cultural nas Universidade Federal Fluminense e Federal da Bahia. Continua situando historicamente o contexto do desenvolvimento das Rodas Culturais no Rio de Janeiro. Na terceira parte do primeiro capítulo me dedico a explorar como os Produtores das Rodas enxergam seus cotidianos de trabalho e as tensões com o uso da cidade e do espaço público a partir das narrativas dos produtores da Rodas Culturais de Vila Isabel e de Botafogo. Encerro o primeiro capítulo adensando na discussão dos usos do espaço público, analisando além dos discursos dos Produtores, os documentos oficiais que dizem sobre a execução das Rodas. O capítulo 1.4 propõe a partir da leitura de Foucault e especialmente da pesquisadora alemã Isabel Lorey a comparação entre questões comuns tanto no

governo dos espaços, quanto no governo dos sujeitos pelo trabalho. Retomando portanto o título da dissertação, como podemos pensar tanto a ocupação de espaços quanto ocupações laborais que sejam pautadas em um sentido emancipatório e não submisso.

O segundo capítulo “Carreira Correria” é o principal da dissertação e é composto por crônicas escritas por mim em colaboração com Djoser Botelho. A partir de memórias, entrevistas e vivências junto a Djoser, construo uma narrativa biográfica que explora os caminhos traçados por ele na invenção e afirmação de sua ocupação laboral. Todo o material aqui divulgado foi lido, corrigido e aprovado junto a Djoser. As crônicas funcionam como uma biografia pública. Aproximando o leitor do universo estudado para além da análise teórica ou da vivência do sujeito como simples objeto de pesquisa. Utilizando como referência as teorias da História Oral e da História Pública.

O terceiro capítulo dessa dissertação “Fazedores, Produtores, Empreendedores ou Criativos: Em busca de uma categoria” funciona como um pós-fácil das crônicas. Aprofundando um pouco mais em alguns dos temas articulados no segundo capítulo, com o objetivo de investigar o universo da trajetória de invenção de uma profissão dos sonhos por Djoser. As partes do terceiro capítulo aborda os conflitos e dificuldades de se inventar uma profissão dos sonhos e como esse objetivo está alinhado a uma vivência geracional. Djoser articula uma série de categorias laborais para compor sua identidade, variando pelo espaço em que ocupa e ou momento que esta vivendo. A invenção de uma ocupação laboral pautada pelo desejo é vivenciada entre a esperança positiva sonhadora e as dificuldades da precariedade do mercado de trabalho, da instabilidade das movimentações políticas, das cobranças do estado e da corda bamba da saúde mental.

Empreendedor, Criativo, Produtor Cultural, Marketeiro da Cultura Urbana, Fazedor, Gestor de Processos, cada um desses termos possibilita um amplo trabalho investigativo. Sem falar é claro das questões do território público, seus usos e suas disputa políticas. Esse trabalho não é uma investigação apurada sobre nenhum desses conceitos e ao mesmo tempo depende da articulação de todos eles. Entre a ocupação social do tempo e a ocupação territorial do espaço público se encontra o laboratório de uma geração. Que experimenta, vive, sonha e sofre, o que é ser e estar no mundo. Olhar brevemente para uma história de mais um “menino que queria ser deus”⁴ e batalha para construir um futuro onde a criação seja rotina, o remuneração suficiente, a cidade nossa, e o canto dos seus ressoe.

⁴ Nome de um dos discos mais importante de Rap brasileiros lançados esse ano. O Menino que Queria Ser Deus, Djonga, CEIA, 2018.

Esse trabalho não é o começo nem o fim de nada. As citações, notas de rodapé e bibliografia são importantes para dar um sentido mais amplo a essa pequena reflexão. Como o título diz na capa são reflexões sobre Sonho e Trabalho. Meus sonhos? Meus trabalhos? De Djoser? Thiago Pombal? Sardinha? Dom Negrone? Dos meninos do Rap do Rio de Janeiro? De uma geração? Talvez um pouco de tudo isso.

Eis aqui um ensaio Sócio-Antropológico sobre profissão e sonho, ou ainda histórico assumindo a máxima de Marc Bloch da disciplina como o estudo do Homem no Tempo. Melhor dizendo eis aqui um estudo do homem no tempo e no espaço físico e imaginado. A final nenhum aspecto deste existe sem a companhia do outro. Estudar algo real sobre a humanidade, talvez tenha que partir desse princípio. E estar mais disposto a escutar do que a falar como fim.

A partir deste ponto, caixas de textos de diferentes, diagramações e fontes de letras diferentes, fazem referência a citações de diferentes tipos de fonte: jornais, internet, entrevistas, etc... Antes de cada capítulo há uma letra de música de um grupo ou artista do Rap do Rio de Janeiro que compõem esse universo aqui narrado. As letras vão sendo citadas seguindo uma ordem cronológica.

Porque o meu país não proporciona condição
Pra evolução, do meu ganha pão, MENSALÃO não quero não
Com humildade na verdade só quero compreensão
Dos meus irmãos e infelizmente a minha nação

Não tem noção, sei cantar com o coração, sigo mas não
é em vão

Só os verdadeiros que levantam a mão
Na hora que sai o som, na hora que rola o bom
Na hora que tá apertado não tem espaço pra cuzão

Sou Rany Money sem Money, mas não preciso pro kunk de
money

Essa é a cone, não compre então plante, passe adiante
O movimento de punks em diante nascidos no Half Pipe
Pra acender o pipe é só colar com os rastafaris

Sou mais um que tá no páreo nessas esquinas e bares
Maldade na minha cidade tá atingindo até os pares
Foda-se a sociedade mas é claro no bom sentido
Também sou sofredor que tenho que abaixar de tiro

Só mermo um do importado que tá caro pra animar
Chapado deflagrado atracado à beira-mar
Não vou me render vender pela porra do seu cifrão
O QUE EU FAÇO É POR AMOR SEM DINHEIRO POR DIVERSÃO
(ConeCrewDiretoria, Rany\$\$100\$\$, Ataque Lírico, 2007).

Capítulo I - Produtores Culturais

Se a arte é o que afeta através da tradução, da afetação,
a produção cultural versa sobre a experiência de quem recebe.
Se a cultura é o campo das utopias, do simbólico, dos arranjos criativos,
a produção cultural é o maquinário, sem margem de erro'
Não à toa, é difícil responder o que um produtor faz,
mas muito mais difícil é responder o que ele não faz.
E falando assim, até parece simples compreender o macro
e ao mesmo tempo ter sensibilidade para administrar o micro,
mas não é.
Existe uma ciência no caos.
E eu vou além,
acredito que a produção é um tipo de arte à parte.
Pensar na metodologia exata para traduzir um anseio criativo,
e provocar uma experiência exata de afetação é trabalho cirúrgico.
É necessário encarar a produção cultural enquanto linguagem,
enquanto ato criador,
enquanto elemento fundamental de impressão no tempo.
(BRANDÃO, Rebeca. Jogar um jogo ou escrever uma história in Agulha Calendário de
Cultura, Ano 1, No Zero, Rio de Janeiro: 2017⁵)

1.1. Profissão: Produtor Cultural

No ano de 2014, o diretor e historiador Arthur Moura me convidou para contribuir com a produção de um filme dele. O documentário, que na época ainda não tinha nome, era uma continuação ampliada do filme que ele lançara em 2009⁶ sobre o cenário do Rap na Lapa, Rio de Janeiro. Esse filme que hoje se chama "O Som do Tempo" era de proporções um tanto mais ousadas que o anterior, buscava retratar de forma ampla os agentes que construíram e constroem o mundo do Rap carioca. Para isso foram entrevistadas mais de 80 pessoas de diferentes setores do mundo do Rap: Ca'tores, Produtores Musicais, Produtores Audiovisuais, Produtores Culturais, DJs e Graffiteiros, ao longo de 8 anos de produção.

Um dos primeiros problemas que eu me deparei com a logística do filme foi: que em 5 anos de produção Arthur havia filmado várias entrevistas mas não possuía nenhuma autorização de

⁵ Revista Digital disponível em: https://issuu.com/agulha.cc/docs/agulha_num_zero. Último acesso em 06/01/18.

⁶ De Repente Poetas de Rua, Arthur Moura, 202 Filmes, 2009.

imagem. Na época o acervo era composto por cerca de 40 entrevistados. Encontrar 40 pessoas com agendas sempre cheias, de lugares diferentes do estado do Rio de Janeiro, para assinarem um papel era um problema. Principalmente quando você está fazendo um filme sem orçamento nenhuma e todo gasto é sacrificante. Produzi, portanto, um documento padrão de cessão de direitos para audiovisual, não muito extenso e detalhista, mas completo. Preferi fazer um modelo para ser todo preenchido pela pessoa a mão, o que me possibilitava imprimir várias cópias iguais e sair com uma pasta pelo Rio e ir coletando as assinaturas de quem eu encontrava. A minha metodologia não tão formal possibilitou a eficiência dessa tediosa tarefa. Tentamos outras formas de obter a liberação de imagem: e-mails, telefonemas, mas os nossos entrevistados acabavam sempre nos enrolando e adiando o processo. Então, sair na Lapa, por exemplo, com uma pasta cheia de documentos de cessão em branco foi uma tática funcional, em uma noite eu conseguia pegar até 20 assinaturas se estivesse acontecendo um evento de Rap que juntasse os agentes entrevistados.

Neste documento de cessão de direitos uma das informações a ser preenchidas era o campo: *profissão*: _____. Era engraçado como que essa lacuna era uma das que mais costumava apresentar dúvidas e/ou comentários. “*Devo colocar artista? Músico? MC? Mas eu trabalho de garçom é essa a pergunta?*”. Eu lembro que uma vez em uma festa de Rap, eu estava pegando a assinatura de muitas pessoas ao mesmo tempo e seguiam me perguntando o que preencher na lacuna profissão. Eu já sem paciência e em um ato (semi) falho respondi: “*coloca qualquer coisa.*”, melhor seria ter dito: “*coloca o que você quiser*”, eu pensei depois. Ao ouvir o “*qualquer coisa*” um artista virou para mim e respondeu: “*qualquer coisa não, Rapá, eu sou músico.*”. Achei ótima e digna a resposta.

A dúvida sobre a definição profissional vinha acompanhada por uma vontade de legitimação através da escolha da palavra certa, que fosse digna de representar a identidade do indivíduo através da profissão. A final os meus interlocutores eram todos convidados a dar depoimentos em um filme, ou seja, já havia uma instância de reconhecimento ali instaurada no convite, que precedia a assinatura do documento. Na cabeça de alguns preencher na ficha de cessão de direitos que exerciam profissões que não as quais motivaram o reconhecimento da entrevista poderia diminuir-los ou desqualificá-los. A crise identitária que a pergunta disparara me foi catártica depois. Mas quando começou a apresentar recorrentes dúvidas eu pensei até em tirar a lacuna de profissão, a final era quase indiferente para o documento de cessão de direitos de imagem e voz qual a profissão exercida pelo indivíduo cedente.

O que sobrava de indefinição para um setor mais artístico, não afligia tanto um setor que se identificava como mais técnico do mundo do Rap. Produtores audiovisuais e produtores musicais já abriam um sorriso para a carta de cessão como reconhecendo um velho colega.

Uma certa categoria de ocupação laboral apareceu até mais vezes do que eu esperava que eram os tais: Produtores Culturais. Para nossa surpresa muitas pessoas que nós não classificaríamos nessa categoria se auto reconheciam como Produtores Culturais. Há de se fazer o esclarecimento que no filme em questão nós reservamos uma parte específica para entrevistar os Produtores Culturais. Identificados por nós em duas categorias: os produtores das Rodas de rima (da rua, do espaço público) e os produtores dos eventos privados (festas em boates, shows).

A palavra produtor ganhava outro sentido nos grupos de Rap que se estruturavam e se entendiam como empresas. Podendo o produtor também ser chamado de empresário do grupo. Nestes casos o produtor é uma pessoa que em um grupo musical assume a postura de gerir o calendário de shows, gravações, entrevistas e atividades da banda. Podendo esse produtor exercer uma outra função no grupo, por exemplo cantar, ou não, fazer exclusivamente a parte administrativa e ser um sócio do grupo.

A final o que faz o tal Produtor Cultural? Quem é? Onde vive? O que come? Qual o seu papel na circulação cultural? E que cultura é essa que ele produz?

Segundo Luiz Augusto F. Rodrigues, professor do bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, os termos e definições laborais do setor cultural são flutuantes e variam conforme o momento histórico ele destaca cinco termos, três já utilizados e dois de uso recente:

Animador Cultural (usada para indicar a mediação entre indivíduos e modos culturais - nos anos 80 Darcy Ribeiro criou a figura do Animador Cultural junto a rede pública estadual (RJ) de educação-, hoje a expressão está mais associada à promoção do lazer).

Promotor Cultural (responsável pela divulgação e promoção de produtos artísticos e culturais).

Mediador Cultural (usada para indicar o profissional que exerce a aproximação entre indivíduos e manifestações da cultura e da arte).

O setor cultural é ainda um campo recente em relação a certas sistematizações e formalizações profissionais. Talvez possamos identificar três terminologias que vêm sendo utilizadas mais recentemente.

Agente Cultural, de cunho mais comunitário; um viabilizador e estimulador de práticas culturais locais junto aos diferentes grupamentos sociais.

Produtor Cultural, de cunho mais operacional e executivo junto à mediação entre a produção e a fruição dos bens e produtos culturais. (RODRIGUES, 2012, p.65)

Já Linda Rubim, professora da habilitação de Produção Cultural em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, destaca o Produtor Cultural como uma função ligada a organização da cultura (RUBIM, 2005).

No texto de Linda, a autora destaca que a opção pela utilização do termo Produtor Cultural se dá pelo uso mais comum e corrente do termo no Brasil. O termo Produtor Cultural gera a possibilidade de uma interpretação ambígua, apontado por alguns autores como referente ao processo de criação cultural e por outros, como a própria Linda, ao processo de organização da cultura. Seguindo a linha de interpretação que considera a palavra produtor como referente a criação, o termo que seria adequado para a etapa de organização da cultura seria: Promotor Cultural.

Linda coloca como marcos para a formalização de uma profissão de produção cultural: a criação do curso de bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense; a criação da habilitação de Produção Cultural na faculdade de Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia; e a regulamentação da Lei Rouanet que reconhece legalmente o trabalho de intermediação de projetos culturais, incluindo a possibilidade de ganho financeiros para a função; todos esses marcos elencados pela autora ocorrem no ano de 1995.

A utilização do termo Produtor Cultural reflete a construção do imaginário que envolve essa ocupação, situando-a em um lugar intermediário entre: o rigor técnico (associado as capacidades administrativas, executivas, de gestão e planejamento) e a inventividade criativa (associada ao processo artístico sensível, entendido aqui como uma parte essencial do desenvolvimento de projetos culturais) .

A criatividade do produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa. Nesta, não basta que uma obra passe a existir na dimensão geográfica e convivência. Para ter efetiva existência social e pública é imprescindível que ela passe a habitar a dimensão didática e televisencial da sociedade. Cabe ao produtor cultural organizar de tal modo a cultura, que ela seja capaz de trafegar e se instalar nesta nova dimensão da sociabilidade contemporânea. (RUBIM, 2005, p.26)

Para Linda Rubim em suma o que um Produtor faz são projetos culturais. Um projeto exige as ações de: desenvolvimento do projeto, planejamento das ações, execução das ações e supervisão da equipe. Como para Linda o marco da solidificação da ocupação de Produtor Cultural é o surgimento das leis de incentivo a cultura. Ela destaca uma outra grande função do Produtor Cultural: a captação de recursos. Linda ainda coloca que em determinadas situações o Produtor deve garantir o funcionamento do sistema cultural, cumprindo, ou supervisionando as atividades de:

“acompanhar a distribuição de produtos; divulgar ou organizar a difusão do evento ou produto cultural.” (RUBIM, 2005, p.27).

A chamada lei Sarney⁷, em 1986, inaugurou o movimento de incentivo fiscal a investimentos no setor cultural seguindo o princípio do mecenato onde as empresas investidoras em projetos culturais são isentas do pagamento de certos impostos. Em 1991 é substituída pela lei Rouanet⁸, que é reformada em 1995, e vigora até hoje passando por constantes reformas e regulamentações. A lei Rouanet mantém o princípio do mecenato expandindo a possibilidade de dedução fiscal a totalidade do montante de dinheiro investido pelas empresas para certos setores culturais. Seguindo o modelo da lei de incentivo a cultura federal, os estados e municípios criaram suas próprias leis e regulações a níveis locais que possibilitam a isenção de impostos para empresas (indivíduos em alguns casos) que invistam capital em projetos culturais. Paralelo ao mecenato se configura o modelo de incentivo a cultura pautado pelo modelo de constituição de fundo público, onde a instância pública acumula um montante de dinheiro e ela mesmo distribui a verba entre projetos que seleciona por critérios definidos pelo próprio órgão gestor.

A lei Rouanet estabelece o que é cultura, no momento que ela aponta quais segmentos culturais são passíveis de incentivo fiscal. Veja bem, que aqui cultura não é um dispositivo mental, ou um modo de vida, mas sim um produto, um bem não da ordem da necessidade, mas que oferece ao consumidor, e nesse caso a toda nação brasileira, a possibilidade de fruição.

Os segmentos da cultura incentivados pela lei Rouanet são: teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres; produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres; literatura, inclusive obras de referência; música; artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres; folclore e artesanato; patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos; humanidades; e rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

As leis de incentivo fiscal inauguram uma era de projetos culturais. A ampliação do investimento estatal no setor cultural desencadeia a necessidade de formação, treinamento e expertise para acessar o dinheiro público destinado a cultura e lidar com todo o processo burocrático que esse ato envolve. Passando por inscrever um projeto cultural em um modelo específico designado pelo governo, ao protocolo de vários documentos, a administração de uma

⁷ BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986.

⁸ BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

empresa com razão social de produtora cultural, a (no caso das leis de incentivo) captação da verba junto a uma empresa privada patrocinadora.

Além de tudo, esses recursos financeiros são disputados amplamente. Gerando um movimento de competição similar ao presente nos processos de concursos públicos que progressivamente deram origem a cursos, material de treinamento, livros e apostilas especializados. Em suma, a venda da ideia de formação para melhor preparar o candidato para a "corrida rumo ao dinheiro público".

Todavia, os produtores culturais do mundo do Rap, não se enquadram (a sua maioria) na função de produtor: escritor de projetos e/ou captador de recursos. É bem verdade que nos últimos 5 anos entrou em pauta o debate da facilitação de editais, formulação de editais para pessoas físicas, e que neste processo surgiu, entre outros processos, o edital de Ações Locais do município do Rio de Janeiro. Ao longo das 2 edições o Ações Locais premiou 7 Rodas de Rima (eventos de Rap que acontecem semanalmente em praças do Rio de Janeiro).

Mas, ainda assim, me parece que o cotidiano do Produtor Cultural, que não titubeia ao preencher a profissão que lhe cabe na ficha de cessão de direitos que eu lhe entrego, é bem diferente das categorias apontadas por Linda Rubim.

Raramente uma Roda Cultural, ou qualquer outro evento do mundo Rap passa por uma fase de planejamento que inclua a formatação de um projeto seguindo o modelo formal: Apresentação, Justificativa, Objetivos, etc.. Sem projeto, não há captação. O planejamento das ações vai se construindo no cotidiano e lidando com as demandas e problemas ao longo do tempo que vão aparecendo. Uma ferramenta que muito auxilia é a observação de casos de sucesso do mesmo meio e adaptação de certos modelos de funcionamento das Rodas de Rima de outras localidades para a produção da Roda na sua própria localidade.

A execução das ações vão se dando no caso das Rodas pautadas em uma constante reavaliação do meio em que se encontram. Sujeitadas a interpelações e atravessamentos dos mais diversos: da polícia a moradores insatisfeitos, as Rodas vão se mantendo no constante desenrolo e jogo de cintura. A Produção Cultural aqui é uma ação mais perto do campo que Michel de Certeau qualifica como tática do que do campo da estratégia.

No seu trabalho *A Invenção do Cotidiano* (1998) Certeau coloca em oposição **Estratégia** e **Tática**. Lembrando que para o autor a **estratégia** é “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula

o lugar suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças. (...) Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar.” (CERTEAU, 1998, p.99)

Já a **tática**, ou a “arte do fraco”, é para o autor: “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece uma condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocatória: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável.” (CERTEAU, Ibid, p. 100).

Se as categorias Produtor Cultural e Produção Cultural se tornaram de uso comum, corrente e reconhecidas. Me parece que o seu sentido é algo que vem se construindo e se acionando de maneiras diferentes, em distintas situações e por diferentes agentes. Como é o caso dos produtores das Rodas Culturais que estudaremos nesse trabalho.

Para os sujeitos que se identificaram como Produtores Culturais na ficha de cessão de direito acionar essa categoria como a profissão que exercitavam parecia no linguajar dos meus interlocutores dar forma, ou inscrever no mundo das profissões, as atividades que exerciam. Se uma ocupação do campo artístico parecia para alguns distante de uma “profissão”, estar situado nessa intercessão entre a arte e sociedade, ou a criação e a fruição, já era algo mais inteligível. Ou a forma de explicar e ser reconhecido por outras pessoas como exercendo uma profissão nas suas trajetórias cotidianas. Como me disse um interlocutor “produtor é a forma de eu explicar para minha mãe o que eu faço, se não ela acha que eu sou vagabundo, tá ligado?”. Mesmo sem carteira de trabalho, relação com categoria sindical, formação acadêmica ou técnica como produtor cultural, nossos interlocutores acionavam essa categoria como o lugar que ocupavam na divisão social.

1.2. Do Circo as Rodas Culturais

A Roda Cultural foi desenvolvida pela falta de espaço do cenário. Entendendo isso nosso primeiro objetivo era: desenvolver meios para que a gente criasse esse espaço. Se a gente não tinha capital para investir em boate, a gente teve que ir para onde a gente poderia desenvolver sem grana nenhuma. **E isso é um ponto fundamental da metodologia das Rodas culturais: é um projeto que você pode começar com zero** (reais). Então no nosso primeiro momento, ocupar o espaço público, foi a grande solução. Deu certo, realmente movimentou a cena, deu vazão ao movimento proporcional ao crescimento do Rap Carioca de uma forma nunca antes vista. Que estava paralelo ao crescimento do Rap no Brasil. A gente começou com ocupação do espaço público junto com o boom do Rap geral. (Djoser, Entrevista de Junho de 2015, acervo do filme "O Som do Tempo")

As iniciativas auto-denominadas Rodas Culturais, movimento iniciado junto com a década 10 do século XXI, ocorrem com periodicidade semanal e segundo a pesquisa da professora Rôssi Alves totalizam hoje 136 encontros em atividade⁹ sobre o território do estado do Rio de Janeiro, sendo a sua maioria localizada na cidade do Rio e nas suas fronteiras (região metropolitana do Rio, ou Grande Rio). As Rodas costumam reunir público em sua maioria jovem, variando de algumas dezenas de pessoas até milhares dependendo da localidade. Ocorrem no espaço chamado normalmente de **rua** em oposição ao espaço privado, podendo a rua neste caso ter como plataforma: uma praça, um beco, uma rua sem saída, a área embaixo de uma ponte ou a areia da praia. Rua aqui é para nossos agentes o espaço público onde se constrói identidade, rua é o lugar de todos (incluindo neste caso a pessoa que aciona o conceito como uma pessoa que cultiva uma relação identitária com o espaço).

As Rodas Culturais acontecem normalmente em um lugar público fixo (Eg.: praça, rua sem saída, beco, orla da praia), com periodicidade semanal (Eg.: toda terça feira às 19h). Os jovens se revezam na prática do improviso versado: se enfrentando uns aos outros em batalhas de rima, ou declamando suas poesias em saraus de poesia, ou ainda realizando a prática do improviso rimado sem o objetivo competitivo. É comum nas Rodas a presença de *pocket shows* (shows de curta duração) de artistas do cenário Rap, funcionando como um circuito que possibilita a apresentação de novos trabalhos desse cenário musical e circulação de novos artistas.

Além da prática do improviso versado, as Rodas misturam estéticas distintas nos diferentes territórios que são realizadas: há Rodas que combinam no evento performances - e oficinas em certas ocasiões - circenses (bambolê, malabares, pernas de pau); há Rodas que combinam pinturas de *graffiti*; performances de dança urbana, nesse caso se aproximando da estrutura proposta por Afrika

⁹ Se diz ativa uma Roda Cultural que consegue manter periodicidade semanal (ou menos comum periodicidade quinzenal). Vide mapa da pesquisa realizada pela Professora Rôssi Alves, disponível em: <http://www.artederuaeresistencia.com.br/mapadasRodas> (último acesso 16/10/17).

Bambaataa da cultura Hip-Hop composta por 5 elementos (*Rap, Break, Graffiti, DJ e Conhecimento*); há Rodas onde é central o estímulo as práticas de leitura, doação e trocas de livros, articulando-se e constituindo bibliotecas alternativas.

Para contextualizar um pouco o cenário das Rodas Culturais precisamos voltar a construção do cenário Rap do Rio de Janeiro. Em 1980 o apresentador e humorista Luiz Carlos Miele gravou no Rio de Janeiro o primeiro registro fonográfico considerado próximo ao Rap no Brasil, a música *Melô Tagarela* era uma versão paródia de *Rappers Delight* música considerada o primeiro Rap a ser gravado em estúdio, em 1979 pelo grupo nova iorquino *Sugar Hill Gang*. O cenário do Hip-Hop se desenvolve no Brasil ao longo dos anos 80 principalmente na cidade de São Paulo a partir da dança. E ao longo dos anos 80 grupos de Rap de São Paulo começam a lançar músicas gravadas e a se apresentar.

Nos anos 80 surgem pequenos eventos de Rap no Rio de Janeiro, misturando a herança do chamado movimento Black Rio com a influência do ritmo nova iorquino, mas é nos anos 90 que o cenário do Rap ganha corpo no estado. Gabriel o Pensador assina com a Sony em 1993 e lança o primeiro disco¹⁰ de Rap no Brasil vinculado a uma grande gravadora. Em um movimento encabeçado em locais como o Clube Ferroviário de Austin, na Baixada Fluminense, e por figuras como DJ Marlboro o Rap se confunde com o nascimento do Funk carioca, como revela o nome de uma das primeiras coletâneas de Funk, o disco “Rap Brasil” (1995). Vai se configurando também um movimento de Rap nas periferias do Rio de Janeiro muito influenciado pela estética de São Paulo mesclado a um sotaque carioca. Em 1992 surge a ATCON (Associação Atitude Consciente) que se reunia no CEAP (Centro de Articulação às Populações Marginalizadas), na Rua da Lapa. A ATCON era uma associação voltada a divulgação e articulação do Hip-Hop no Rio e Janeiro inspirada na entidade *Zulu Nation* nova iorquina. Nos anos de 1992, 1993 e 1994 aconteceram os primeiros grandes eventos de Hip-Hop carioca, o Festival CDD SOS Consciência, encabeçado por DJ TR e MV Bill na época integrantes do Grupo Geração Futuro. O grupo Geração Futuro, Gabriel o Pensador e muitos outros grupos como Damas do Rap, Filhos do Gueto e Consciência Urbana, integravam a ATCON e em 1993 se reuniram para a gravação da icônica coletânea “Tiro Inicial”¹¹ onde estão presentes boa parte da chamada primeira geração do Rap carioca.

Nos anos 90 a região da Lapa vai sendo construída como um cenário de concentração das manifestações relacionadas ao Rap. Ponto central da cidade, marcado por um histórico boêmio e por

10 Gabriel o Pensador, Gabriel o Pensador, Sony Music Entertainment, 1993.

11 Tiro Inicial, V.A., Radical Records, 1993.

uma grande profusão de eventos musicais e festivos. Vão surgindo então festas voltadas para o gênero Rap na Lapa, como “Rave Hip-Hop” produzida por Elza Cohen em 1995 na Fundação Progresso. Elza também foi a produtora¹² do primeiro disco da banda Planet Hemp (que mesclava Rap com *Hardcore*), “Usuário”¹³ saiu também em 1995. No ano seguinte junto com Marcelo D2, vocalista do Planet Hemp, Elza abre a Zoeira Hip Hop uma casa voltada para o gênero Rap na Lapa, localizada na Rua Riachuelo número 19.

Um pouco mais para cima da Rua Riachuelo, no número 73 em meio a outras mesas de sinuca, o grupo Brutal Crew começa a produzir em 2003¹⁴ a Batalha do Real inaugurando um formato de competição de Rap de improviso carioca. No mesmo ano surgiu, a partir da Batalha do Real, a Liga de MCs que mais tarde se tornou Liga Nacional de MCs¹⁵ e vem continuando até hoje como o principal campeonato nacional de Rap de improviso. A Batalha do Real foi sediada em algumas casas como a, na época chamada, Night Club da Lapa localizada em cima do último arco na Rua Evaristo Veiga e posteriormente o CIC.

CIC é uma sigla que significa: Centro Interativo de Circo. Antes de ser um lugar, o CIC é um coletivo, fundado pelo pernambucano Geraldo Miranda que atende pelo nome artístico de Gerrard. Gerrard participou da fundação da Intrépida Trupe de circo em 1986 e vem se dedicando desde então ao trabalho social usando o circo como uma das plataformas de ação¹⁶. Segundo Gerrard, ele foi aprendendo a fazer trabalho social na rua a partir do contato com a ONG Se Essa Rua Fosse Minha, fundada pelo sociólogo Hebert de Souza (Betinho). Gerrard foi desenvolvendo projetos que envolviam circo e depois Hip-Hop, Rodando o Brasil em seu jipe, fazendo o que ele chamou de Rally Circo Social¹⁷. Em 1998 ele iniciou um evento de Hip-Hop na Fundação Progresso, na Lapa, chamado Fundisom, junto com o *Rapper* Aori. Em 2005 conseguiu a partir de um patrocínio da Petrobras e um acordo com o espaço da Fundação Progresso dar uma casa para o CIC. O coletivo se tornou então um espaço que reunia diversas ações de circo ao Rap.

¹² A partir do seu selo Super Demo, que fechara contrato com a Sony Music.

¹³ Usuário, Planet Hemp, Sony Music Entertainment, 1995.

¹⁴ Matéria sobre Batalha do Real na Sinuca da Super Interessante, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/a-historia-do-hip-hop-e-a-rima-so-paga-1-real/>, último acesso em 14/08/2017,

¹⁵ A Liga em 2012 passa a ter sua final na cidade de Belo Horizonte e a se chamar Duelo Nacional de MCs.

¹⁶ Trajetória essa narrada por Gerrard no livro: MIRANDA, Geraldo. Rally Circo Social: antropologia cultural sobre Rodas. João Pessoa: Ideia, 2014.

¹⁷ MIRANDA, op cit.

Nesse local aconteciam debates, exibição de filmes, oficinas, aulas de circo e eventos de Rap. Aconteciam projetos como a Batalha do Conhecimento, a Batalha do Real e o Reciclando Pensamentos, que reuniam jovens em torno da prática do improviso rimado. O CIC é apontado por muitos agentes do Rap como um grande lugar de encontro e afirmação do cenário do Rap no Rio de Janeiro¹⁸, tendo sido onde muitos agentes do mundo Rap dos anos 2000 iniciaram suas carreiras.

Depois de 4 anos de funcionamento aconteceu um incêndio que afetou a estrutura do CIC levando o espaço a fechar. Gerrard¹⁹ ao lembrar do fato desconfia da incidência do incêndio como premeditada e criminosa. Apontando como uma resposta da administração da Fundação Progresso aos meses de não pagamento do aluguel do local. A Fundação na época do incêndio havia entrado com um processo judicial pedindo a reintegração de posse do espaço.

Reciclando Pensamentos produzido pelo coletivo Comando Selva 22²⁰ era um dos projetos que o CIC abrigava, reunia debates, apresentações de filmes, batalhas de improviso de temas²¹ e era um espaço aberto para apresentações de novos artistas. Acontecia com periodicidade semanal, acontecendo entre três e quatro semanas por mês e revezando uma semana o espaço com a Batalha do Conhecimento. Os projetos que se passavam no CIC se assemelhavam na estrutura: eram gratuitos e uniam multi-plataformas artísticas (audiovisual, música, grafite, pixação), debates e oficinas de formação. O Rap de improviso era normalmente o elemento principal desses eventos, atuando como o estímulo motivador da maioria dos jovens frequentarem o espaço e ao mesmo tempo atuarem revezando o papel de espectadores e agentes daquele palco.

O CIC o espaço que a gente tinha, acabou, morreu. E agente começa a falar: "não, galera, não vamos deixar de se encontrar não. Vamos nos encontrar aqui em frente. A galera do grafite traz os quadros e pendura aí. A galera da rima vem com a rima. Quem quiser filmar filma.". A gente

18 Ver os filmes: De Repente Poetas de Rua, 2009 e O Som o Tempo, 2017.

19 Entrevista presente no filme O Som do Tempo, 2017.

²⁰ Dois ambulantes culturais, como se denominam, MV Hemp e Dropê integram o coletivo Comando Selva 22 que atua no campo artístico, compondo letras, gravando músicas e produzindo bases instrumentais e na produção de projetos culturais. O trabalho do coletivo defende o que chamam de novo "ritmo e poesia brasileira" um rep com a letra E, adaptando a sigla em inglês *rhythm and poetry* para o português ritmo e poesia. Sempre com trabalhos que buscam referenciais musicais e culturais dentro da cultura brasileira, em substituição de um modelo referencial que reproduz padrões culturais e estéticos estadunidenses. O coletivo, e principalmente esses dois agentes, ao longo dos anos 2000 circularam pelo territorial nacional, se apresentando e articulando projetos que defendem esse modelo referencial de rep a moda brasileira. O coletivo desenvolveu projetos como: Reciclando Pensamentos, Multirão de Grafite, Programa de Rádio AcarajéSideral, TV Improviso, Licença Poética oficina de Rima, Pixação e Grafite nas escolas.

²¹ O formato mais comum da batalha de improviso é a chamada "Batalha de Sangue" onde um oponente utiliza de todas as armas que tem para depreciar, atacar e vencer seu adversário da batalha conquistando a aprovação do público. Tem este nome em uma analogia ao ato de um rimador "matar" o outro na batalha, fazendo o sangue do oponente ser derramado. É por isso que um rimador ganhador de muitas batalhas escolheu como seu nome artístico Emicida, em uma junção do termo MC (mestre de cerimônia, utilizado no Rap como sinônimo de rimador em referência a cultura dos MCs dos bailes de soundsystems do berço do Rap, Nova York dos anos 70), que em inglês se pronuncia emici, e homicida. As batalhas de tema surgem para repensar essa dinâmica de batalha propondo que os adversários passassem a competir criando improvisos em cima de um tema, que pode ser escolhido pelo público na hora, por exemplo. A mais famosa batalha nesse formato é a Batalha do Conhecimento promovida pelo MC Marechal e Aline Pereira, projeto que também foi abrigado pelo CIC.

começa a ampliar isso. E ai dá certo. Dá certo. E a gente começa a ter contato com outras pessoas se interessando. E ai surge a pergunta: "pô eu posso?". Primeiro as pessoas vêm perguntando se podem. Pô claro que pode. E a gente começa quebrar isso. Não precisa perguntar se você pode não. Você pode. Você tem direito. A arte é isso. Não precisa ser graffiteiro para pegar numa lata e pintar na rua. Não precisa se denominar MC para cantar uma rima ou para versar. E as Rodas, a gente começa a botar isso bem vivo para o jovem. E a gente começa a lutar muito contra os donos de boate. Os donos de boate estavam se apropriando da nossa cultura e ganhando grana, mais grana do que a gente porque o cara é dono daquele espaço. E a gente recria as Rodas dentro desse ponto de vista. "Galera, ei sai da boate, cara. Por que você vai ficar pagando 15, 20 pratas para escutar uma parada, se a parada é a gente, é você?". "É mermo?". "É po, vamos botar o som na rua e vamos fazer.". E automaticamente as pessoas vão entendendo que, pô, eu pinto, eu tiro foto, eu canto, eu produzo. E o cara que produz começa a ouvir novos MCs e a gama dele aumenta, e ai começou né: Bangu, São Cristóvão, Botafogo, Vila Isabel, Meier, Niterói, Freguesia, esse monstro começa. Enfim, milhares de outros lugares que a gente nem sabe, porque pra gente uma Roda de rima se tem 3 malucos ali, 2, reunindo sempre numa praça, ele tá ali exercendo. (MV Hemp Comando Selva, acervo do filme "O Som do Tempo", 17/01/2013)

Com o fim do CIC, Hemp e Dropê do Comando Selva 22 passaram a promover a Roda de Rima da Lapa no ano de 2009. O coletivo Comando Selva 22 convoca em uma forma de resposta a um sentimento de orfandade pela perda do espaço que abrigava toda uma movimentação cultural, eventos semanais na frente de onde costumava funcionar o CIC, adaptando para a rua algumas atividades que rolavam no espaço.

A Lapa era dita como o lugar do Rap. Mas calma ai, a Lapa é o lugar de tudo. A Lapa é o lugar da diversidade cultural, não só do Rap. Quando eu conheci o Rap carioca. O Rap na Lapa. A Lapa é o Rap. Então legal a gente fez Rap na lapa. A gente perpetuou nossa cultura na Lapa, mas a gente fez um trabalho intenso para tirar o Rap da Lapa. O Rap não é o lugar da Lapa. O Rap é de todos os lugares, uma cultura para ser disseminada. O CIC parou, pegou fogo houve um problema lá, parou o espaço onde a gente tinha cultura de graça com certos equipamentos e uma liberdade. Então rolou isso, pô então vamos continuar se encontrando na frente da Fundação Progresso, que era onde o CIC residia, então vamos continuar como Roda de Rima. Continuamos, conseguimos botar gente para ir para la e como todos os projetos do Comando Selva, os projetos que a gente idealiza, a a gente quer multiplicar. Então aconteceu isso que o Hemp falou. "Pô, legal será que eu posso?". Faz cara vai lá, faz a tua parada. E a partir disso a coisa vai tomando forma e vai tomando força também. Tanto é que começou como Roda de Rima mas a partir de um *insight* que o Djoser que é o organizador da Roda de Botafogo teve, evoluiu para Rodas Culturais. Que a gente já ganha muito mais. A rima ali é um detalhe. O que mais vale é o encontro, o cara poder expor a arte dele: seja fotografia, seja grafite, seja poder andar de skate. A troca de informação. (Dropê Comando Selva, acervo do filme "O Som do Tempo", 17/01/2013)

Em meio a uma Lapa que vinham abrigando um insurgente cenário do Rap o formato de Roda rapidamente ganhou notoriedade. Não que no ano de 2009 as Rodas atingissem grandes números de público, isso aconteceria mais tarde, mas uma centena de pessoas já era o suficiente para despertar a atenção tanto das autoridades locais quanto de agentes culturais de outras localidades.

Dropê e Hemp se enxergam como semeadores de processos. Tinham na época um inimigo claro que era o formato de fazer eventos dentro de boates, espaços privados. Na fala de Hemp as boates exploravam a potencialidade cultural do Rap para ganhar dinheiro, um dinheiro que em última instância não retornava para os agentes que faziam os eventos. Encontraram também a solução para combater este inimigo, fazer cultura em espaços de “resistência”. Acreditavam em promover cultura de forma gratuita, aberta e colaborativa. O CIC fora um sonho nesse sentido. Com o fim do espaço que os abrigava ir para a rua era a solução. Se Dropê e Hemp se vêem como criadores de um formato que se multiplica. Reconhecem que depois que criaram o primeiro modelo, ele foi sendo replicado e sendo reinventado por vários outros agentes em diferentes territórios. Inclusive esse modelo assumindo outros formatos que o fizeram “evoluir”, nas palavras de Dropê, como no caso do formato de Roda Cultural proposto por Djoser no ano seguinte.

E aí a gente teve essa ideia de fazer esse encontro que acontecesse em Botafogo também nos moldes do que acontecia na Lapa. Que na verdade era um encontro, não tinha nada demais. Nisso, eu que já tinha tentado ser *graffiteiro*, mas só conhecia os traços não desenhava bem. Eu já tinha tentado dançar, mas eu entendia muito o ritmo da música, mas não dançava. Já tinha tentado rimar, gravei até umas duas, três músicas, maneirinho, mas não era *MC*. Comecei a me entender como um produtor que é igual a: eu estou no meio mas eu não sei o que eu faço, até então. E aí, eu comecei a pensar, o pessoal virou para mim e falou: “cara, organiza esse encontro para a gente fazer uma coisa específica”. E eu parei para pensar o que seria esse encontro e o que estaria faltando. (Djoser, palestra visões no HomeGrown Tijuca, 27/09/2016)

Em 2010 surgiu a Roda Cultural de Botafogo na praça da Farani, enquanto a Roda de Rima da Lapa começava a sofrer constantes repressões que vieram a causar sua interrupção. A Roda Cultural de Botafogo se propõe a reunir outros grupos que não só o Rap e por isso assume esse nome de Roda Cultural e não mais Roda de Rima.

O encontro que acontecia na Lapa era: *MCs*, *brothers* de *MCs*, três “minas” que era “minas de *MCs*” que também ficavam de saco cheio (tipo assim: “qual é desses caras falando sem parar?”). Então era uma coisa extremamente núcleo, núcleo de quem realiza só. E então a gente sabia desses problemas que era uma coisa restrita, não atingia muitas pessoas, era uma coisa meio exclusivista. Então a gente pensou assim vamos quebrar com essa ideia de ser uma coisa pequena, não é bem pequena, mas só para *MC* rimar. A verdade que as primeiras três semanas desse encontro de Botafogo, ainda eram encontros que a gente estava formulando essa metodologia. Ai eu pensei, pô, o que um *MC* faz quando se encontra, e pensei em desconstruir essa ideia que era uma Roda de rima. Um *MC* quando encontra outro *MC* para rimar, antes de ser um *MC* ele é um artista independente, encontra com outro artista independente gerando conhecimento de trabalho. E enquanto eles geram conhecimento de trabalho eles geram público, ou geram mais parceiros, geram pessoas que vão conhecer o trabalho dele. (Djoser, *Ibid*)

A Roda Cultural de Botafogo é apontada por Dropê e Hemp como a vitrine desse movimento do Rap na rua. Inicialmente a Roda ocupou a praça da Farani no bairro de Botafogo na Zona Sul do Rio, ocorrendo semanalmente nas terças-feiras. A Roda começou com alguns

integrantes e foi se mantendo com periodicidade semanal nas terças feiras. Depois de conflitos com os órgãos responsáveis pela ordem urbana da região, principalmente decorrentes do aumento do número de frequentadores, a Roda passou a ser na praia de Botafogo, em uma praça localizada no final do calçadão da praia. Passou então a ter uma média de público de mil pessoas, chegando a reunir 3 mil pessoas em uma noite de terça feira em um dos cartões postais da cidade.

E entendendo toda uma cena que, apesar de eu fechar com a galera do Rap bastante, eu ia muito para baile *Funk*, fechava com nego que era *otaku*²², fechava com nego de banda de rock, com um monte de gente. Eu via que era uma coisa que não era só a galera do Rap que tava passando. Todo mundo estava passando por um rolé independente e não sabia como articular. Então, pô, o problema que você está tendo, todo mundo está tendo. Então ao invés de ser um Roda de MC ou uma Roda de rima, vamos tentar fazer uma Roda cultural que segue a mesma metodologia da rima mas aberta a outros elementos, tipo “leve seu livro” e coisa e tal. Aí na terceira ou quarta edição surgiu de fato o nome e ideia de que agora é uma Roda Cultural e não uma Roda de Rima, e aí voou para o público. E a rima ela naturalmente, de forma orgânica, ela chama atenção e na época eram poucas pessoas que rimavam. Então colou uma galera do teatro, uma galera com livro, uma galera, enfim, de vários rolês que não rolavam no Rap e para eles era uma coisa muito bizarra ter esse bando de gente rimando na hora com uma facilidade absurda, e realmente assustava. Então todos aqueles movimentos que chegaram junto se encantaram com este processo e começaram a utilizar como ponto de encontro aquele lugar. (Djoser, *Ibid*)

Djoser tinha 19 anos na época de início da Roda Cultural de Botafogo . Em sua adolescência havia sido assíduo frequentador do CIC, sempre fazendo parte dos cursos, oficinas e eventos do espaço. Quando o CIC acabou também se viu órfão do que considerava ao mesmo tempo um espaço de formação e diversão. Diferente de Hemp e Dropê, Djoser não era MC de Rap, não fazia rima, não cantava, não dançava e nem pintava. Até tentara aprender e se envolver com o que enxerga como lado artístico, mas não conseguira. Continuou no meio dos processos, tentando buscar o seu lugar e em 2010 acreditava que seu lugar era na organização do processo da Roda. Muitas pessoas eram envolvidas e colaboravam no processo de produção da Roda Cultural de Botafogo, mas coube a Djoser como era o "não artista" do grupo assumir o papel de produtor da Roda. Ao retomar essa lembrança, Djoser tenta remontar a ideia de que buscou enxergar a Roda como um evento que pudesse atingir um público para além do mundo do Rap, tentando aglutinar outros públicos que também potencializariam as forças para ocuparem o espaço público. Para Djoser o ato de realizar o evento em espaço público, o desenvolvimento de uma metodologia e as estratégias para atingir um público cada vez maior, precedem a questão do conteúdo musical/ cultural proveniente dos eventos do mundo do Rap. Não que o conteúdo não fosse importante. Mas, para ele os elementos que constituíam o cenário do Rap já estavam ali presentes e já eram potentes da forma que ocorriam. A

22 Fã do universo de desenhos japoneses.

Roda Cultural conseguiu oferecer um formato organizado para que o conteúdo gerado no mundo do Rap ganha-se espaço e fosse reproduzido em outros nichos.

Estava lançado ali no momento que surge a Roda Cultural uma "tecnologia de ocupação do espaço público"²³, nas palavras de Djoser, que vai sendo re-produzida até chegar nas proporções de mais de 100 Rodas em todo o estado do Rio. Antes do que um movimento musical esse processo para nosso interlocutor precisa ser enxergado como um movimento filosófico-político.

Encabeçado por Dropê e Hemp vai sendo desenhado um circuito das Rodas Culturais no Rio de Janeiro que ganha o nome de CCRP (Circuito Carioca de Ritmo e Poesia). O projeto do circuito tenta definir certos critérios para que os eventos fossem considerados Rodas Culturais como: ao menos 1 ano de existência, busca de documentação legal com as autoridades locais, periodicidade semanal e compromisso com a revitalização do espaço ocupado. A ideia do circuito ganha força no ano de 2011 quando passam a existir Rodas em 8 territórios com frequência semanal: Bangu, Méier, Vila Isabel, Manguinhos/ São Cristóvão²⁴, Olaria, Recreio, Freguesia e Botafogo.

O Circuito Carioca de Ritmo e Poesia funciona como uma entidade que vai sendo composta, reivindicada e organizada de forma distinta ao longo dos diferentes momentos políticos pelos quais perpassa. Não funciona nos moldes da tradição dos movimentos sociais organizados. Nesses 7 anos de vida muitos agentes mudaram nas organizações das Rodas. Hoje o CCRP funciona como entidade menos no sentido organizacional-formal, e mais no sentido de uma rede que é reivindicada quando é do interesse dos agentes, a final, o circuito remete a ideia da multiplicidade do movimento. Nas palavras de MV Hemp, um dos fundadores do circuito: “uma Roda de rima se tem 3 malucos ali, 2, reunindo sempre numa praça, ele tá ali exercendo.”.

A Roda Cultural ou Roda de Rima se torna portanto uma entidade que parte de certos princípios estruturais (periodicidade semanal, local público, gratuidade, predominância da música Rap, presença do Rap de improviso) mas que pode ser reproduzida em diferentes territórios de forma autônoma. Não existe um dono da patente Roda de Rima ou Roda Cultural e o CCRP nunca teve o objetivo de fiscalizar ou garantir que as Rodas seguissem um modelo específico. Assim vai se multiplicando este fenômeno cultural em diferentes bairros e cidades do estado, sendo conduzido e produzido por uma rede de agentes que não necessariamente se conhece ou se conecta de forma direta.

²³ Voltaremos a abordar este conceito na terceira parte deste capítulo.

²⁴ Neste caso os organizadores das duas Rodas eram os mesmos. E inicialmente variavam a execução da Roda nos dois territórios. Por fim acabaram focando em fazer a Roda em Manguinhos.

1.3. Produtores por trás das Rodas

O cara tem que entender que fazer música é o lado mais feliz e mais fácil. É celebração. A música para a gente é celebração. Eu subir num palco e cantar uma música que as pessoas se identifiquem, é celebração, é paz interior. Só que o cara tem que entender que o buraco é muito mais em baixo, como dizem. Ele está ali vestindo a armadura de um formador de opinião, de alguém que tem que estar em prol de uma mudança seja qual for esta mudança. E aí que entra o produtor cultural, o ambulante cultural, o agente cultural. Que é o cara entender 'pô eu faço Rep, canto, legal, mas o que eu posso fazer pela minha área?'. Minha área tá toda *fudida*, aí eu vou lá na Zona Sul numa boate cantar, e nego vai se amarrar, e vou ganhar um dinheirinho aqui e vou voltar para a minha área e minha área tá toda *fudida*. O que que realmente eu estou fortalecendo em alguma coisa? Quem eu sou, o que eu sou aqui? Eu sou o bucha do sistema? Fantoche? Marionete? Aí o cara vai realmente se entendendo, como aconteceu comigo viajando e vendo os problemas fora do Rio. (Dropê Comando Selva, acervo filme "O Som do Tempo", 17/01/2013)

Thiago Pombal é um dos organizadores e produtores da Roda Cultural de Vila Isabel. Na época da última entrevista que me concedeu ele revendia roupas importadas na internet. As Rodas Culturais apesar de ocuparem boa parte de suas semanas não lhe apresentavam sustento financeiro, na realidade na ponta do lápis pareciam lhe apresentar mais gastos que lucros em termos monetários. Já a sua profissão era a de, segundo ele: Produtor Faz Tudo. Na dúvida, fico com as palavras de Thiago: "A gente faz tudo, mané, a gente escreve edital, a gente faz a parada acontecer, vai na rua, compra, pensa.". Os limites entre profissão²⁵, atividade e trabalho são tênues e confusos.

A Roda Cultural de Vila Isabel começou em 2011, na praça Barão de Drumond, mais conhecida pelos frequentadores da Roda como praça 7, organizada por: Patrick, Lusinaldo e Black Star. Thiago Pombal na época tinha 21 anos, tinha um equipamento de som e trabalhava "botando som em festa". Thiago, Jhonatan e outros amigos de Vila Isabel frequentavam a Roda de Botafogo e ajudavam a divulgar a Roda de Vila. Menos de um ano após o início da Roda de Vila Isabel dois dos organizadores iniciais deixaram a Roda porque tiveram filhos e o terceiro não conseguiu manter-se na Roda sozinho. Uma outra versão (apresentada em outra entrevista, esta tomada com os 3 organizadores atuais da Roda juntos: Thiago, Johnathan e Sardinha em 2013) seria que os antigos organizadores haviam deixado a Roda pelo excesso de burocracia e complicações em manter a ocupação do espaço público da praça com a Roda. De toda forma, em meio a dificuldades, a Roda parou e ficou algumas semanas sem acontecer. Inspirados então no que estava acontecendo na Roda

²⁵ Uma das definições possíveis da palavra **Profissão** segundo o dicionário é uma ação que o indivíduo se preparou para. Já uma definição de **Atividade** poderia ser a possibilidade de exercer um ação. **Trabalho** o emprego da energia produtiva para um fim. Essas são algumas definições dessas palavras que em comum carregam amplitude semânticas. Muitas vezes são utilizadas como sinônimos e outras como antônimos pelos nossos interlocutores. O objetivo desse trabalho é justamente explorar a forma com que os interlocutores utilizam as categorias.

Cultural que se passava na praça da Farani em Botafogo Thiago Pombal, Johnathan, Sardinha e sua galera decidiram assumir a organização da Roda Cultural de Vila Isabel.

Primeiro Thiago, depois Johnatan e Sardinha foram essenciais para o desenvolvimento da Roda de Vila Isabel desencadear no processo que ela está hoje. Articularam redes com vários outros movimentos da cidade, passaram a compor o CCRP (Circuito Carioca de Ritmo e Poesia) e vem conseguindo manter a Roda como um evento semanal há 7 anos.

-A gente pode falar sobre a ocupação cultural que a gente faz aqui na praça Barão de Drumond começou como um movimento independente assim como todo mundo diz: 'na bronca', querendo construir um atrativo para o povo aqui do bairro, porque o público de Vila Isabel é um público muito carente de cultura. - Sardinha

- Apesar da História, né. - Johnathan

- Apesar da grande história que tem o bairro. E assim foi começando com um sonzinho mais ou menos, só para criar um movimento mesmo. Até como tudo que é feito na rua. Tudo que engloba ocupação de rua a pessoa acaba desistindo, porque é uma dificuldade enorme, como todos nós sabemos é uma burocracia enorme. E desistiram. Então ficou um bom tempo, tinha a opressão da policia. - Sardinha

- Muitos vizinhos reclamavam.- Thiago

- Até que todo mundo desistiu né. Até que o Thiago, junto com o Johnathan e o resto da equipe, como Pedro, Bruninho, eu abracei também. Começou mais com o Thiago depois todo mundo viu que era serio, que valia a pena fazer isso e decidiu abraçar. Mas como, assim já, foi um povo com certo de nível de cultura, um pouco mais acima. Já sabendo a burocracia que tem o sistema, a gente foi no foco, muita luta, muita batalha, conseguiu a documentação. Consegui as documentações, as permissões que são muitas. - Sardinha

- Já renovou. - Thiago

- Já renovou, vai fazer o que 2 anos?- Sardinha

- Quase 2 anos.- Thiago

- Quase 2 anos nessa batalha ai. E depois de muita luta eu quase desisti também, porque é muita burocracia, parece que eles não dão força nenhuma para a gente ir adiante com o movimento cultural. E agora chegou ao ponto que chegou. Depois de muita batalha conseguimos o nada opor, alvará, a concepção de todos os órgãos, né, necessários. E agora tá meio que ficando profissional. Tá se profissionalizando. E a gente tá tendo outras batalhas, tá tendo que estreitar o dialogo com prefeitura, com sub-prefeitura, com todos os órgãos se não não tem condição nenhuma de acontecer.- Sardinha (Thiago, Johnathan e Sardinha, acervo filme "O Som do Tempo", 2013)

Thiago não considera seu cotidiano como produtor da Roda Cultural de Vila Isabel como o seu trabalho²⁶, indica que a concepção de trabalho para ele está associada ao uso do tempo que apresente retorno monetário/financeiro. Coisa que ele efetiva vendendo roupa na Internet. No caso da sua relação com a Roda é algo que não consegue definir de forma muito precisa pois nem é ócio porque o dispêndio de tempo em varias tarefas relacionadas a Roda ocupam os dias de Thiago e

26 Não é a mesma coisa que afirmar que Thiago acredita que a relação com a Roda está completamente distanciada da relação de trabalho. Thiago emprega o termo trabalho diversas vezes ao longo da entrevista, explorando usos e sentidos de trabalho muito distintos. Neste caso exploramos o trabalho como emprego. O próprio Thiago identifica que trabalho não se restringe a este uso.

transcendem o momento que estaria dedicado a produção da Roda, nem é trabalho porque não lhe dá sustento.

Mesmo assim Thiago e seus companheiros produtores: Sardinha e Johnathan identificam que estão se profissionalizando, o que neste caso não tem a ver com passar a obter lucros, mas sim ao fato de que estão aprendendo a lidar com a Roda de uma forma que hoje são mais hábeis em solucionar os conflitos que antes afetavam a manifestação. Conflitos estes, apontado por eles, no difícil trato com a “burocracia do sistema” e a “opressão policial”. Que na identificação de Sardinha fizeram com que os organizadores da Roda que os antecederam desistissem. Poderíamos dizer que profissionalização aqui tem a ver com adequação a uma razão institucional, se antes ela parecia distante e obscura, cada vez mais os produtores vão aprendendo, se adequando e se apropriando dessa estrutura de operação no território.

Sardinha coloca que conseguir lidar com as questões burocráticas e problemáticas legais indica que a segunda geração da Roda era um “povo com certo nível de cultura, um pouco mais a cima”. Ter acesso ao conhecimento burocrático portanto se relaciona no discurso de Sardinha a uma relação cultural. Se reivindica uma noção hierárquica de cultura por um lado, por outro esta fala revela o entendimento de uma estrutura cruel do sistema, nem todo mundo tem acesso as ferramentas para conseguir driblar as proibições, burocracias e restrições sistêmicas. Pessoas com “mais cultura”, o que poderia ser entendido neste caso como mais acesso a estruturas educativas, ou informações jurídico-legais tendem a conseguir lidar melhor com a burocracia.

Vale ressaltar que utilizo aqui duas entrevistas com distância de 3 anos entre uma e outra. Na primeira estavam os três organizadores reunidos e sendo filmados por uma câmera, enquanto na segunda estava somente Thiago sendo gravado por um gravador de voz. A abordagem dos discursos nas duas entrevistas é bastante diferente. Na primeira entrevista Thiago não fala muito, a fala é conduzida por Sardinha e Johnathan, Thiago se coloca mais complementando uma ou outra informação do discurso dos companheiros. Em 2013 as dificuldades e problemas da Roda pareciam estar muito mais pulsantes do que em 2016. Quando fala sobre os problemas apontados por Sardinha, 3 anos antes, Thiago fala de tudo como um passado distante:

-Antigamente a gente tinha problema porque não tinha alvará, tá ligado? Os moleques faziam... Sendo que quando eles faziam ainda era uma parada que era pequena ainda. Quando chegou e passou para a gente, a gente ainda conseguia fazer sem alvará, mas a medida que foi crescendo, tendo muita gente, a polícia já parava aqui pedia alvará, ai a gente não tinha, ai a gente tentava fazer na bronca e a polícia sempre manda desligar. Ai foi, ele deu a luz para a gente. Ai, a gente foi la na subprefeitura e depois de maior troca de ideia, a gente

conseguiu o alvará, tá ligado? - Thiago

- Quem deu a luz para vocês? - Eu

- O PM mermo. Ai ele falou: 'pô, cara, eu não quero atRapalhar vocês, mas não tem como, eu ficar vindo aqui toda hora. Sair lá do meu setor pra ficar vindo aqui acabar com o som de vocês, tá ligado?'. Ai ele falou: 'pô não sei se vocês vão conseguir, mané, mas vai lá na sub-prefeitura, conversa.'. E a gente acabou conseguindo. - Thiago

- Isso foi quando? 2012? - Eu

- É, mas lá pro final já de 2012. Ai a gente conseguiu e foi outra parada, né cara. Porque as vezes a gente chegava aqui e tinha que desmontar tudo. Mas ai depois a gente foi conseguindo tranquilo, sabe qual é. Mas ai a gente está aqui a maior tempão e ai as pessoas acreditam no nosso trabalho. (Thiago Pombal, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016)

No trecho destacado anteriormente, Thiago encerra sua linha de raciocínio justificando a estabilidade da Roda com o fato de que as pessoas acreditam no trabalho deles como produtores. O conceito trabalho é então acionado para a relação da produção da Roda na praça. Mas neste caso Thiago não identifica trabalho vinculado ao conceito de retorno financeiro, mas sim ao conceito de empregar energia em prol de um objetivo, no caso a Roda.

Thiago emprega várias vezes ao longo da entrevista o conceito profissionalismo. Quando eu lhe pergunto, por exemplo, como ele gostaria de ver as Rodas daqui há 5 anos (mesmo tempo que a Roda Cultural de Vila Isabel tinha de duração na entrevista), ele me responde que as Rodas precisam ver a "questão do profissionalismo".

Não só chegar e botar som ali, botar o isopor para vender cerveja, e achar que aquela parada ali é o que tem que acontecer, tá ligado que não é. A gente *mermo* recolhe alimento, doação de roupa, recolhe livro. A gente tenta fazer a parte social na parada, que tipo, vai além do evento em si. Acho que isso que a Roda tem que pensar, não só pensar assim como um evento de Rap, sabe qual é? Ou só um encontro de galeras para fazer Rap, acho que tem que pensar numa parada em geral. O que que o Hip-Hop é na sociedade? Não é só batalha de MC. Não é só o DJ tocando, é uma influencia muito maior. Sabe qual é? Pros MCs isso aqui para eles é ótimo, porque é isso que mostra, traz eles pro mercado. Mas, para mim não, sabe qual é? Eu não sou MC. Eu faria do jeito que eu faço aqui, se eu fizesse pagode, se eu fizesse qualquer coisa, eu ia estar querendo fazer um trabalho social, se não não tem sentido eu ficar aqui numa praça pública fazendo evento, tá ligado? Ia ali alugava o Berço, faria o Campeonato Carioca ali no Berço, tá ligado. Não ia pra Praça XV ficar perdendo o meu tempo o dia inteiro lá, num sol do caralho, porque começa 17h lá, num sábado. Entendeu, então acho que tem tudo para crescer, mas as pessoas precisam se conscientizar de uma outra forma para crescer de uma forma positiva, sabe, para todo mundo e não só para os MCs. (Thiago, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016)

Trabalho aqui assume um sentido social. Se emprega energia em uma atividade com um fim que dá sentido ao processo. A final de contas aquilo não é só "batalha de MC". Como Sardinha destaca na entrevista de 2013, o fim da Roda desde sua concepção foi: "construir um atrativo para o povo aqui do bairro, porque o público de Vila Isabel é um público muito carente de cultura.". No momento desta entrevista, Johnathan logo percebe a contradição de estarem se referindo a um bairro marcado por uma história cultural referenciada na cidade.

O chamado por eles "trabalho social" é, na visão dos produtores de Vila Isabel, o trabalho que enobrece. O trabalho social vê a cultura como ferramenta salvadora de mudança social, a cultura que ilumina e leva a luz para a "comunidade abandonada"²⁷. Para os MCs bastava o som e a oportunidade de rimar, mas os produtores fazem a Roda por um motivo nobre, na concepção de Thiago. Se fosse só por entretenimento ele alugaria o Berço, uma casa de show na grande Tijuca, e faria o campeonato carioca de MCs neste local com toda a estrutura, ao invés de ficar horas no sol montando o evento na Praça XV. Se tornar profissional para Thiago não está associado a passar a ganhar dinheiro com a Roda, mas sim em aprofundar o trabalho social e comunitário.

-O que você acha que seria profissionalizar mais as Rodas de rima?- Eu

-Acho que uma das principais paradas, como que eu posso dizer? Pontualidade, Disciplina. Saber acordar as paradas e tipo cumprir, tá ligado. Transparência. Eu acho que tipo assim, eu sou tipo um deputado na parada, estou sempre conversando com um, um tá conversando comigo sobre outra parada, pedindo ajuda de outro bagulho, eu estou sempre ajudando. Tipo a moça lá da Mangueira, ela queria fazer a batalha de MC lá: juntar a Roda de Vila Isabel com a Mangueira. Eu pensei: 'pô, que isso, o que isso vai me trazer? Será que vai dar certo? Chegar com a Roda de Vila Isabel no morro da Mangueira?'. Ela falou: 'pode chegar lá, irmão, tá tranquilo não vai acontecer nada.'. Chegou lá, deu 30 cervejas para a gente, a gente foi super bem recebido, geral lá se amarrou. É uma evolução, que por exemplo, ela me mostrou o profissionalismo de mostrar que eu podia ir lá, levar a Roda lá para a mangueira que ia ficar tranquilo. Vai que, pô, eu levo meu MCs, para batalhar em outro lugar e nego quer me juntar, porque eu sou de Vila Isabel, sei lá. Tipo ela como profissional me deixou tranquilo de chegar lá, de divulgar o evento dela, tá ligado. Tipo essa é a parada, acho que tem que haver uma troca ali muito maneira entre você que tá fazendo e tipo Betinho que apresenta de graça, os MCs que vem aqui de graça batalhar, tem que rolar com certeza uma afinidade com todo mundo, se não não ia ter essa quantidade de gente que vem se apresentar, nego que vem batalhar. A gente dá tão certo acho que por isso. Primeiro que eu já frequento há muito tempo. Eu tenho todo *Know How* da galera de muito tempo, todo mundo me conhece, todo mundo se amarra. Acho que esse é um dos grandes diferenciais aqui da Roda, por a gente frequentar o movimento a muito tempo, tá ligado? Muita gente chega para mim: "pô como vocês conseguem para trazer o Start para cantar na parada, o Cacife, tá ligado?" Eu falo "pô, cara, amizade, contato", não tem como eu chegar para ficar chamando nego para cantar de graça se eu não conhecer. Ai nego fala "o fulaninho não vai na minha Roda, é maior vacilão". Não é vacilão, é o trabalho do cara, o cara vai onde ele quer ir.- (Thiago, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016)

A conduta profissional para Thiago tem a ver com pontualidade, disciplina e transparência. "Saber acordar as paradas e tipo cumprir". Transparência neste caso se associa a crença de que o produtor cultural das Rodas precisa fazer o evento para sua comunidade, estar disponível para sua comunidade, e não em benefício próprio. Se muitos teóricos sociais caracterizam os tempos contemporâneos pelo aprofundamento do individualismo acentuado pela competição estimulada pelo capitalismo neoliberal, Thiago acredita caminhar em outra direção. Embora o seu discurso não demonstre uma quebra da noção competitiva, a final a comunidade nesse caso, ou os "seus mc's",

27 Essa imagem é trazida pelos interlocutores e é essencial para dar sentido aos seus discursos, mas não são compreendidas da mesma forma por mim.

figuram como a outra parte de um contrato social e não como agentes que atuam juntos em ação coletiva. No seu discurso Thiago figura no centro, faz pela sua comunidade e em troca recebe reconhecimento, ele dá uma coisa a comunidade retorna outra. No exemplo da mulher da Mangueira, ter profissionalismo é ser uma figura de referencia e estar no controle dos eventos que promove dentro de sua comunidade, garantir que os MCs de Vila Isabel cheguem na Mangueira e ninguém “queira juntar” (agredir os MCs por serem de outra área).

O produtor da Roda Cultural, nesta visão, é “tipo um deputado” segundo ele, referenciado na comunidade, hábil barganhador de favores, líder carismático, capaz de articular várias relações que em outros contextos seriam de contratos empregatícios ou de prestação de serviços de forma onerosa, como relações mobilizadas amizade e redes de contatos onde não se envolve troca de dinheiro. Thiago destaca então um dos elementos que será explorado por Djoser em sua elaboração da Roda Cultural como tecnologia de ocupação do espaço público: a capacidade de articular redes de artistas e colaboradores do evento de forma gratuita. Como quando o Start e Cacife Clandestino, grupos de Rap citados por Thiago, se apresentam na Roda Cultural de Vila Isabel gratuitamente, enquanto paralelamente fazem shows cobrando cachês em casas privadas.

Para Djoser Botelho, organizador da Roda Cultural de Botafogo, o primeiro passo da sua “metodologia para desenvolver uma Roda Cultural” é que a Roda é um empreendimento que você pode começar com zero reais. Basta reunir pessoas dispostas a trocar cultura em um espaço público. A estrutura vai chegando a partir de relações de desenrolo e amizade ou nas palavras de Djoser através pessoas dispostas a trabalhar "no amor"²⁸.

A gente vive de favor ou o que a gente chama de "no amor". Todo mundo conhece essa expressão: “qual é fulaninho faz o show no amor”, “qual é fulaninho bota o som no amor”, “qual é fulaninho da um braço ai, vamos carregar o gelo aqui no amor”. Roda cultural só existe porque existe este fenômeno. (Djoser, 2016)

O jargão trabalhar "no amor" é bastante conhecido pelos trabalhadores do setor cultural e significa trabalhar sem pagamento, ou por um preço a baixo do mercado, em prol de uma causa que se acredita. A expressão revela a dinâmica de precariedade que enfrentam as produções culturais, normalmente se falta dinheiro para arcar com os custos que envolvem a estrutura de um evento cultural e é preciso recorrer a favores e ajudas. Djoser positiva o ato de trabalhar “no amor” como uma característica básica dos movimentos de ocupação que é a capacidade de aglutinar pessoas dispostas por uma causa. As Rodas Culturais se estabelecem através de redes. Redes que divulgam e envolvem o crescimento de público, redes que articulam artistas que se apresentam gratuitamente,

²⁸ É importante destacar que esse raciocínio apaga a extração do trabalho, colocando todas as atividades como não da ordem do trabalho, ou como favores.

redes que possibilitam a mobilização de estruturas e redes que conseguem lutar politicamente contra os órgãos repressores do governo e manter uma ocupação semanal em um espaço público.

No amor é um conceito em sentido completo, reestrutura o que é claramente um problema apontando no processo do fazer cultural para uma potencial solução. Na fronteira urbana entre o formal e o informal²⁹ se conduz uma forma de ocupar os espaços a partir da criação de gambiarras para transformar a suposta escassez de estrutura em transbordo de experiência. Este conceito ganha no mundo do Rap uma plataforma potente de execução. Afinal, o Rap que aqui falamos é improvisado, ao mesmo tempo extremamente complexo em possibilidades e simples em forma. Basta que tenha um coletivo de pessoas reunidas com habilidade de improvisado de livre associação para que o processo se dê e as rimas se construam, se são ao menos 2 indivíduos eles já podem se enfrentar em forma de batalha, ou ainda um marcar o ritmo com a boca ou com o corpo enquanto o outro rima em forma de palavras. O limite desse formato de arte é apenas os limites da criatividade subjetiva e coletiva. As Rodas costumam acontecer com alguma estrutura: som amplificado, microfones, tendas para protegerem das mudanças no tempo. No entanto essa estrutura só é complementar, a única necessidade real para a Roda acontecer são as pessoas dispostas a prática do improvisado.

Na 20ª semana da Roda Cultural de Botafogo na Praça da Farani, 4 carros de polícia, 2 pick ups da Guarda Municipal e 2 carros da Sub-Prefeitura da região administrativa da Zona Sul pararam na praça para dispersar o evento. Era uma terça-feira de Roda e ali estavam na praça cerca de 300 jovens, tocando violão, rimando e conversando. Ao ser questionado sobre o evento que acontecia ali o organizador da Roda respondeu com calma que não acontecia evento nenhum. Eram apenas 300 pessoas se reunindo em um local público, criado para reunir pessoas. Nesse dia a batalha foi ganha e os guardas não conseguiram dispersar o suposto evento, entraram nos seus carros e saíram sem muito entender o que tinha acontecido. Esse episódio reflete uma exceção ao modo operante dos órgãos repressores. Em outros dias por muitos menos em outras localidades³⁰ a guarda usou de força para dispersar encontros coletivos como a Roda, até mesmo encontros que tinham autorização para acontecer, o que não era o caso da Roda de Botafogo no episódio narrado.

29 Como na dinâmica urbana estudada por TELLES & HIRATA, 2007.

30 A diferença de localidade faz muita diferença quanto ao procedimento da repressão policial no Rio de Janeiro. Existe uma tendência a ações na Zona Sul serem mais brandas que nas demais regiões. A violência é mais comum e praticada de forma mais indiscriminada onde o metro quadrado é menos caro.

Essa narrativa nos serve para ilustrar a potência de pensar o uso comum da cidade³¹. Por que a reunião de pessoas em um espaço de praça pública gera estranhamento por parte das autoridades? A ordem urbana vê nas aglomerações o potencial do caos. A coletividade acentuada transforma os espaços luminosos em opacos³², as subjetividades se confundem, fica mais difícil distinguir-se quem é quem. Quando o indivíduo se confunde no coletivo dificulta-se a repressão, facilitando por exemplo que se consuma substâncias psicoativas ilícitas em locais públicos. Pessoas organizadas em coletivo tem maior potencial de resistir a a uma repressão policial do que individualmente.

Criamos uma metodologia, ou um tecnologia de ocupação do espaço público. Que fortaleceu o cenário, deu vazão para os artistas, deu vazão para profissionais independentes se articularem, porém é um corpo, só que nunca foi acordado qual era a real ideia por trás desse corpo, até porque foi criado sem essa pretensão. Mas, com o passar do tempo a gente vê que se expande cresce.(...) Nós somos um movimento de militância que não tem uma bandeira ao certo, e isso é muito maneiro, porque é uma coisa nova. Ao mesmo tempo muito perigoso porque pode ser conduzido. Mas, enfim está todo mundo aberto isso. O grande passo é a gente conseguir desenvolver um raciocínio mais político e filosófico do que que esse corpo traz. Somos um *megazord* gigante. Cem encontros de rua em um estado que está movimentando cultura para caramba, uma produção imensa. Mas esbarra no grande problema da juventude atual, a demonização da politização e o afastamento disso, como se isso fosse a solução de se combater os problemas políticos. E nisso se torna um prato cheio para se pensar mercado. E aí que também não é. Tipo assim, é extremamente necessário. É muito bonito ver um processo que começa do zero e com o passar o tempo pode se gerar renda. E empoderar esses próprios jovens autodidatas, mas sem um cunho filosófico e um pensamento mais social. Por mais que organicamente seja total um trabalho social a ocupação do espaço público, mas quando você não entende o que você está fazendo, você é uma folha voando ao vento. Ao mesmo tempo que nego podia ser um avião com foco chegando num grande lugar de poder. Porque cem coletivos de pessoas organizados é uma... será um grande momento na visão política de juventude. (Djoser, acervo do filme “O Som do Tempo”, 2013)

Segundo os produtores das Rodas Culturais, ser produtor é uma forma de ação comunitária. A Roda só se dá em um território específico. A periodicidade semanal faz com que a Roda crie uma relação intrínseca com aquela território. Rodas em diferentes territórios são distintas. A Roda Cultural de Botafogo já mudou pelo menos três vezes de corpo organizador ao longo de 9 anos e continua ocorrendo, no ano de 2018, no mesmo dia da semana (terça-feira), no mesmo local que se estabeleceu desde que ganhou autorização da prefeitura, na praça no fim da Praia de Botafogo. Produzir uma Roda cultural é portanto produzir uma territorialidade³³. O produtor da Roda se assemelha e muitas vezes remonta a postura de outros agentes comunitários que pautam suas ações no território.

31 HARVEY, 2014.

32 SANTOS, 2014.

33 Territorialidade como a dimensão do território vivido, usado e significado. (HAESBAERT, 2004)

Essa visão se aproxima do que Livia de Tommasi (2015) observa como uma fronteira tênue entre trabalho e ativismo cultural para os chamados por ela jovens produtores periféricos. Ela destaca que na margem da cidade uma série de jovens a partir de uma dinâmica que flerta com o empreendedorismo e objetivando estabelecer dispositivos que ocupariam o lugar do trabalho, produzem cultura sem recursos e muitos ideais. Para ela esses jovens estariam na produção dos saraus de poesia que ocupam as ruas do centro, cineclubes da Baixada Fluminense, bailes Funks, batalhas de passinho, na atuação de coletivos como o Norte Comum e no circuito das Rodas de Rima. Esse dispositivo de trabalho que vai sendo inventado estaria próximo, segundo a pesquisadora, a categoria de trabalho imaterial explorada por Antonio Negri e Michael Hardt (2000). O trabalho imaterial para os autores produz novas subjetividades, novas relações sociais, centradas no trabalho em rede, na colaboração e nas relações afetivas (elementos centrais nas matrizes discursivas do ativismo cultural).

Lutamos por melhorias no espaço mas pra que isso continue acontecendo cada um tem que fazer sua parte, começando pelo básico: RECOLHENDO SEU LIXO! Como não é feita nenhuma limpeza pela Comlurb às sextas-feiras, nós, organizadores, além de produzir todo o evento, perdemos tempo limpando a quadra assim que a Roda acaba, o que era pra ser dever de quem deixou o lixo por lá.

Não sei se vocês sabem, mas outras pessoas também fazem uso dela no dia seguinte, alguns idosos se exercitam, crianças brincam e até alunos a utilizam para aulas de Ed. Física.

Com as garrafas de vidro jogadas no chão e o lixo espalhado, fica difícil delas usarem, pois correm o risco de se acidentarem porque um irresponsável não descartou de forma correta.

Então, seja consciente, pense no próximo e ajude a mantermos o espaço limpo.

"O LIXO QUE VOCÊ JOGA NO CHÃO NÃO FALA, MAS DIZ MUITO SOBRE VOCÊ."

RCO RESISTÊNCIA CULTURAL (Post de Facebook da página Roda Cultural de Olaria - 18:41 - 19/09/16 ; link: <https://www.facebook.com/RodaCulturalDeOlaria/posts/1072047262872356> , último acesso,06/12/18)

O conceito comunidade é central para os discursos dos produtores das Rodas Culturais. Ocupar o espaço público com a realização da Roda é nas palavras dos produtores “fazer cultura pela sua comunidade”. Os três territórios que usamos aqui de exemplo: a praça Sete Vila Isabel e a praça da Farani e a praia de Botafogo, não promovem a aproximação tampouco o reconhecimento entre os vizinhos. A maior parte dos indivíduos reside em prédios com dezenas a centenas de ocupantes, é difícil o (re)conhecimento dos vizinhos de uma estrutura predial, mais ainda de uma mesma rua ou um mesmo bairro. O uso dos espaços públicos dos bairros gera algumas redes de sociabilidade mas muitas vezes não é reconhecido por boa parte dos moradores do entorno como um espaço de uso comum.

Ao dizer que o produtor deve “fazer pela sua área” Dropê mira numa palavra de ordem de consciência social e acerta na produção de uma territorialidade, pautada na produção de uma comunidade imaginada³⁴. Ou seja, a área aqui referida tem menos a ver com o território geográfico onde estão inscritos e mais a ver com a produção de identidade, afeto e potência sobre o território. A fala dele assim como a de Sardinha destaca a suposta carência das comunidades. Exemplos para reforçar a ideia de carência dos territórios citados como tese não faltam. Não faltam tampouco exemplos para refutar a ideia de carência da localidade referenciada comparada a outras localidades onde faltam as condições estruturais mais básicas. Talvez, essas falas digam menos sobre a posição estatística de tal bairro em um ranking sócio-humanitário e mais sobre o desejo da juventude de produzir territorialidades comuns. Territorialidades essas onde essa juventude se veja representada.

Ainda que não restrinja a priori seu público, as Rodas não promovem o convívio e a participação de todos os cidadãos e cidadãs da cidade, bairro, ou entorno da localidade onde ocorrem. A sociabilidade que ali se desenha carrega as características da juventude que pode e se vê representada na experimentação da cidade daquela forma. Daqui há 10 anos talvez seja possível observar as marcas identitárias nas gerações que produziram e conviveram com essas experiências nas diferentes territorialidades onde se configuraram Rodas.

Mas essa produção sobre o território não é sem conflito e esbarra constantemente em outros usos dos espaços que também são constantemente reivindicados. . As Rodas costumam enfrentar conflitos com vizinhos que desaprovam as ações dos frequentadores, desaprovam o barulho, e desaprovam a concentração de pessoas.

Djoser enxerga nas Rodas a potencialidade de organização de um movimento político filosófico que possa disputar a cidade. Como ele mesmo conclui, um tanto desapontado, a juventude que se reúne nas Rodas não vem se organizando para disputar a cidade em uma agenda contínua para além da produção momentânea desta territorialidade que é constantemente atravessada e interpelada por forças contingentes e/ou estruturais do governo do território. A potência, neste caso, me parece residir menos na capacidade de organizar pautas reivindicatórias e de questionar essencialmente a estrutura dos fins e usos do espaço público e mais em uma atitude inicialmente despreocupada de transgressão, que ocupa e faz da praça a Roda, e faz da Roda territorialidade.

Se produzir territorialidade é sonhar com uma cidade para si, os indivíduos que assumem o papel de produtores da Roda sonham com uma profissão para si. Hora ou outra tendem a ir fazer outras coisas com seu tempo, são substituídos por produtores mais novos, passam o bastão da

34 ANDERSON, 1989.

responsabilidade para frente. Mas, em um misto de experimentação laboral, cidadã, empreendedora, política e cultural, inventam esse lugar de uma profissão sem salário, sem patrão, sem ponto ou qualquer direito trabalhista e ao mesmo tempo colada a uma militância política. Uma profissão movida pela busca mais íntima do desejo. Seria então ser produtor cultural de Rodas de rima uma profissão? Meus interlocutores parecem não ter encontrado ainda uma resposta para essa pergunta.

Voltando a Tommasi mas agora retomando a pesquisa presente em seu livro sobre a inserção dos jovens no mundo do trabalho: “O Almanaque da Juventude e do Mundo do Trabalho” (Tommasi, Nogueira e Corrochano, 2007), a partir do registro de grupos de discussões ela destaca 3 questões sobre o que seria trabalho para os jovens³⁵ investigados:

1. os jovens reivindicavam o direito a ter um trabalho gratificante e do qual gostassem. Ou seja, fazer um trabalho que dá prazer, que não seja pura repetição, que mobilize as capacidades e os desejos não está no horizonte somente das camadas privilegiadas da sociedade.
2. queriam que suas práticas no campo das artes e da cultura - dança, grafite, capoeira, música, teatro, poesia - pudessem dar um retorno financeiro. Ou seja gostariam de viver do que gostam e sabem fazer.
3. o trabalho formal, com carteira de trabalho assinada, não estava no horizonte da grande maioria, ou seja, não era um objetivo, um motivador. Isso porque na grande maioria dos casos, não existia, em seu entorno, uma referência de trabalhador com carteira assinada. Ao invés, trabalhar “sem patrão” era um desejo almejado. (Tommasi, 2015, p. 21)

Tommasi destaca que tornar-se um trabalhador da cultura se mostra como uma oportunidade para parte daqueles jovens de se aproximar daquilo que definem como ideais de trabalho. Ideais esses muito próximos aos dos nossos interlocutores. Apesar da distância do contexto geográfico e social entre os jovens estudados por ela e os meus interlocutores, me parece que o desenvolvimento dos ideais de trabalho se dão sob a influência dos mesmos elementos que a pesquisadora considera centrais. A combinação da ideia da capacidade da população de “se virar”, superar as adversidades, presente no imaginário brasileiro; da profusão da imagem do modelo de trabalho empreendedor e da economia criativa como alternativas no século XXI; e da ideia da cultura como recurso econômico e social; da noção de trabalho como um dispositivo que precisa ser construído sob o sentimento de afeto de de desejo.

Observando a trajetória dos meus interlocutores, a produção das Rodas Culturais, principalmente por não conseguir se estabelecer como um meio que apresente retorno econômico satisfatório, não se efetiva como profissão, mas acreditar nessa possibilidade é o que faz com que as Rodas e seus produtores se desenvolvam de uma forma específica e que sirva de laboratório ou porta de entrada de muitos desses jovens para trilharem de fato trajetórias profissionais como

³⁵ “A maioria dos participantes eram jovens moradores das regiões do Nordeste, tanto das capitais como do interior, integrantes de projetos sociais (como beneficiários ou técnicos/ educadores)”. Tommasi, 2015, p.21.

trabalhadores culturais. Essa balança entre militância e trabalho, leva com que sejam batalhados recursos, direitos e estruturas. Movimento este que segue ativo e em disputa.

1.4. O estado, a cidade e a rua

DECRETO RIO Nº 41703 DE 13 DE MAIO DE 2016

Dispõe sobre os procedimentos de autorização de Rodas de Rima e dá outras providências.

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais, e CONSIDERANDO o disposto no Decreto 36.201, de 06 de setembro de 2012, que criou o Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia;

CONSIDERANDO a necessidade de fomentar as manifestações culturais de caráter genuinamente popular; CONSIDERANDO os benefícios da desburocratização que tornam mais racional, eficiente e ágil a autorização para realização de eventos em áreas públicas e particulares no Município do Rio de Janeiro, em conformidade com os objetivos do programa de governo Rio Mais Fácil;

CONSIDERANDO que a autorização de eventos em áreas públicas e particulares sujeita-se, em regra, à decisão discricionária e a critérios de conveniência e oportunidade;

DECRETA:

Art. 1º Os eventos denominados Rodas de Rima, constantes do Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia, estão dispensados da obtenção de Alvará de Autorização Transitória para sua realização.

Art. 2º A Secretaria Municipal de Ordem Pública e a Secretaria Municipal de Cultura expedirão, a qualquer tempo, Resolução Conjunta para garantir a boa aplicação das regras deste Decreto.

Art. 3º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Rio de Janeiro, 13 de maio de 2016; 452º ano da fundação da Cidade.

EDUARDO PAES

Em 2012 é criado o DECRETO MUNICIPAL No 36.201 (RIO DE JANEIRO, 06/09/12), , a partir de uma negociação com a prefeitura, onde se institui a criação do chamado "Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia". Apesar do decreto não gerar a formulação de políticas em continuidade a ponto de ser possível nomear de programa, ele marca uma aproximação da prefeitura com o movimento das Rodas. A partir daí as Rodas são contempladas em dois editais públicos: o edital de âmbito nacional "FUNARTE Hip Hop" de 2014; e o edital municipal "Ações Locais" de 2015 e 2016. Em 2016 é criado um novo DECRETO MUNICIPAL No 41703 (RIO DE JANEIRO, 13/05/16) onde dando continuidade ao "Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia" o então prefeito Eduardo Paes exime as Rodas Culturais da necessidade de documentação de Nada a Opor³⁶ transitório para ocorrerem nos

³⁶ Uma série de leis e decretos estaduais e municipais institui a necessidade de serem protocolados documentos de "Nada a Opor" para a realização de eventos por parte de certos órgãos tais como: Batalhão de Polícia Militar, Batalhão de Bombeiros e Secretária de Ordem Pública; para a autorização da execução de eventos que aconteçam em locais públicos.

espaços públicos da cidade. Mesmo com essa documentação muitas Rodas continuaram a sofrer repressão.

O edital de Ações Locais tentou resolver aquilo que Lia Baron³⁷ chamou de “impasse da formalização” dos pequenos grupos e agentes da cultura. Grupos que não conseguiam ser contemplados pelo edital de pontos de cultura, por não possuir cadastro nacional de pessoa jurídica, e que quando conseguiam apresentar os documentos necessários para serem contemplados pelo edital, acumulavam muitas dificuldades no processo de prestação de contas, colocando muitos dos conveniados do Cultura Viva na situação de inadimplência. Segundo Lia, essa situação enquadrava um paradoxo detectado nas bases do programa Cultura Viva.

Visando contemplar uma ideia de “fenomenologia da ação” do fazer cultural das camadas mais populares da cidade, o edital de Ações Locais³⁸ apresenta: processo de inscrição por formulário simplificado; fase de escuta dos projetos; chancela de Ação Local para todos os inscritos que passem na fase de qualificação; patrocínio pelo sistema de premiação, dispensando a prestação de contas, limitando-se ao relatório de atividade da ação. A formulação desse programa só é possível porque é desenhada em afinidade com o processo de planejamento estratégico que vinha estruturando a cidade do Rio de Janeiro na gestão do prefeito Eduardo Paes, que faz parte do que Carlos Vainer³⁹ chama de era Maia (período de gestão da cidade entre 1993-2016).

Continuando a falar de Rodas Culturais cara. A gente vê o que? A gente vê vários projetos por aí. Com apoio de secretaria. De órgãos públicos, né, e participando de editais, e ganhando prêmios. Se você for ver bem a Roda Cultural são todas elas produção de iniciativa civil. Feitas na sua super imensa grande, quase total maioria, pelo bolso das pessoas envolvidas, com ajuda dos próprios visitantes, das próprias pessoas, dos próprios frequentadores. Um dos espaços mais democráticos de todos. Que deveria ter muito mais apoio, muito mais atenção e mesmo assim ainda sofre uma repressão fodida em todas as Rodas. Toda a semana a gente tem aviso, toda semana a gente tem notícia de Rodas culturais sendo embargadas e depois tendo que sofrer todo aquele processo de Batalhão para lá, de Polícia Civil para cá. (...) Sendo que fora isso a gente aqui no Rio de Janeiro a gente tem os editais que foram os editais de Ações Locais. O quê que é o edital de Ações Locais? São editais que premiam pessoas que fazem atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro. Dentro disso as Rodas culturais ganharam. Por que que as Rodas culturais ganharam? As Rodas culturais ganharam por fazer eventos culturais em espaços públicos na rua. E aí que vem a tal contradição: A rua que é o seu local de trabalho onde você até premiado foi por fazer aquele trabalho. É o local que os órgãos públicos embargam. (Entrevista com o MC Dom Negrone, acervo filme “O Som do Tempo”, 29/05/16)

³⁷ Lia era coordenadora de Cultura e Cidadania da Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e foi responsável pela formulação do programa Ações Locais. Ver: BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro, Revista Z, Ano XI, 1o Semestre de 2016.

³⁸ Mais informações sobre o edital: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=5457695> (último acesso 02/07/16)

³⁹ Ver: VAINER, Carlos. , "Cidade de Exceção: Reflexões a Partir do Rio de Janeiro". Anais do XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Planejamento Urbano (ANPUR), vol. 14. 2011.

Enquanto a documentação oficial do estado destaca “a necessidade de fomentar as manifestações culturais de caráter genuinamente popular”⁴⁰, ou reconhece a produção de eventos culturais nas ruas como ações locais da cidade do Rio de Janeiro. O aparato repressivo só cresce, dentro da concepção de cidade-empresa, composto por diversos órgãos setores e agentes (Guarda Municipal, Polícia Militar, Secretária de Ordem Pública, Polícia Turista) orientados, treinados, fomentados e geridos com o objetivo de promover o “choque de ordem”⁴¹ na cidade. Eventualmente a ordem se choca com a cultura e a “natural condição de capital cultural”⁴² da cidade do Rio de Janeiro se confunde com o cotidiano de repressão e violência policial da cidade dirigida especialmente às população marginalizadas.

Dom Negrone me cedeu essa entrevista em ocasião que haviam se passado 16 dias da assinatura do decreto RIO Nº 41703, pelo prefeito Eduardo Paes. Decreto que reconheceu a necessidade de fomentar as Rodas e dispensa os eventos da necessidade de obtenção de autorização transitória para a realização.

No dia anterior a entrevista, Dom Negrone tinha sido um dos organizadores do evento: Campeonato Carioca de MCs, que promoveu um circuito competitivo de improviso de rimas entre os jovens de diferentes regiões do estado Rio de Janeiro, as eliminatórias iam se dando nas Rodas culturais semanais dos bairros do estado do Rio (a maior parte das Rodas são integradas ao Circuito Carioca de Ritmo e Poesia) , com o objetivo de ao fim definir o MC campeão carioca. No dia 28/05 estava sendo realizada a segunda etapa do Campeonato no Aterro do Flamengo. O evento foi marcado pela presença de agentes da Secretária Municipal de Ordem Pública que tentaram de todas as formas impedir a sua realização. Por fim, o evento iniciou suas atividades com 5 horas de atraso, planejado para iniciar às 17h, só conseguiu dar início às 22h.

Mas ai o que que acontece? Você tem a lei constitucional. Você tem a lei de 2012. Você tem um decreto que foi assinado agora há um mês. Mas sabe o que que pega? Nenhum desses órgãos conhecem.

Ontem mesmo a gente estava fazendo o campeonato carioca de MCs no Aterro do Flamengo em um Anfiteatro, um Anfiteatro que existe ali aberto. Espaço Público (risos). E aí o pessoal da polícia chegou lá falou: “mas por que vocês querem ocupar aqui?”. “Bom, porque aqui é um anfiteatro”. (risos). Aí o cara respondeu: “Mas porque vocês querem fazer no anfiteatro? Vocês não fazem teatro, vocês não são ator.”. Aí tipo você olha até que ponto é a falta de informação das pessoas que tão naquele cargo para trabalhar sobre aquele assunto. A gente além de ter

⁴⁰ Extrato do Decreto do Rio de Janeiro, 13 de maio de 2016, Nº 41703 DE 13 DE MAIO DE 2016.(Diário Oficial Municipal 16/05/2016)

⁴¹ Nome dado a operação de “combate a desordem urbana”, criada pela Secretária de Ordem Pública. Ver: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>, último acesso, 18/07/16.

⁴² Termo destacado pelo ex-prefeito Eduardo Paes, ver texto do DECRETO Nº 38.146 DE 5 DE DEZEMBRO DE 2013, Rio de Janeiro. (Diário Oficial Municipal 21/01/2015)

pessoas despreparadas tanto juridicamente. Tem pessoas despreparadas até nos assuntos que escolheu para trabalhar.

Então tudo infelizmente acaba ferrando quem trabalha com cultura e outras coisas. Essa porcaria de tudo. Aí você tem uma cara que trabalha dentro da Polícia Civil que o cara não sabe nada de decretos. É um decreto que tipo independente de qualquer autorização dele. É acima dele. Mas aí a gente trabalha com ego de autoridades. A gente trabalha com interesses de políticos locais e muito mais coisas cara. Então no final de contas apenas quem se ferra é a gente, por contradição deles mesmo, porque nem comunicação entre os órgãos tem. Tem órgão que nem conhece da existência do outro. (risos). (Entrevista com o MC Dom Negrone, concedida a mim no dia 29/05/16)

A ocupação cultural do espaço público pelas Rodas culturais parece estar em oposição a organização urbana do espaço público. É nesse momento que as disputas de poder em torno dos valores culturais de projetos de cidade fazem cair por terra a simulação de cidade do pensamento único⁴³. Se nos papéis dos planejamentos estratégicos: a cidade é desenhada por linhas retas, a execução das políticas urbanas é marcada por trágicos acidentes em cruzamentos não muito bem sinalizados. O estado urbano efetiva através da repressão o seu papel de regulação dos espaços e dos fluxos da população na cidade. Ocorrendo um choque entre as estratégias que guiam a produção da cidade por parte do estado: entre organizações e documentos que legitimam práticas de uso do espaço urbano e outras que reprimem.

Nosso entrevistado se mostra perplexo com o aparente paradoxo entre um estado que em certos momentos legitima e premia as suas ações (realização de evento cultural semanal em praça pública), e outros reprime. Propomos olhar para esse paradoxo efetivo das políticas urbanas como um nexos constitutivo do estado contemporâneo, que ao mesmo tempo: é marcado pela ampliação da legitimação de setores culturais da sociedade e pela repressão de atividades que fujam a ordem cultural no espaço público. O estado que se pauta sobre a ideia de processo democrático é o mesmo que cotidianamente viola direitos e reprime violentamente grande parte da sua população.

Dom Negrone mais do que tudo cobra uma coerência da ação do estado frente as bandeiras promovidas pelos políticos gestores e as ações executadas. A diversidade parece só ser legitimada como potência quando efetivada sob controle, em espaços luminosos⁴⁴, bem delimitados, sob a gestão precisa do espaço e do tempo. As ações que aparentemente fogem da possibilidade de controle, que subvertem as temporalidades e extrapolam roteiros bem delineados, parecem não combinar com a imposição do estado da necessidade de organização urbana.

⁴³ ARANTES, O.; MARICATO, E.; VAINER, C. B.. A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos. Petropolis: Vozes, 2009.

⁴⁴ Seguindo os conceitos de espaço luminosos e opacos propostos por Milton Santos. Ver: SANTOS, 1978. Op Cit.

Em momentos de repressão e questionamentos sobre a legitimidade da execução das Rodas, a posição de produtor parece se distanciar dos moldes de uma profissão reconhecida. Nas ruas do Rio de Janeiro em última instância os órgãos repressivos se valem do uso da força coercitiva e mesmo com papel assinado pelo prefeito os produtores são questionados, impedidos, coagidos e por fim em alguns casos agredidos juntos aos outros corpos que ocupam os eventos visto como desviantes.

Um problema central no processo de tentativa de invenção de uma profissão produtor das Rodas Culturais foi a aproximação com a lógica institucional. Os decretos e os diálogos com o poder público trouxeram uma expectativa de consolidação de uma rede de Produção Cultural nos moldes da gerada pelos editais públicos. Ao se lançar um “Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia” se esperou que em algum momento ocorresse um aporte de financiamento público para as Rodas de Rima. O aporte financeiro de alguma forma se deu com os editais, que não eram específicos para as Rodas, mas muitas se beneficiaram. Porém, as Rodas que conseguiram os editais tiveram muita dificuldade em lidar com o dinheiro, prestar contas, enquadrar sua forma de gastos na burocracia exigida. O edital de Ações Locais facilitou um pouco esses problemas, embora não tenha resolvido completamente, mas de toda forma depois de duas edições (2015 e 2016) ele foi descontinuado.

Eu tenho a nítida noção que o aparelhamento estatal em torno do CCRP engessou e o fez quebrar, porque a gente perdeu o ímpeto só de fazer por fazer e ficou esperando um tal dinheiro. A pior coisa que pode acontecer na sua vida é você ficar esperando um tal dinheiro aí. “Vai vir um dinheiro aí.”. Ai você fica esperando. Mas quando você espera você não faz, o bagulho vai morrendo, o dinheiro vai se afastando. Enfim. Nunca chegou. E acabou que desandou um pouco. (Djoser, entrevista acervo pessoal, 03/06/17)

No ano de 2017 a mudança de prefeitura mudou também o processo de autorização de eventos no espaço público. O DECRETO MUNICIPAL No 43.219 de 26/05/17 institui o sistema Rio Eventos Ainda Mais Fácil (RIAMFE), que coloca na mão da Casa Civil a decisão final sobre a realização de eventos em espaço público, podendo inclusive revogar qualquer documento de Nada a Opor ou autorização de qualquer outro órgão previamente configurada. Este processo faz com que muitas Rodas Culturais sejam impedidas de ocorrer. Depois de várias manifestações dos organizadores e frequentadores das Rodas, a prefeitura cria então um "calendário da realização das Rodas Culturais de Rima no Município do Rio de Janeiro"⁴⁵. O calendário inclui 12 Rodas em diferentes territórios com periodicidade semanal. Número muito inferior ao total das Rodas que acontecem no município.

45 Publicado no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro de 12 de Junho de 2017.

No 10o dia do ano de 2018 foi aprovada na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro a Lei 7.837/18 (RIO de JANEIRO, 10/01/2018) que sancionou o Hip-Hop como patrimônio imaterial cultural do estado. A lei determina que nenhuma manifestação ligada ao Hip-Hop possa sofrer discriminação, nem estar submetida a regra regulatória que difira das regras para outras manifestações culturais, além disso estabelece a Secretária Estadual de Cultural como órgão prioritário para regular sobre assuntos ligados ao tema e como a entidade que poderá abrir edital específico para apoiar iniciativas ligadas ao Hip Hop. A lei foi construída junto a grupos atuantes no meio Hip Hop, em sua maioria Rodas Culturais. No dia que a lei foi sancionada muitos agentes comemoraram como uma vitória para o movimento, enquanto outros questionaram através das redes sociais a formulação de mais um papel oficial que não alteraria a prática de repressão e da ausência de recursos as manifestações, em especial as Roda Culturais. A lista completa dos coletivos que participaram da formatação foram:

RODA CULTURAL DO TERREIRÃO (Capital) | RODA CULTURAL CAIXA DE SURPRESA (Capital) | RODA CULTURAL DOS 3 MORRINHOS (Rio das Ostras) | RODA CULTURAL TERAPIA DO FREESTYLE (Seropédica) | RODA CULTURAL RAP DA PONTE (Macaé) | RODA CULTURAL DO CUB (Búzios) | RODA CULTURAL CANTA TERESA (Capital) | RODA CULTURAL DE CONCEIÇÃO DE MACABU | RODA CULTURAL DE SANTA TEREZA (Teresópolis) | RODA CULTURAL DA VILA ISABEL (Capital) | RODA | CULTURAL DO PISTÃO (Capital) | RODA CULTURAL SELVAGEM (Capital) | RODA CULTURAL FAVELART (Capital) | RODA CULTURAL PEDRA DE GUARATIBA (Capital) | RODA CULTURAL PRAÇA DUÓ (Capital) | BATALHA DOS VERDADEIROS (Capital) | RODA CULTURAL RIO DAS PEDRAS (Capital) | RODA CULTURAL SETOR 7 (Capital) | RODA CULTURAL DO BAIRRO 1 (Capital) | RODA CULTURAL RAP DA PRACINHA (Capital) | RODA CULTURAL 393 (Capital) | BATALHA DO CORETO (Capital) | RODA CULTURAL DA FAVELINHA (Capital) | RODA CULTURAL VIADUTO DE REALENGO (Capital) | RODA CULTURAL ARPOESIA (Capital) | RODA CULTURAL PAC´STÃO (Capital) | RODA CULTURAL BECO DAS ARTES (Capital) | BATILHA DO GOGÓ (Capital) | RODA CULTURAL UFFRJ (Seropédica) | RODA CULTURAL PONTILHÃO (Capital) | RODA CULTURAL PRAÇA DA BANDEIRA (Baixada) | BATALHA DA JOÃO XXIII (Capital) | BATALHA DA PRAÇA 27 (Capital) | RODA CULTURAL DO ENGENHO DO MATO (Niterói) | RODA CULTURAL DA PRAÇA DO SKATE (Baixada) | FUNDÃO RAP (Capital) | RODA CULTURAL DE VOLTA REDONDA | BATALHA DA 4P (Capital) | RODA CULTURAL DE VICENTE DE CARVALHO (Capital) | RODA CULTURAL DE COELHO NETO (Capital) | RODA CULTURAL DE CURICICA (Capital). (Disponível em: <http://www.marcelofreixo.com.br/blog/hip-hop-e-declarado-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-do-rio-de-janeiro>, último acesso em 13/01/18.)

Podemos olhar para os produtores culturais das Rodas como agentes não só que produzem territorialidades mas que ao fazê-lo, atuam na produção de subjetividades, em primeira instância a sua própria. Esse movimento é empacado como caminhar sobre a lama e é marcado sob a afetação de forças violentas. Na orquestra da disputa do cotidiano talvez as Rodas sejam apenas ruídos em uma cidade barulhenta. As trajetórias desses indivíduos produtores nos permite pensar a cidade como um organismo ativo, onde a fábula da ausência de recursos, da ausência de narrativas, da

ausência de futuros, sucumbe as infiltrações táticas que irrompem no asfalto até fazer a rua ceder, mesmo que o asfalto seja novamente pavimentado com o piche negro de tempos em tempos.

Foucault⁴⁶ explora o termo governamentalidade para definir as implicações estruturais do cruzamento entre o governo exercido pelo estado e o auto-governo das modernas sociedades ocidentais. A arte de governar segundo Foucault se institui menos pela repressão e mais pela capacidade de promover a auto-disciplina e o desenvolvimento de subjetividades adequadas as formas de governo. Corssanni⁴⁷ em referência a Foucault destaca que o neo-liberalismo não deve ser entendida como uma filosofia política, uma teoria ou uma política econômica mas sim como uma arte de governança e uma racionalidade política. Como técnica de governança o neo liberalismo produz alguns tipos de subjetividade.

A pesquisadora alemã Isabell Lorey propõe no seu trabalho olhar para a estrutura entre estado e sociedade contemporânea como uma governamentalidade precária, ou melhor da precarização como um instrumento de governamentalidade. Ela amplia o conceito de precarização de uma categoria relacionada as incertezas laborais para uma estrutura que age sobre a produção de incertezas nos modos de vida e subjetivação. Nesse sentido é possível entender precarização como um instrumento de governamentalidade. Essa visão rompe com a estrutura de pacto social Hobesiano onde a sociedade subjuga obediência a um governo em troca de proteção. O governo neo-liberal parte do princípio da administração da insegurança social de uma forma que a mantém sob uma certa estabilidade. Não tem por objetivo extinguir a insegurança, mas tampouco permitir que afete a ordem social a ponto de gerar uma rebelião estrutural.

A governamentalidade argumenta Lorey é marcadamente ambivalente. Olhar os modos de subjetivação do governo da precarização permite questionar as relações econômicas de exploração e a ambivalência entre os conceitos submissão e empoderamento. As chamadas práticas de empoderamento não funcionam automaticamente de modo emancipatório, podendo ser manifestadas através de práticas de autogoverno que criam para si um ser dócil, uma autodeterminação acomodada e adaptada as estruturas de governo. Mas, ao mesmo tempo podem permitir escapar-se das determinações de um auto governo funcional.

O livro *Estado de Inseguridad - Gobernar la Precariedad*⁴⁸ se dedica a olhar de forma crítica para o que ela chama de dupla ambivalência que está no cerne da obra foucaultiana: entre

⁴⁶ FOUCAULT, 2007

⁴⁷ CORSANNI, Antonella in ARMANO, Emiliana, 2017.

⁴⁸ LOREY, 2016.

autogoverno e heterogoverno; e entre um autogoverno que promove um fazer-se governável de forma servil e um autogoverno emancipatório. Ela propõe uma inversão epistemológica conceitual da possibilidade de pensar o autogoverno como ao mesmo tempo promotor de subjetividades governáveis e possível de promover a capacidade de não ser governado segundo os modos de governança existentes.

Ao longo deste capítulo começamos a investigar a profissão de produtor cultural a partir desses indivíduos que atuam na Rodas Culturais. Chamar de profissão é uma aposta provocante ao leitor, porque menos que uma categoria neste caso, estamos evocando uma ideia que vem sendo inventada, sonhada e disputada. Essa ideia surge em um processo vivido pelo cenário cultural do Mundo do Rap no Rio de Janeiro e vislumbra um futuro de legitimação profissional. Talvez, essa expectativa de legitimação surge por uma questão temporal onde os indivíduos da chamada geração millennial (nascidos a partir dos anos 1980) crescem em meio a uma crise do emprego formal. A crise do emprego não só gera a falta mas faz emergir os discursos de auto-empresariamento e empreendedorismo onde o indivíduo é levado a acreditar que uma das saídas é fazer por si mesmo seu próprio negócio. Fazer seu próprio negócio é baseado no princípio da possibilidade de se inventar uma profissão onde o cotidiano do trabalho seja pautado no desejo e na vontade do indivíduo. Se identificar como produtor cultural nesses casos que estudamos está diretamente associado a esse momento geracional.

No entanto o estado de precariedade econômica e a repressão das autoridades do estado se apresentam como os dois principais obstáculos para se acreditar na invenção da profissão Produtor de Rodas Culturais como categoria.

Se ao longo do processo o poder público reconhece essas manifestações, isso pouco influi na diminuição ou na superação desses dois obstáculos. A legitimação do estado aproxima e beneficia os indivíduos capazes de autogovernarem-se de maneira adaptada as estruturas. Como vemos na fala dos produtores de Vila Isabel quando destacam que estão se profissionalizando porque estão cada vez mais aprendendo a lógica institucional e sabendo mobilizá-la. O grande desafio é pensar esse empoderamento de forma emancipatória, como propõe Lorey.

Não existe como adaptar a produção das Rodas Culturais para os modelos produção cultural em voga. Muito dificilmente fazer cultura nas ruas na forma que as Roda propõem conseguirá se adequar ao modos de uso do dinheiro público e do espaço público como estão hoje desenhados. Duas alternativas se instauram: ou se muda a lógica dos usos e distribuições dos ativos públicos ou se muda a lógica das Rodas Culturais. Na tentativa de legitimação alguns produtores das Rodas tentaram se adaptar a lógica do estado. E como Djoser assinala na sua fala ficaram esperando um

dinheiro que nunca veio, deixando de fazer a manifestação por fazer, e esperando um momento onde teriam um retorno financeiro e um aporte estrutural.

Será que um dia vai dar para viver produzindo Roda Cultural? Foi uma pergunta que fiz em boa parte das minhas entrevistas. Esse parecia ser um sonho compartilhado por todos os meus entrevistados. Muitos ainda acreditam nele e seguem tentando inventar a profissão Produtor de Roda Cultural como categoria.

Lançando mão da ambivalência entre empoderamento e emancipação, considero que se for possível a legitimação do Produtor de Roda Cultural como uma categoria profissional, seria subjugada a algum modo de governança existente. Essa legitimação seria consequentemente por fim no que há de mais potente nas Rodas que é produzir uma territorialidade e subjetividades com potência emancipatória.

No entanto acreditar na possibilidade de se inventar a profissão Produtor de Roda Cultural como categoria é essencial para forma como se deu (e continua se dando) o processo de produção das Rodas Culturais. Se olhamos para a continuidade desse processo, vemos a rotatividade das pessoas que exercem esse papel de produtor. Os filhos, as contas e as obrigações da vida adulta normalmente vão impedindo que se continue sendo produtor de Roda Cultural, ao menos em periodicidade semanal.

E aí surge uma outra pergunta: mas onde vão parar esses indivíduos? E como esse processo influencia nas suas vidas profissionais após a etapa Roda Cultural? É possível se inventar uma profissão pautada na efetivação do desejo e na atuação no campo da cultura em um misto entre trabalho e militância?

Cada ser é um universo emblemático com uma história que vale a pena ser investigada. E no próximo capítulo me dedico a investigar a trajetória de Djoser Botelho produtor da Roda Cultural de Botafogo.

Cefálica, cerebelo, crânio, embaixo do cabelo
São pontos indispensáveis, para-psicologia
A coragem vem do medo, homem chora sem segredo
Quem rói unha aponta o dedo, praonde isso te levaria?

Sozinho na multidão, quem sabe mais um irmão
Vindo em outra direção do nada eu encontraria
Existe uma divisão, do que eu penso e a sensação
De ação e reação que ninguém explicaria

E nem tem explicação, problema nem solução
É nessa incompreensão que nasce a poesia

Me leva a outros lugares, ambientes familiares
Conhecimento em ares que eu nunca respiraria

Oriental brasileiro, honro real verdadeiro
Sei que tudo é passageiro, busco a sabedoria
Que vai além de dinheiro, sei que é preciso tê-lo
Mas também busco o zelo nas coisas do dia dia

Oriente: Paquistão, Coréia, Afeganistão,
Líbia, Egito, Japão, KGB versus a CIA
Rússia e Vietnã, China, Gaza Talibã
Índia, Iraque de Saddam e também Etiópia

Posso alcançar o nirvana ou então virar homem bomba
Acabar com essa trama de falsa democracia
Empresa americana compra os fiscais do IBAMA
Culpado estando morto inocente não morreria

A minha realidade é minha identidade
A responsabilidade de ser o meu próprio guia
Não existem "mais verdades", cada um é uma infinidade
Por isso que cada ser nasce e morre todo dia
(Oriente, Oriental Brasileiro, Desorientado, 2011)

Capítulo II - Carreira Correria

Eu ao longo da minha trajetória já tinha passado uma vez ou outra pela Roda Cultural de Botafogo, por volta do ano de 2010, 2011. Conhecia “de vista” aquele que era apontado por alguns como o homem a frente do formato de Roda Cultural. Mas eu não conhecia Djoser pessoalmente. Até 2015. Neste ano eu estava terminando de produzir e co-roterizar um filme documentário sobre o desenvolvimento do cenário do Rap no Rio de Janeiro e Arthur Moura, diretor deste filme, me contara que Djoser o havia procurado por facebook propondo colaborar com o processo de distribuição. Na época nós estávamos quebrando a cabeça para tentar descobrir como a gente iria ganhar algum dinheiro para o processo de finalização do filme e depois como faríamos o filme circular. Tanto eu quanto Arthur queríamos ouvir o que Djoser tinha a falar.

Nos encontramos então em uma tabacaria da Lapa chamada Ganjah Shop. Quando Djoser chegou na reunião pensei que ele era como eu o havia imaginado vendo suas entrevistas gravadas por Arthur dois anos antes. Na época de nosso encontro ele estava com 25 anos, negro de pele clara, usava dreadlocks nos cabelos e vestia uma roupa que poderia estar em um catálogo de tendências da moda urbana. Ele falava e fumava sem parar. Foi na reunião acompanhando de sua namorada Morgane, francesa de 23 anos, ruiva com franja, falava um português misturado com francês e também tinha ido na reunião levar animadas ideias para o marketing do filme. Na época os dois queriam abrir uma empresa de marketing voltada para culturas urbanas. Nos apresentaram a ideia de um processo de marketing voltado para o filme, que era interessante para eles como construção de um *case* inicial da empresa. Depois que ouvimos a proposta deles, fomos os 4 beber em um lugar mais barato. Todos sonhamos juntos naquela noite dias de projetos bem sucedidos. Bebemos um copo grande de caipirinha cada um, em pé, na rua Joaquim Silva e compartilhamos uns com os outros quem éramos e quem queríamos ser.

Quando eu iniciei minha pesquisa de mestrado, pensava em traçar uma ideia de perfil de trabalhador cultural que atuasse nas ruas do Rio de Janeiro a partir dos jovens a frente da produção de algumas das Rodas Culturais mais consagradas. Djoser não se enquadrava exatamente no recorte da pesquisa, porque ele não estava mais a frente da Roda Cultural de Botafogo há cerca de um ano, na ocasião deste nosso primeiro encontro. A Roda de Botafogo havia parado em 2014 e foi sendo intermitentemente produzida por outros agentes que foram dando novas caras e configurações àquele espaço. Mesmo afastado da produção da Roda Djoser sabia bem como articular e se utilizar da experiência de ter produzido a Roda para legitimar seu discurso.

Olhar para a trajetória de Djoser pode ser um bom termômetro para entender uma geração que “sem nem saber o que é direito, pega e faz” ou de “produtores autodidatas” para usar palavras dele. Esta geração, sua relação, com trabalho, vida e sonhos, tem pouco a ver com a nomenclatura da profissão que exercem. Pouco a ver com títulos acadêmicos *stricto sensu* reconhecidos por instituições. Pouco a ver com a estabilidade segura que sustenta toda a ideia de classe média. Mas tampouco essa geração é somente movida por projetos individuais de pequenos ganhos e curta duração, ao menos não por objetivo. Faz-se planos e articulam-se trajetórias. Uma geração que reluta em ser aquilo que sonharam seus pais, mas luta para não ser aquilo que o sistema lhes reserva. Se a correria é antes de tudo condição é por fim objeto de desejo.

Este capítulo é formado por crônicas escritas a partir de entrevistas que fiz com Djoser. Inspirado na metodologia de transcrição proposta por José Carlos Sebe Meihy e Fabíola Holanda(2013). Fiz uma série de anotações a partir da transcrição de entrevistas que tomei com ele ao longo de dois anos, dividindo em partes temáticas afins, ideias que se conectavam, momentos marcantes e emblemáticos. A partir dessas anotações escrevi crônicas, que compartilhei e submeti a aprovação de Djoser para gerar o produtor final aqui presente.

Baseei-me para a escolha metodológica do desenvolvimento das crônicas, no uso de entrevistas como fonte de pesquisa proposto pela metodologia da História Oral. Em especial nos referenciais: do princípio da Ucronia (narrativas que demonstram desejos e sonhos na reconstrução da memória) proposto pelo pesquisador italiano Alessandro Portelli⁴⁹; nos possíveis usos da biografia⁵⁰ como objeto de pesquisa; além da ideia de produção de fontes junto ao entrevistado tal qual a agenda proposta pela História Pública⁵¹. Busquei assim constituir uma pequena coletânea de histórias desenvolvidas por mim, a partir das memórias de Djoser e posteriormente retornadas a ele, e a partir das suas considerações modificadas. Esse capítulo representa a trajetória de Djoser, entendendo ela como valiosa possibilidade de investigação científica. Antes de tudo não é sobre a busca de uma verdade ou a suposta constituição de uma ciência exata inócua, mas a partir da memória captar também os sonhos, desejos, afetos, conflitos e outras características essenciais da vida de um indivíduo.

A escolha do tipo textual crônica se dá pela busca de um modo agradável ao leitor, de fácil acesso ao conteúdo e capaz de evocar emoções que transparecem nas memórias faladas, de uma

⁴⁹ Ver: PORTELLI, 1993.

⁵⁰ Ver por exemplo: BOURDIEU, P. “A ilusão biográfica.” in: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (coord.), 1996.

⁵¹ Ver por exemplo: SANTHIAGO, R. “História oral e história pública: Museus, livros e a ‘cultura das bordas’”. In: SANTHIAGO, R.; Magalhães, V. B. (org.), 2013. pp. 131-140

forma que uma simples transcrição da entrevista não seria capaz. Mais do que uma narrativa sob Djoser, essa é uma narrativa feita com Djoser, reordenar as memórias em forma de crônicas permitiram também que o meu interlocutor acessasse-as com a distância de quem lê uma história, podendo opinar sobre elas de outra forma e passar de objeto de pesquisa a co-autor.

As crônicas são dispostas seguindo uma ordem cronológica, remontando memórias de momentos que considero marcantes e emblemáticos da trajetória de Djoser. Para isso muitas vezes combino diferentes entrevistas e narrativas dele, misturo a minhas pesquisas sobre certos locais e datas, muitas vezes fazendo referências a símbolos e pessoas representativos do tempo e espaço que as memoriais se inserem.

Em certo momento as crônicas sobre Djoser se confundem com as entrevistas concedidas por ele, e por nossa relação e minhas memórias tecidas ao longo da pesquisa. Começo com uma narrativa onde me coloco como um narrador distante, como uma voz em off em um filme, para marcar o local de onde falo sobre fatos que eu desconheço e não participei. Progressivamente vou me colocando quase como um personagem dentro das crônicas, demonstrando a minha relação de pesquisa com Djoser. As crônicas 2.6 e 2.7 reproduzem diálogos entre eu e Djoser no momento da entrevista. As crônicas portanto não seguem uma linearidade estética principalmente em relação a posição do narrador. Ao mesmo tempo que são sobre a trajetória de Djoser, são também sobre o processo dessa pesquisa, tentando situar o leitor na aproximação com o meu co-produtor dessa dissertação.

Observar a continuidade da trajetória de Djoser nos permite observar que apesar de não ser linear ela é orientada de forma a tentar se articular, aproveitando e valorizando o passado para construir um horizonte de futuro. O que eu chamo de carreira “correria” como uma provocação a ideia de que as novas formas de trabalho substituem a constituição de uma carreira pelos empreendimentos temporário ou em inglês *jobs*. A carreira profissional neste caso estaria mais próximo do que Becker (2013) estuda como carreira do usuário de maconha, do que da carreira profissional do período fordista que é alterada pelo novo capitalismo⁵². Partindo dessa provocação seria possível pensar uma carreira construída a partir da “correria”, termo empregado para se referir a arte de se virar muitas vezes utilizado como sinônimo do modo de trabalho e vida dos produtores culturais. É essencial para conseguir imaginar essa carreira partir do pressuposto que ela é construída primeiramente pelo campo do desejo subjetivo que vai se conformando a partir das determinações externas.

⁵² como presente na obra de SENNET, Richard. 2006.

2.1. Sonho de pai, sonho de filho

Era uma quinta feira quente do verão carioca e Djoser fumava um cigarro enquanto se preparava para sair para curtir um Rap na Lapa com seus amigos. Sem camisa, sua testa pingava suor sob as pequenas tranças no cabelo que enchiam sua cabeça assim como a do pai. Sua mãe acendia as velas do altar localizado na sala onde se encontravam imagens de santos, divindades indianas, minerais, símbolos da cabala e um jogo da tarô fechado. Um dos irmãos Botelho acende uma vela em um prato para poder andar com ela pela casa. Já começava a escurecer. Fazia quase um ano que a Light cortara o fornecimento de energia elétrica do apartamento da Rua Voluntários da Pátria. Djoser pega um saco de mercado e enche com ingredientes para recheio de tapioca. Desce as escadas do prédio em direção a rua. Seu pai e seu outro irmão estavam trabalhando vendendo tapioca na barraca da família, essa noite Djoser estava de folga. Fuma outro cigarro enquanto espera o ônibus. Em 5 minutos seus amigos chegam e em 20 minutos já estão nos arcos da Lapa na frente do Circo Voador. Da calçada por onde passavam já era possível ouvir o barulho das caixas grave batendo ao som de um Boom Bap, era o disco da Cone Crew "Ataque Lírico" que tinha acabado de ficar pronto. Atravessaram o portão da Fundação e entraram no CIC, ainda estava vazio, Papatinho mostrava para Dropê o disco novo, enquanto M Black pendurava as novas camisas da Cachaça Crew em um varal e a galera começava a chegar. Era dia de Reciclando Pensamentos. Comando Selva estava na casa.

No dia 25 de Junho de 1991 nasceu Djoser Botelho Braz. Cresceu em um apartamento na rua Voluntários da Pátria, uma das principais ruas do bairro de Botafogo, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro. Na infância era a criança que os pais deixavam sair de casa sozinha e ficar até tarde na rua. As mães dos amiguinhos do bairro falavam em reprovação “esse ai vai ser marginal”. Estudou em colégios públicos, sempre localizados na Zona Sul. Sabia desde cedo que seus pais não levavam uma vida convencional se comparada aos pais de seus amigos. Cresceu em uma casa pautada pela filosofia holística de entendimento do universo. Quando descobriu o skate, descobriu a mobilidade. Botafogo era seu bairro e explorá-lo sua diversão.

Seus pais também cresceram em Botafogo. Naquelas ruas se conheceram e por ali começaram a namorar. Mais tarde construíram juntos um lar e vieram os três filhos (Djoser, Dimas e Ian). Quando andavam pelas ruas as velhinhas do bairro diziam emocionadas que viram o começo do namoro do seus pais. A vida da família se confundia com o tempo do bairro.

Sua mãe sempre envolvida com espiritualidade, trabalhava em casa com esoterismo e atividades de cura. Seu pai, técnico em fisioterapia, também trabalhava com massagens e atividades

de cura holística, mas ao longo dos anos havia exercido várias outras atividades laborais: bibliotecário, técnico de teatro, ambulante. Movidos pela dinâmica, o casal se reinventava constantemente. Quando Djoser, seu filho mais velho, ainda estava no colo, montaram uma barraca de venda de incensos, camisas e produtos indianos, ao lado do metrô de Botafogo, local onde mais tarde se tornou um point comercial; anos depois trocaram os produtos indianos pela tapioca que era vendida também na rua; e experimentaram por um tempo o serviço de entrega de comida a domicílio. Contando, assim que possível, com a colaboração dos filhos. Avessos as estruturas de trabalho formal, criaram os filhos em um lar onde a ordem era ser independente e conviver com as dificuldades e vantagens dessa escolha.

Botafogo por ser um dos maiores bairros da Zona Sul e limítrofe dos bairros de Laranjeiras, Flamengo, Copacabana, Humaitá e Urca, é dividido (o que é aumentado pela percepção territorial infantil) em micro territórios. Nos anos da virada do século XX para o XXI existiam em Botafogo a galera da rua A, a galera da rua B, do colégio X, do colégio Y, e assim iam se tecendo as redes de sociabilidade. Crianças normais de família de classe média e média-alta, tinham sua rotina controlada de forma cartesiana pelos pais. Faziam o trajeto diário para o colégio com o motorista, a van fretada ou a babá, do colégio iam para casa almoçar. As segundas-feiras tinham professor particular em casa, as terças e quintas curso de inglês e natação, quartas de tarde Kumon, quartas e sextas a noite judô. Em casa realizavam as tarefas programáticas do tempo do lar: dever de casa do colégio, dever de casa do inglês, dever de casa do Kumon e o secular cochilo após o almoço. Entre o programa formativo e o programa do lar exerciam seu “tempo livre”: podendo ser vista no máximo 2h de televisão por dia (cronometradas pela empregada ao mando da mãe), as vezes jogavam computador ou videogame, descobriam a internet, exploravam o recente mundo das redes sociais (fotologs, orkut e blogs) e brincavam no play do prédio, ou no máximo no play do prédio vizinho onde morava o amigo da escola.

Djoser andava pelos micro territórios do bairro de Botafogo para cima e para baixo. Ia para escola sozinho, voltava e ajudava nas tarefas domésticas, ficava com seus irmãos mais novos enquanto os pais trabalhavam e com 14 anos começou a ajudar na venda de tapioca na barraca que os pais colocavam na própria rua em que moravam. Fazia compras no mercado, realizava entregas e resolvia problemas. Assim foi descobrindo o bairro e criando uma rede de amigos e conhecidos que transcendia a sua rua ou o seu colégio.

O adolescente Djoser aprendeu que a arte de vender tapioca se baseava em criar um ambiente que promove a conexão entre os clientes. A tapioca era a desculpa para as pessoas pararem ali e conversarem, rirem, falarem sobre o bairro, desabafarem sobre a vida. As boas

conversas, o ambiente confortável e a conexão eram o carro chefe da barraca de tapioca, elementos mais importantes até do que a própria comida em si. Seguindo esses princípios os passantes se convertiam em clientes constantes da barraca.

Ciente do estigma que vivenciava por ser negro, por ser o filho “dos pais hippies”, estudante de colégio público e viver uma vida financeira familiar instável, Djoser foi aprendendo a acionar o capital social que adquirira da sua família pelo hábito de leitura e por aprender desde cedo a lidar com diferentes pessoas, através do convívio entre seus pais e os clientes. Ao frequentar a casa dos amigos de bairro passou a ser bem quisto pelos familiares como menino educado, comunicativo e inteligente. O que vai garantindo a sua circulação por certos espaços que o olhavam com desconfiança.

Aos 14 anos, Djoser estudava em um colégio localizado no bairro do Horto. Pela proximidade com uma das principais áreas de reserva de mata atlântica localizada no meio da cidade do Rio, o colégio desenvolvia um projeto sócio-ambiental de preservação daquele tipo de vegetação. O menino começou um curso preparatório do projeto ambiental e em pouco tempo de aluno virou trabalhador aprendiz do projeto. Era seu primeiro emprego formal. Trabalhava no projeto de dia e vendia tapioca a noite. E assim foi levando durante 2 anos.

Um amigo chamou Djoser então para fazer junto com ele um curso preparatório para menor aprendiz da Fundação da Infância e Adolescente (FIA) localizada em Botafogo. 6 meses depois foi trabalhar como menor aprendiz do Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro (TCE-RJ), no centro da cidade. Uma instituição extremamente burocrática onde o funcionário passava 20, 30 anos, executando a mesma rotina todos os dias, o menor aprendiz se destacou pela sua vontade de aprender e disposição para as tarefas diárias. Percebeu que o estigma que já conhecia podia ser usado ao seu favor quando conseguia superar as expectativas dos seus superiores. Negro, de escola pública e vindo da FIA se enquadrava perfeitamente no estereótipo de favelado em situação de risco social. Embora não morasse em território de favela e pegasse o metrô na mesma estação que alguns dos seus chefes. A capacidade de manipular o vocabulário político-institucional e articular-se fez com que fosse notado e valorizado dentro do ambiente de trabalho.

Seu superior lhe chamou então para conversar, faltando alguns meses para o seu aniversário de 18 anos. Lhe disse que como ele já sabia, aos 18 anos não poderia ser mais menor aprendiz do TCE-RJ. Disse também que gostavam dele e que ele vinha sendo útil ao longo desse dois anos de trabalho. Perguntou então se ele não queria continuar trabalhando no Tribunal. Já haviam conversado internamente e queriam lhe propor um enjanelamento para a instituição. Ou seja, o

tornariam funcionário público sem fazer o processo de concurso. Conversaram sobre o salário, benefícios e atribuições do que poderia vir a ser o seu novo emprego.

O convívio com o ambiente institucional durante 2 anos fez Djoser começar a questionar o modelo de vida que seus pais levavam. Começou a desejar para si e para sua família uma vida mais estável, onde ele pudesse contribuir de forma mais ativa nas contas, levar dinheiro para casa. Começava também a pensar em fazer um ensino superior formal. Faculdade de direito, ou quem sabe economia. Via a carreira dos auditores do TCE e lhe parecia uma boa vida.

Nesse dia esperou o jantar acabar e contou aos pais da proposta que recebera. Estava muito feliz, disse que acreditava que teria boas chances de entrar como funcionário público no segundo semestre, após o seu aniversário. Contou sobre o salário. Contou sobre os benefícios. Seu pai acendeu um cigarro e escutou calado. Sua mãe tentou desviar o assunto no começo, mas como não conseguiu, ouviu até o final as notícias do filho. O casal se entreolhou. E depois de segundos de silêncio que pareciam tragar tudo que havia em volta, tal qual um buraco negro, finalmente falaram.

Ao contrário do que tinha imaginado Djoser, não compartilhavam da sua excitação com a notícia. Olhavam para o filho como se não o reconhecessem. “Não criamos você para fazer mais do mesmo, virar funcionário público, para ser um burocrata e mergulhar de cabeça nessa instituição mandada desse sistema bizarro.”.

Após alguma reflexão seu pai terminou o assunto dizendo: “A escolha é sua. Agora se você quiser virar funcionário público, pode procurar outro lugar para morar. A final de contas você vai ter seu empreguinto, seu dinheiro, seus benefícios, vai conseguir se bancar. Você vai fazer 18 anos e vai virar um adulto. Mas na minha casa você não mora mais.”.

Djoser só conseguiu dormir depois de fumar um baseado. Não entendia que estrutura era essa que estava vivendo. Tanta gente desejava um emprego estável de servidor público. Ele antes nem sonhava em ganhar aos 18 anos o salário que seu chefe lhe propusera. Será que todas essas pessoas estavam erradas? Será que ele estava errado?

O ano era 2009, agora era princípio de outono e não estava tão quente, choveu a noite toda, o tempo amanheceu nublado. Djoser acordou e foi andar de skate para esticar as pernas. Era sábado. A tarde na escadaria Selarón se formou uma rodinha de freestyle para aquecer as mentes. Era dia da tradicional Batalha do Real. Djoser até soltou umas rimas na roda de freestyle mas não se arriscava a se inscrever para a batalha, a rima não era seu forte. Chegou mais cedo no CIC para pegar o curso de português e composição musical que rolou de graça as 18h, assim conseguia espairecer a mente.

Nesse dia o CIC estava lotado. DJ Soneca e DJ Tamempi controlavam as *pickups*. Zé Bolito era o mestre de cerimônia. A batalha final da noite foi entre Kelson e Gil Metralha. Kelson começou

e aproveitou bem os seus 45 segundos. Gil foi mais ágil na resposta, a cada rima que conseguia gastar a cara seu oponente a galera ia a loucura, foram 90 segundos de pura zoação. Kelson representou também no seus 45 segundos de reposta. O segundo round foi pau a pau e o público permanecia dividido. Aconteceu então um 3o round onde Gil “matou” Kelson de fatality na rima e saiu campeão da noite.

Quando o CIC fechou geral foi beber na Joaquim Silva, onde rolava um reggae na rua e a galera dançava e fumava sem se importar com a viatura da polícia que de vez em quando passava, de forma a fazer com que o público se apertasse nas calçadas para abrir espaço. A molecada de Botafogo estava junta e alguém lançou a ideia de que seria legal uma parada tipo o CIC só que la no bairro. Todo mundo riu e pensou que seria mesmo, mas eles não tinham uma casa ou um espaço como o CIC. Além disso a galera de Botafogo, apesar de frequentar a cena, era mais nova do que os MCs de Batalha do CIC, que já batalhavam desde 2003, 2004. Muita gente ali na Lapa os via como playboys da Zona Sul. Alguns do bonde de Botafogo começavam a gravar e iam se desenvolvendo como MCs e grupos de Rap, como: Camaradas Camarão, 3030 e Cacife Clandestino.

No dia seguinte da Batalha do Real Djoser acordou de ressaca. Depois que almoçaram encontrou sua mãe sentada em frente ao seu altar, ela o chamou para sentar-se ao seu lado. Disse que era chegada a hora, ele ia virar um homem adulto em breve e independente se ia continuar morando com eles ou não, ela queria iniciá-lo no ocultismo e conhecimento da magia. Nesse dia começaram as aulas através do tarô. Depois de um par de meses, lhe foi dado o último passo da iniciação. Deveria realizar algo no mundo exterior, que impactasse a vida de pessoas, fazendo essa ação de forma consciente, sem falar que estava fazendo para as pessoas afetadas.

Dia após dia que se passava Djoser ia trabalhar, andar de skate, comer, dormir e acordar pensando em como faria para cumprir com a missão que lhe foi dada.

Sua maioridade chegou 4 dias após o inverno e Djoser já tinha tomado a decisão, continuaria a morar com os pais. Saiu do Tribunal de Contas.

Em Setembro de 2009 o CIC pegou fogo. Dropê e MV Hemp passaram a encabeçar a Roda de Rima da Lapa, nos sábados na frente de onde era o CIC, para não deixar a cena morrer. Em um sábado de Roda de Rima parte da galera de Botafogo estava ali junta de novo vendo a Roda acontecer, alguns rimando na Roda, outros só observando. A ideia de fazer algo no bairro agora parecia mais real. Os caras ali na Lapa estavam fazendo a Roda sem nada, sem microfone, sem caixa de som, sem palco, era só uma galera reunida rimando. Além de tudo rolava um sentimento de resistência depois do incêndio do CIC e fazer uma Roda em Botafogo era uma boa forma de fazer alguma coisa pela cultura hip-hop, para não deixar a cena morrer. Alguém falou: “Djoser, você que

é o mais nerd do bonde vai organizar essa parada, vamos fazer uma Roda para fortalecer o Rap lá na área”.

Quando chegou em casa Djoser olhou para o altar, o baralho do tarô estava entreaberto e saltava aos olhos brilhando sob a luz da vela a carta Cavaleiro de Ouros. Foi dormir com essa imagem na cabeça e no dia seguinte acordou sabendo que fazer a Roda em Botafogo seria sua forma de cumprir com a sua missão final da iniciação espiritual.

Do ano de 2009 para 2010 a população brasileira que usava internet saiu de 33,3 milhões para 40 milhões de usuários, uma nova plataforma de rede social ia se expandindo em todo mundo e no Brasil não foi diferente. Em 2010 o Facebook cresceu 258% em relação ao ano anterior e saiu de 2,4 milhões para 8,8 milhões de usuários no Brasil. Djoser e os meninos de Botafogo perceberam que essa plataforma, diferente do Orkut que na época era a rede social mais utilizada no país, tinha um botão chamado “criar evento”.

Marcaram o **lugar**: Praça da Farani, Botafogo, RJ; a **data e o horário**: Terça-feira 18h; Fizeram um texto de **descrição**; deram um **nome para o evento**: Roda de Freestyle na Praça da Farani; **convidaram os amigos** ; **assinaram** a empreitada como uma nova cooperativa que surgia ali e ia se chamar Amálgama Cultural; e por fim apertaram o botão **criar evento**. Acreditaram bastante no botão e foram mantendo e recriando o evento todas as terças feiras. Em algumas semanas mudaram o nome de "Roda de Freestyle na Praça da Farani" para "Roda Cultural de Botafogo”. O evento foi mudando de caráter e deixou de ser um evento de Rap, para ser um encontro cultural de galeras. A localização ao lado de duas faculdades ajudou. E em 5 semanas eram 200 pessoas na rua. Em alguns meses eram mil, e a praça ficou pequena.

A família de Djoser ia toda junta para a praça tornar a Roda possível, seus pais e irmãos ajudavam na organização do espaço e administravam o isopor que vendia as bebidas que sustentavam a Roda.

A Roda de Rima da Lapa foi progressivamente sendo impedida pela polícia e no final do ano de 2010 parou. Nesse mesmo ano a Roda Cultural de Botafogo começou. Paralelamente ia se constituindo um circuito carioca de ritmo e poesia com Rodas em outros territórios da cidade como São Cristovao e Bangu. Djoser começava a sentir que estava cumprindo sua missão.

2.2. Tornando-se Produtor Cultural

O ano era 2010, o dia terça-feira. Eu estava bebendo uma cerveja e ensaiando na casa de um amigo na Tijuca. Eu tocava cajón, um instrumento de percussão de origem peruana, chocalhos e outras parafernalias percussivas. Este amigo tocava violão e cantava e tinha um terceiro integrante que fazia uma complementação no trompete. Eu estava terminando o ensino médio os outros dois amigos eram universitários a música era uma diversão. Quando deu umas 22h a cerveja acabou e o amigo trompetista falou que estava rolando um evento na Praça da Farani em Botafogo que quem chegava com instrumento ganhava uma cerveja. Disse ele que além disso tinha uma galera legal. Pegamos o metrô e fomos para lá.

A praça tinha gente para todos os lados que olhávamos, cerca de 600 pessoas divididas em pequenas Rodas, sentadas nos bancos ou em pé bebendo cerveja. Um moleque com cabelo black recém cultivado nos abordou logo que chegamos nos dando boas vindas. Seu nome era Djoser. Disse para pegarmos uma cerveja com seu pai que estava na frente de um isopor. Bebemos, tocamos, cantamos e em um momento todas as Rodas convergiram em uma só. Era uma cena daquelas que enchem o peito de energia. Uns 20 músicos que nunca se viram na vida tocando ao mesmo tempo, enquanto MCs se revezavam no improviso versado em cima da música. Pandeiro, Cajon, Violão, Violino, Trompete, Saxofone e Flauta. De um lado da praça um casal pintava um quadro, se revezando sobre uma tela apoiada em um cavalete. No meio da grande roda 4 pessoas trocavam claves malabares entre si completando o cenário inusitado. Roda Cultural Amálgama me disseram que era o nome. Não poderia haver outro melhor para descrever aquele encontro.

Durante 3 anos e meio os dias de Djoser passaram a ser divididos em ciclos de dias que antecediam a terça-feira. Criar o evento no facebook, comprar as cervejas, água, refrigerante, preparar placas, ir ao mercado coletar caixas de papelão para o lixo, recolher placas de madeira na rua para serem pintadas, comprar os jets e as tintas. Ele e sua galera cada um fazia um pouquinho pela Roda. Na terça Djoser acordava cedo. Junto com seu pai arrumava os isopores que iam ser levados para a praça. Junto com sua mãe chegava cedo na praça e alinhava os chacras do local. As pessoas iam chegando. Como não tinha microfone todo mundo tinha a mesma voz. Como não tinha palco todo mundo estava no mesmo nível. Não tinha apresentador, não tinham atrações, não era um espetáculo. Era um grande encontro onde cada um levava o que tinha.

Na 20ª semana chegaram quatro pickups da guarda municipal, dois carros de polícia, um carro da subprefeitura, sem serem convidados. Entraram na praça ainda cedo, tinham poucas pessoas nesse momento, eram cerca de quinze agentes. "Quem é responsável por isso?".

Perguntaram a Djalma que estava organizando o gelo nos isopores. Ele chamou o filho. Os policiais disseram que tinham ordem para dispersar as pessoas. Havia reclamações de uso de drogas e barulho. Mas antes eles queriam saber quem era o responsável pelo evento. Djoser com um sorriso no rosto, disse que não havia responsável porque o que estava acontecendo não era um evento, mas sim uma reunião de amigos em um espaço público. O fiscal da subprefeitura entrevistou e disse que para haver um evento precisava de autorização. Djoser respondeu que aquele era um encontro espontâneo que vinha acontecendo, mas que se ele passava a ser entendido como evento pela prefeitura eles não tinham problema nenhum de buscar as autorizações para o futuro. O guarda disse que para buscarem a sub prefeitura da região e saiu junto com o comboio. Marcaram uma reunião no dia seguinte na sub prefeitura pela cooperativa Amálgama Cultural e conseguiram a papelada temporariamente.

A galera não podia acreditar que Djoser tinha conseguido autorização da prefeitura para a Roda. Foi o primeiro encontro nesse formato de Roda de Rima periódica que havia conseguido tal feito. A partir desse dia Djoser começou a ser reconhecido primeiro pelos outros e depois por si mesmo como produtor cultural. Na cabeça dele, era um fazedor e não líder da Roda. Mas quanto mais insistia no modelo auto gestor sentia que progressivamente os outros envolvidos com a organização iam lhe atribuindo o lugar da centralidade da responsabilidade.

Uniu os aprendizados dos cursos que fizera no CIC, a experiência que tinha com eventos e em lidar com pessoas, com o conhecimento do procedimento burocrático que adquiriu no TCE-RJ. A Roda de Rima da Lapa lhe serviu como referencial, tanto do que queria replicar como do que queria se diferenciar ao fazer a Roda no território de Botafogo.

O primeiro retorno financeiro que a venda de cerveja gerou foi investido em camisetas e broches com os dizeres “Roda Cultural de Botafogo” e “Foda-se a Panela”. A segunda frase fazia referência a uma cena do Rap centrada na Lapa, onde a panela seria composta pelos MCs já legitimados pelas batalhas. Com o fim do CIC o cenário do Rap estava mudando e novos agentes reivindicavam lugar.

A família Botelho encarava a Roda como uma ação coletiva. Todos colaboravam e parte do retorno financeiro da venda de cerveja voltava diretamente para pagar as contas do lar. A venda de cervejas vinha apresentando um sustento mais ou menos regular. O grande empecilho, que foi se tornando cada vez mais rotineiro quando a Roda foi crescendo, era que outros ambulantes chegavam com o objetivo de disputar o mercado da cerveja na Roda. Os Botelho tentavam conquistar as pessoas mais próximas, Djoser ressaltava no evento do facebook e no boca a boca

para comprarem no “bar da Roda”. Mas com o aumento do público outros ambulantes sempre acabavam vendendo.

Depois de quase um ano de atividade e de acumular um público médio semanal de 800 pessoas, Djoser começa a enfrentar problemas em obter as liberações para a Roda acontecer. A subprefeitura sugeriu então a ocupação da praça localizada no fim da praia de Botafogo, diferente da praça da Farani, este novo ponto não era cercado por residências, a noite vivia abandonado e com constantes registros de ocorrências policiais, principalmente assaltos. Ocupar o lugar parecia uma solução interessante também para as autoridades do controle urbano.

Em uma terça-feira com a presença especial de vários músicos de instrumentos de sopro a Roda Cultural saiu em cortejo, ensaiando um carnaval fora de época, deixando a praça da Farani e ocupando seu novo lar temporário na Praia de Botafogo. E foi lá que a Roda explodiu. A praia de Botafogo é um local de passagem central da circulação da Zona Sul do Rio de Janeiro. Um evento semanal com público médio de mil a duas mil pessoas em uma terça-feira, não é algo fácil de se ignorar. Veio então: matéria de jornal, entrevista na televisão e todo mundo queria entender o que estava acontecendo ali. Teve gente que saiu da Zona Norte e replicou na sua própria área o formato da Roda. Tinha gente que saía de Niterói, Baixada Fluminense, São Gonçalo, para rimar junto com os artistas emergentes do cenário do Rap carioca.

Era Julho de 2011 e a Roda Cultural fez um evento de aniversário onde acumulou o maior público até então, reunindo cerca de 3 mil pessoas. Um ano depois com uma geodésica de 7,5m de altura e uma estrutura de som que fazia o chão tremer a Roda se preparava para comemorar seu aniversário de dois anos. No entanto o evento foi embargado quando as autoridades viram o tamanho da estrutura. Mesmo assim, a Roda aconteceu em baixo da geodésica, sem o equipamento de som elétrico. Ao insistir em acontecer nesta ocasião a Roda comprou uma briga com a subprefeitura e não conseguiram renovar as liberações.

Paralelamente a isso vai se consolidando o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP). O Circuito como entidade havia começado em 2010, mas ganhou força dois anos depois. Tendo a Roda cultural de Botafogo como um dos seus pilares. No ano de 2012 os representantes do circuito participam de uma reunião de Cultura Urbana com o então candidato a reeleição como prefeito Eduardo Paes. No meio de uma disputa reivindicatória dos setores do Funk, o jovem Djoser faz uma fala pedindo a legalização do CCRP, explica que estão acontecendo Rodas Culturais em todas as regiões da cidade e que elas movimentam um público semanal de milhares de jovens. Meses depois nasce um Decreto Municipal que instituiu um programa de desenvolvimento para o circuito.

Embora ninguém nunca tenha entendido no que consistia o programa para além de um nome em um papel oficial.

Apesar da Roda ser embargada, Djoser continuou enviando para os órgãos da prefeitura pedidos de policiamento e de documentação de "nada a opor". Depois de várias semanas de repressão policial, um dia apareceram dois policiais dizendo que iriam levar Djoser preso pois encontraram uma escopeta na praia, naquela terça feira e o ocorrido era culpa da Roda e consequentemente de Djoser como seu organizador. Sem saber o que fazer, ele diz que gostaria de ir a delegacia falar com o superior dos policiais pois vinha pedindo policiamento para a Roda há semanas, e agora pela falta de policiamento havia aparecido uma arma e isso era responsabilidade da omissão policial. Acabou conseguindo com essa fala mobilizar muitas pessoas que se reuniram em volta dos policiais e começaram a dizer que iam todos a delegacia juntos. Os policiais desistiram das acusações e levaram a arma embora.

As coisas começam a esquentar, os ambulantes começam a se multiplicar e Djoser começa a ser chamado para realizar outros trabalhos. Vai se legitimando como produtor cultural com conhecimento de eventos de rua, com habilidade para lidar com a burocracia de legalização dos eventos e dialogar com as autoridades locais. Progressivamente vai se afastando da Roda.

A Roda continua, de forma intermitente e vai trocando de figura central de organização. Acontece por 2 meses, parando por uma semana, depois acontecendo por mais três meses. Djoser segue acompanhando a Roda de longe.

Em fins de 2013, o CCRP é convidado a realizar uma comemoração carioca do dia internacional Hip Hop (12 de Novembro). Utilizaram parte da verba da prefeitura para realizar um evento no Circo Voador e o resto aproveitaram para comemorar o aniversário de 3 anos do CCRP e da Roda Cultural de Botafogo. Produzindo então um evento com palco na praia de Botafogo para cerca de 5 mil pessoas. O evento foi marcado pela polêmica abertura da banda da Guarda Municipal do Rio de Janeiro, parte da negociação com a prefeitura para obtenção do dinheiro, vista por muitos como um símbolo da repressão dos eventos de rua.

Djoser desvia das polêmicas e se sente realizado de produzir esse aniversário de 3 anos. Para ele a Roda Cultural foi sua faculdade e esse evento foi sua entrega de monografia. Era hora de alçar outros vôos.

2.3. Se formando Empreendedor Criativo

As Rodas não paravam de crescer e se multiplicar e existia no ar um sentimento de que o dinheiro salvador iria vir e o perrengue ia acabar. Djoser sentia que tudo que havia conquistado até então tinha sido no papo. Ele que não tinha feito faculdade, mas achava que mesmo assim precisava estudar por conta própria para sofisticar sua fala e quem sabe assim galgar algo maior para a Roda e para o CCRP.

Olhando retrospectivamente talvez o marco zero da sua trajetória formativa foi o CIC. Ali aprendeu alguma coisa com os cursos, mas mais do que isso aprendeu sobre cultura independente e que ser independente era o caminho. Lá no CIC conheceu dois mentores importante para sua trajetória: Dropê e MV Hemp, ambos do Comando Selva 22. Eles o ensinaram a importância de se associar em rede. Mesmo sem recursos, mesmo com pouca estrutura, se as redes estivessem em diálogo as coisas aconteciam. Esses dois princípios Djoser colocara em prática na formação da Roda Cultural de Botafogo.

Por volta de 2012 estava em evidência na época uma rede cultural que prometia fazer a revolução nos cenários da musica e da comunicação brasileiros, ela tinha surgido em Goiânia, mas desde 2010 estava se espalhando pelo Brasil, seu nome era Fora do Eixo. A partir da Fora do Eixo Djoser leu pela primeira vez um livro que falava sobre Produção Cultural. Já havia ouvido esse nome antes, e sabia que alguma pessoas o qualificavam desta forma. Para ele pouco importava o nome, na sua cabeça era realizador de eventos, mas gostava de se apresentar como articulador de redes. Esse livro de Produção Cultural definia algumas das funções do produtor, falava na relação com o estado e as leis de incentivo a cultura, nos princípios de um projeto cultural e enquadrava a Produção Cultural dentro de uma coisa maior chamada Economia Criativa.

Djoser sublinhou essa palavra e achou que era importante conhecer mais sobre essa tal nova forma de Economia que aparentemente ia salvar o mundo. Entrando na Internet descobriu que o Ministério da Cultura estava abrindo uma nova Secretaria da Economia Criativa e que iriam fazer uma cerimônia de lançamento em terras cariocas, ali do lado em Botafogo na Casa de Rui Barbosa.

Decidiu ir então ao evento na Casa de Rui, o evento foi longo, bem chato, mas na entrada você ganhava um livro que era um compêndio sobre Economia Criativa. Djoser foi embora antes de acabarem as falas no auditório com seu livro embaixo do braço. Devorou o livro, descobriu sobre a experiência da Economia Criativa na Inglaterra, no Canada, e que o Brasileiro já fazia isso com as gambiarras contemporâneas. Ficou interessado principalmente em um outro termo que era o Empreendedorismo Social, pensou “é isso que eu faço”. De todas as falas da Casa de Rui, a que

mais lhe chamou atenção foi uma que dizia que o futuro era uma organização pluralizada em redes independentes de organização conseguindo fazer um processo auto-sustentável pela troca. Se aquele era o futuro ele já estava lá, era exatamente isso que a Roda fazia. Então agora ia entender essa parada porque precisavam ganhar algum dinheiro com aquela estrutura.

Djoser passou mais de um ano lendo aquele livro de cabo a rabo. Leu umas seis vezes. Pegou para o seu vocabulário alguns termos maneiros e passou a usá-los no seu dia a dia. Assim quando chegava a hora de falar com um figurão como o prefeito, lançava mão de uma série de termos da Economia Criativa, isso as vezes impressionava. Continuou se apresentando como produtor cultural e como articulador de redes, mas agora somou um novo título: Empreendedor Social.

A Roda chegara no seu terceiro ano e não havia sinal de dinheiro. Viviam discutindo no CCRP sobre abrir um CNPJ como associação, disputar editais, mas tudo isso parecia muito distante. Abrir um CNPJ envolvia custos e como estavam todos os organizadores de todas as Rodas sempre lisos, acabaram postergando essa etapa até o infinito. Djoser começou a ver que só usar termos estratégicos no seu vocabulário não lhe trazia o resultado que esperava, e mesmo o prefeito tendo assinado um papel e lançado um programa, a vida deles continuava igual. Decidiu então fazer um curso, conseguir algum tipo de certificado mais formal.

Encontrou na época o então curso de capacitação do Rio Criativo. O Rio Criativo é uma incubadora para Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro, oferece além da incubação um processo contínuo de formação. Normalmente isso se dá em um formato de uma semana de palestras e workshops no espaço do Rio Criativo no centro da cidade, e em caravanas nas cidades fora do Grande Rio. Em 2014 o espaço abriu inscrições para um curso que juntava algumas das formações principais e tinha a duração de 6 meses. Aulas de Marketing Cultural, Produção Cultural, Planejamento Estratégico, Economia Criativa, Editais e Financiamento Público, etc.. Ao fim saía-se com um certificado de capacitado pelo Rio Criativo.

Logo depois desse curso Djoser conseguiu ganhar seu primeiro edital o Funarte Hip-Hop em 2014. O edital era por prêmio e Djoser ganhou em seu nome para a Roda. Ele passou o ano de 2014 inteiro esperando o dinheiro do edital o que desorganizou todo o seu processo na Roda. Por um momento inclusive fez com que parasse a Roda. Mais de um ano depois o dinheiro chegou. A essa altura ele estava cheio de dívidas.

Cada vez com menos grana Djoser foi trabalhar como articulador da Zona Sul em um novo processo de financiamento que a Secretaria de Cultura Municipal do Rio lançava no fim de 2015. A

equipe da pasta de cidadania lançava o edital de Ações Locais. Djoser acionou sua rede para que se inscrevessem, divulgou o edital e ajudou a algumas Rodas Culturais serem premiadas.

No meio disso surgiu outra oportunidade de trabalhar de novo com a prefeitura dessa vez no Laboratório de Participação e Cidadania (LabRio). Há muito Djoser sabia que trabalhar com a burocracia não era seu sonho. Mas, as coisas apertaram. O tempo ia passando, as Rodas cresciam, eram cada vez mais reconhecidas, mas seus produtores continuavam trabalhando sem ganhar nada. Então tinha-se que trabalhar de dia para fazer a Roda a noite. Djoser até conseguiu alguns bicos como produtor, ajudou a fazer um grande encontro da Fora do Eixo, produziu alguns eventos na rua para bandas, mas nada muito constante. No ruim encarar o Laboratório da prefeitura, além de pagar todo mês, era um bom processo de formação política.

Seu amigo e um outro mentor importante da sua trajetória, Mateus Aragão ensinara para Djoser que para disputar o jogo era preciso estar dentro da máquina, roendo por dentro o sistema. Enquanto conseguiu segurar Djoser seguiu o conselho. Aproveitou para estudar e começar a se estruturar para um novo rolê. Começou no meio disso a namorar a francesa Morgane. E os dois começaram a pensar em trabalhar com Marketing para Culturas Urbanas juntos.

A essa altura já sabia que a Roda não iria dar dinheiro. Que o decreto não ia render em fomento. E mesmo que se rendesse as migalhas do estado acabavam mas atrapalhando do que ajudando. Tentou partilhar o banquete dos editais de fomento a cultura, mas não acreditava mais que fosse por aí o caminho. Cada vez mais convencido de que as Rodas eram um empreendimento social mais que tudo. Quis desenvolver uma forma de conseguir dinheiro com o outro lado do jogo. Se o estado reconhecia mas não financiava. Agora era hora de correr atrás das empresas.

No meio disso a terra se mostrava para ele em seus giros, e o mesmo Rio Criativo que lhe entregou um papel de formação, chamou ele para dar palestras sobre sua experiência. Voltou ao espaço três vezes, mas assumindo o outro lado da conversa, agora estava ali para falar.

2.4. Visões com Djoser Botelho

Vi uma notificação no meu facebook anunciando que Djoser me convidara para um evento: "Visões com Djoser Botelho". Cliquei na notificação para saber mais sobre o evento.

Compartilhando suas visões, Djoser Botelho Braz mostra seu empreendedorismo social e como desenvolveu uma metodologia para as Rodas Culturais, como a Roda Cultural de Botafogo.

O início do papo será 19:30h, mas podem chegar antes para beber aquela gelada e trocar uma idéia.

Uma explicação pode mudar os rumos. Pegou a visão?

Inscreva-se gratuitamente no email: solto@osolto.com.br (extraído do endereço <https://www.facebook.com/events/1639490909644787/>, último acesso 06/02/18)

De cara o evento chamou minha atenção, antes de mandar e-mail para me inscrever, fui procurar saber melhor onde era e quem estava promovendo aquele encontro. Descobri que se passaria em um espaço chamado *Homegrown* Tijuca, um casarão de três andares, na rua General Roca, que misturava uma galeria de arte urbana, loja de roupas de marcas conceituais urbanas, um estúdio de tatuagem e um bar . A *Homegrown* surgira em Ipanema e replicara o formato estrutural de galeria, loja e bar para a filial da Tijuca. A diferença era que a filial nortenha abrigava o projeto "Solto".

O Solto é uma plataforma de aprendizado despertivo. Queremos causar rupturas que facilitem caminhos inspiracionais e criativos. Usamos a cultura, a experiência e a vivência de quem já faz, para inspirar quem quer fazer. Queremos desmistificar, simplificar, empoderar e misturar realidades, de professores e alunos. Fortalecer essa marcha da geração que olha para fora das galerias e transforma a cidade em obra de arte. (Extraído do endereço: https://www.facebook.com/pg/osolto/about/?ref=page_internal, último acesso 22/02/17).

Me inscrevi por e-mail e marquei na minha agenda.

Às 18h de uma terça feira sai do trabalho na Praça Mauá e peguei um metrô cheio para a Tijuca cheguei no local alguns minutos antes e encontrei Djoser, sua companheira Morgane e os responsáveis pela Solto ajustando o projetor para a apresentação. Djoser me chamou para tomar uma

cerveja na mercearia da frente, era mais barato, enquanto esperávamos as pessoas chegarem. Atravessamos a rua, ele me pediu um cigarro dividimos um latão de germânia eu e Morgane.

Voltamos para a *Homegrown* onde aos poucos foram chegando pessoas para a conversa. Como uma forma de quebrar um pouco o gelo Djoser propôs que as pessoas se apresentassem e falassem um pouco do porquê foram ali. Foram então se apresentando um a um: uma menina amiga de Djoser que estudava na ESPM; dois meninos que produziam uma Roda Cultural ali nos arredores da Tijuca; outros três que produziam uma Roda Cultural para os lados da Zona Oeste; uma pessoa fazendo pesquisa para Trabalho de Conclusão Curso de Faculdade; um cara que morava na mesma rua, disse que viu a movimentação, o portão aberto e decidiu entrar, acabou tomando uma cerveja e quando viu estava assistindo a fala; por fim os próprios idealizadores da “Solto” se apresentaram e aproveitaram para apresentar o projeto.

Djoser iniciou então uma apresentação em Power Point. Mais tarde no metrô ele me contou que a ideia da apresentação era se basear em um método de apresentação japonês chamado Pecha Kucha (metodologia composta por 20 slides onde deve-se demorar 20 segundos em cada slide compondo o total de 6 minutos e 40 segundos), no entanto como as pessoas passaram a interagir no processo da apresentação a métrica não deu certo e a conversa inteira, entre falas e perguntas, durou cerca de 2 horas.

Começando pelo processo histórico das Rodas Culturais, passando pela potência das ruas aliadas aos potentes números do mercado do Rap. Djoser sonhava em elaborar toda uma estrutura para capitalizar a cultura de rua como empreendimento social. A síntese dessa metodologia foi o que ele denominou moeda no amor. No amor derivava da expressão normalmente utilizada quando se realiza um trabalho sem retorno financeiro. Djoser identificava os produtores das Rodas Culturais como mestres em articular serviços no amor e identificava nisso uma potência. O sistema que propunha, visava sensibilizar empresas da dimensão do impacto social da cultura de rua feita pelas Rodas (entre outros coletivos que ocupavam o espaço público) e de como a estrutura dos eventos só se mantinha pela habilidade em juntar pessoas e estruturas envolvidas com pouco ou nenhum dispêndio de investimento financeiro, o que não seria possível de ser repetido por nenhuma iniciativa pública ou privada. Criaria então um selo de impacto social para oferecer as empresas que colaborassem como patrocinadoras de todo um cenário de cultura feita no amor.

A visão de Djoser Botelho reúne marketing, empreendedorismo e misticismo astrológico em um discurso apaixonado de um despertar geracional para travar uma batalha para a renovação cultural do mundo. “Que os hippies apreendam com os empresários e os empresários apreendam com os hippies” é uma máxima dele. O público todo ficou muito entusiasmado, as perguntas não

cessavam, se instaurava ali uma áurea comunitária, como se as pessoas se sentissem parte de um movimento que estava inventando um novo universo.

Em um dado momento os donos do espaço que também estava participando da conversa, notificaram que a galera precisava sair, e que lamentavelmente o espaço tinha que encerrar suas atividades do dia. Ficou no ar uma fala de “a gente se esbarra”, as pessoas trocaram contatos, Djoser convidou todo mundo para ir a Roda Cultural de Botafogo, que coincidentemente acontecia naquele dia, e podiam continuar a conversa por lá.

Eu peguei metrô com eles, Djoser e Morgane foram me contando sobre os planos de montar uma empresa de marketing e articular com marcas de roupas urbanas de fora do país. Me despedia na estação da Carioca e de lá tomei a barca sentido Niterói.

2.5. Fazedor Cultural

Eu estava sentado na sala esperando almoço de família de Domingo na casa do meu avô quando eu vi em cima da mesa a revista do jornal O Globo da semana. Na capa da revista estava estampado o texto “Geração Fazedores”, em baixo de uma foto que reunia: Gessica Justino, Leo Justi, Ana Paulino e Dioclau Serrano. No texto da matéria dizia que todos eles se identificavam como pessoas que despenhavam várias funções na vida cultural: produtores, dançarina, músico, *led maker*, relações públicas, DJ, empresários, etc ... Abrindo a matéria o número de fazedores dobrava e estavam todos juntos em uma foto, reunindo (além dos quatro que compunham a capa) também: Dando de Antares, Camila Vaz, Juliana Araújo e Djoser Botelho.

Fazedores é um termo que bebe no movimento *maker* dos Estados Unidos e na forma brasileira de fazer cultura com poucos recursos. A movimentação vinha motivada pela nova campanha de posicionamento de marketing da marca de chinelos Rider. Superando os velhos slogans: “Dê férias para seus pés” e “*Enioy the Ride*”. A marca as vésperas de completar 30 anos decidiu contratar a jovem agência de marketing Noix que formatou um processo de campanha de marketing colaborativa. O projeto “Jornada Fazedores *Lifeaholic*” colocou esse termo *lifeaholic* como o novo lema da marca. *Lifeaholic* passou a estar estampados nos novos chinelos e sandálias e nos comerciais da Rider. Pessoas viciadas na vida, que viveriam intensamente e para os quais trabalho e vida não eram construídas como questões distintas, nem opostas, pelo contrário viviam e

trabalhavam na construção dos seus sonhos. Nada melhor para representar esse modo de viver do que os Fazedores. A Noix reuniu então 9 fazedores para co-criarem um festival de cultura de rua, que se chamou “Rider #Daprafazer”.

Foram 4 sábados entre Março e Abril de 2017 com programação gratuita, acontecendo cada sábado em um território fora do eixo cultural central do Rio de Janeiro: a Zona Sul. Entre os territórios Gamboa, Madureira, Duque de Caxias e Jacarepaguá, ocorreram shows, conversas sobre empreendedorismo e produção, desfiles de moda alternativos, apresentação de filmes, uma mistura de festival de troca de conhecimento e de entretenimento.

Circular pelos espaços do festival era ver uma explosão de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Uma banda de rock tocando como se fosse derreter os instrumentos, uma pessoa mandando manobras de skate, enquanto outra vinha atrás filmando as manobras também em cima de um skate. Você vai passando no vai e vem pessoas com *looks* afropunks: turbantes com camisas largas, calças brilhantes de glitter, macacão sem camisa e dreads coloridos; ao mesmo tempo que tinham outras pessoas que pareciam saídas de um clipe de rock dos anos 80; todas as roupas eram muito fora do cotidiano. Enquanto isso estava rolando uma batalha de barbeiros, fazendo desenhos com rápidas navalhadas em nuças de cabelo raspado em sua maioria em cabeças negras. Em um outro canto acontecia uma conversa sobre cenário independente da música. Há alguns passos um sarau de poesia feminista estava animadíssimo, com uma roda de mulheres se revezando nas poesias, a cada fim de poema todas faziam barulho tapando e abrindo a boca como uma tribo em transe pré-guerra. Havia no meio disso tudo uma tenda com chinelos da Rider estampando o novo slogan da marca misturados a outros chinelos com escudos de times da *NBA*. Isso no período da tarde.

De noite rolava um grande cinema inflável que ia madrugada adentro. Curtas da galera da baixada, um filme punk futurista que se passava em Nilópolis, várias pessoas assistiam entretidas, sentadas em cadeiras de praia. E acabou que até eu e o Arthur Moura fomos lá em um dos sábados levar nosso documentário sobre o cenário do Rap carioca. Com o sol caindo as conversas e os debates davam espaço para um clima mais festivo, não que de dia não fosse, mas a noite o som ficava mais alto o palco principal era comandado pela galera do *Heavy* Baile e o grave do Funk ecoava pela rua.

No final de tudo o Rapper Fioti, irmão do Emicida, fez uma música chamada “Da para Fazer” que virou comercial da Rider para televisão, junto com imagens do festival acompanhadas dos versos: “É que eu digo pra vocês/ Um passo de cada vez/ Dá pra fazer/ Na coletividade, na manha/ Onde todo mundo ganha”.

HÁ UMA NOVA GERAÇÃO QUE SÓ CRESCE

São pessoas que gostam tanto de viver que transbordam, melhorando não só a própria vida mas tudo o que está ao redor. E pra curtir a vida não dá pra largar tudo. Tem que pegar. Fazer. Usar as mãos e unir as forças. Pro prazer ser maior, tem que ser coletivo.

APRESENTAMOS OS FAZEDORES

Galera que faz, porque dá pra fazer. São presentes nas ruas e nas redes. Transformam os lugares sem medo. Abraçam a diversidade e as adversidades. Fazem coisas e escolhas. Experimentam.

NO BRASIL, NESTE EXATO MOMENTO, TEM MUITA GENTE FAZENDO

Essa plataforma vai mapear fazedores de todo o país. Será um espaço de troca e inspiração, repleto de pessoas que criam. Queremos valorizar cada fazedor em uma cartografia viva e pulsante.

DÁ PRA FAZER.

Conheça essa galera que tem um objetivo em comum: criar experiências que melhorem a vida, as pessoas e as cidades.

(extraído do site <http://fazedores.co/>, último acesso 24/02/18)

Djoser organizou dentro do festival o espaço chamado "Papo de Roda" que reunia conversas com pessoas importantes da cena do Rap e das Rodas Culturais: produtores, pessoas de gravadoras que trabalharam com Rap, pessoas que faziam moda para o Rap, etc ...; *pocket* shows de artistas do cenário do Rap; e uma batalha de rima com temas que mudavam a cada edição, a pessoa que ganhasse a batalha levava pra casa um prêmio no valor de R\$10 mil reais em dinheiro. O grande mote do espaço era conseguir refletir como foram os últimos 10 anos e como seriam os próximos 10 anos da cena do Rap. Todo o material foi filmado com o objetivo de se tornar um programa para internet ao final. No final das contas o programa não saiu, Djoser não seguiu exatamente o combinado com a agência mas deu tudo certo, deu pra fazer.

2.6. Acho que não sou mais produtor

Primeiro, parecia que o caminho era pelo estado, se aliar aos modelos de financiamento que estavam em voga, o estado cedo ou tarde iria reconhecer o processo das Rodas e elas iriam disputar recursos como todos os outros campos da cultura. O estado até reconheceu de alguma forma, mas isso pouco ajudou as Rodas a se estruturarem. Não que todo mundo tenha visto esses processos da mesma forma, algumas pessoas ainda tentam disputar o modelo de financiamento público dos editais e do dinheiro público, mas Djoser cansou e achou que não ia ser daí que viria a independência da produção dos seus processos culturais.

Depois, começou a se falar em um novo mercado da Cultura Urbana. Vestuários, Calçados, acessórios de fumo. Produtos que mais do que uma utilidade, vendiam um estilo de vida. Marketing Cultural e Marketing Digital, viraram sinônimos de profissão do futuro. Djoser e Morgane resolveram mapear os fluxos das marcas de cultura urbana da Europa e estudar importação e exportação desse tipo de produto para o Brasil. Além disso em pensar as marcas como impulsionadoras dos processos culturais e montar uma agência de marketing para cultura de Rua. A experiência com a Rider, mostrou para Djoser que esse mercado é possível e existe como conseguir algum dinheiro se aliando as marcas, mas as marcas acabam pautando os processos. Esse não parecia ser tampouco o caminho rumo a sonhada independência.

Continuando sua busca, Djoser parecia ter achado uma terceira via. Montar um plano de negócios para uma empresa e recorrer a um fundo de investimentos. O lugar que identificava como o mais cruel do capital, parecia ser também o lugar onde enxergava a possibilidade de se pensar a autonomia filosófica do processo cultural. Estruturar um plano de negócio e vender para um banco de investimentos em *startups*. Organizar a ideia, provar que ela era rentável, e fazer um magnata que não entendia nada de Rap, ou de música, ou de cenário cultural investir milhões. Segundo as suas pesquisas o importante era provar a rentabilidade do negócio. Se o negócio fosse rentável ele poderia ser uma empresa que o objetivo central seria difamar o investidor mundialmente, apresentando lucro, era um bom investimento.

O tempo estava passando, e algumas coisas no mercado do Rap caminharam a passos largo, outras se mantiveram estagnadas. Esse novo mercado dos produtos de Cultura Urbana não parava de crescer. Alguns artistas do Rap, muitos daqueles que rimavam nos primórdios da Roda Cultural de Botafogo, estavam atingindo um público médio, passando a ter uma perspectiva constante de shows e rodando o território nacional em turnê. Mas se o Rap vinha ganhando força como cena, ele

ainda está longe de assustar o mercado da música *mainstream*. Mercado esse que nos tempos atuais era dominado pelo Sertanejo Universitário e pelo Funk.

Djoser enxergava em ambos os cenários: Sertanejo e Funk uma constante. A presença de investimento massivo para transformar um cenário em uma indústria cultural. Talvez essa fosse a grande diferença se comparado ao cenário do Rap nacional. Enquanto isso no resto do mundo o Rap passava o Rock e se consolidava como o gênero musical mais influente da época. Djoser quer atuar em fazer essa virada de cenário também no Brasil.

E qual seria o primeiro passo? Reunir informação. Conhecer quem são os consumidores de Rap e de Cultura Urbana no Brasil, onde vivem, quanto gastam, o que esperam e mais tudo que se possa saber. Informação talvez seja um dos bens mais preciosos do mercado nos tempos atuais. Através das redes sociais, smartphones e sistemas de conexões, as empresas coletam *Big Datas* dos indivíduos sem respeitar a privacidade individual. A farmácia que você compra tem seu histórico de remédios vinculado ao seu CPF, o laboratório que fabrica os farmacos tem seu histórico de doenças, mas você mesmo, cidadão, não tem acesso a esse banco de dados das suas próprias informações. Então o desafio é romper com esse ciclo. E que a cena cultural conheça os dados da cena cultural.

Possuindo os dados, e o investimento, é possível impulsionar a cena e torná-la uma indústria. Esse era o sonho. Não era mais sobre transformar um pequeno evento em um grande evento. Era sobre articular uma rede e torná-la densa. Djoser queria se ver e ser visto como um filósofo estrategista, alguém que conseguisse pensar os fluxos dessa nova indústria. Ou quem sabe um lobista, articulador, conspirador, aquele que representaria a cena no jogo. Mentor de uma nova rede econômica.

A moeda que antes sonhara agora parecia mais real. O mundo inteiro só fala em um novo conceito de moeda: *blockchain*. E esse conceito tem o seu exemplo de excelência na chamada: *Bit Coin*. Ninguém sabe muito bem onde isso vai dar, mas todo mundo sabe que fortunas foram feitas investindo em *Bit Coin*, e que esse novo formato promete mudar completamente a dinâmica do mercado financeiro. Projetos como *Singular DTV* ou *GRMTK* anunciam que essa mudança na circulação financeira também vai revolucionar a música e o entretenimento. E por que a Cultura de Rua não pode ser pensada como um ativo e a moeda “No Amor” sair do papel?

Uma rede econômica onde a falta de recursos virasse potência. Uma rede disruptiva, que não se baseasse naquilo que já estava escrito, mas que conseguisse traçar os seus próprios caminhos. Uma rede que conseguisse promover a colaboração e a associação em rede, mas ao mesmo tempo o grande investimento e os grandes fluxos de capital da indústria cultural.

E dentro desse sonho Djoser achava que não era mais produtor. Aquela palavra que havia em outros tempos lhe cabido tão bem. Que havia lhe significado, dado sentido a uma trajetória de experimentação. Agora parecia não ter mais sentido na sua caminhada. Se antes a palavra produtor ajudava a ser identificado como algo positivo, ela parecia que cada vez mais atrapalhava na construção da imagem que queria passar. O lugar da execução do trabalho é subalterno. O produtor parecia para Djoser estar fadado a trabalhar para alguém, por alguém. O que muitas vezes se confundia com fazer tudo e com não fazer nada. E no meio deste paradoxo se ficava órfão do sonho da independência. Então para quê? Para quem? Que vantagem tinha ser produtor? Talvez o mundo estivesse mudando e produtor fosse uma categoria datada, expirada. Talvez ele nunca tivesse sido produtor a final. Talvez só não lhe cabia mais essa definição.

2.7. Produtor não é profissão

Olhando, de forma retrospectiva Djoser tinha sido treinado pela sua família para ser guru. Isabel e Djalma quebravam muitos dos estereótipos de mãe e pai. Educavam seus três filhos sob os ensinamentos da comunhão e da coletividade. Cercados de cristais, fadas, histórias, cartas de tarô, orixás, cabala e toda uma crença que existe muito mais no universo do que o olho nu é capaz de enxergar. Aprenderam em primeira mão a basear a vida não em acúmulos de bens materiais, mas na crença de missões holísticas. Djoser era nome próprio que carregava a história de uma revolução. Primeiro Faraó da terceira dinastia do império antigo do egipto, foi o responsável pela construção da primeira pirâmide que abrigou seu corpo imortal após o fim da sua existência terrena. Isabel e Djalma criaram seres para honrarem com seus destinos.

Retornando ao rito de passagem inicial: realizar uma ação pública que gere bem coletivo mas os beneficiados não poderiam saber das intenções por trás da ocorrência. Esse foi o primeiro objetivo de Djoser e de certa forma continua como um objetivo utópico que o move a caminhar. Estar por trás de um processo coletivo como idealizador e articulador. Pensar a coletividade como sempre interligada por rede. E rede não é um simples sinônimo de coletivo de pessoas. Mas sim de um coletivo de pessoas interconectadas. A rede pressupõe fluxo.

Se aquela definição de produtor que aprendera nos livros, que a sociedade o reconheceu, que lhe abriu portas, parecia progressivamente não fazer mais sentido. Se voltasse ao começo dos seus

processos podia imaginar uma outra definição possível para o produtor que sonhou ser. Acreditando nessa definição, na verdade, não exitaria em dizer do produtor que de fato é.

O pontapé inicial para tecer uma nova definição, é abandonar a ideia de produtor como profissão. “O que é uma profissão? Alguém te dá um quadrado para você operar, isso faz a engrenagem Rodar para toda uma macroestrutura existir. Você lá do seu escritório faz sua parte. Você não tem que se preocupar com nada. O seu patrão cuida do seu imposto, cuida de quanto você vai receber e te dá sua parte da produção como salário no final do mês. É uma atividade com começo meio e fim. O desenho de produtor como profissão normalmente mantém essa estrutura mas acrescenta a ideia de trabalhar por projetos. Você continua tendo um patrão, um salário e um problema com começo meio e fim. Mas ao invés de você ser funcionário de uma mesma empresa durante toda essa vida, normalmente você trabalha para vários projetos. Conseqüentemente, vários patrões, vários problemas e vários finais.

Produtor nunca vai ser isso, produtor ele quer resolver. Quem é produtor de fato, não é uma pessoa que quer emprego, é uma pessoa que quer trabalhar. Produtor é uma pessoa que tem culhão para resolver problemas. A gente vive em uma sociedade doente que tem um trilhão de problemas. E quem esta ali em um emprego não está resolvendo problema nenhum. Na verdade está atuando na manutenção dos problemas. Mas tem essa nova geração nossa que quer resolver problemas. E percebe que dá para ganhar dinheiro resolvendo problemas.

O mundo formal vem dizendo que essa seria a função dos empreendedores. É até o básico de pensar um plano de negócios: identificar um problema, imaginar uma solução e vendê-la. Mas o empreendedor tem a ver com conseguir transformar um problema em uma forma de fazer dinheiro. O produtor não. Para mim produção está muito associada com missão mesmo. Estamos nesse mundo caótico tá tudo fudido. Vamos buscar resolver atuando na micropolítica territorial.

Sabe? Esse modelo de sociedade está fadado e as coisa estão mudando para outro modelo. Talvez as pessoas continuem sendo escravizadas da mesma forma, mas em um outro modelo.

E ai tem nós aqui tentando sobreviver. Essa conjuntura de correria é muito do Brasil. A minha mina é da França e o pessoal da geração dela quer começar um emprego logo. Aqui a gente ou vira escravo do capital internacional ou tenta dar um jeito. Como ninguém quer sair por aí falando que vai dar um jeito se fala que é produtor.

A gente não é a geração que quer buscar emprego. Até tem uma galera que quer um emprego. Mas não tem também emprego para quase ninguém. Nem que é formado tem emprego.

Então o produtor não é um empregado, ou uma ferramenta, não é um funcionário da estrutura. É mais um filósofo grego que está tentando pensar como o mundo vai ser. Ou como

gostaríamos que fosse. E definitivamente não é profissão. Porque ninguém escolheria uma profissão para carregar tanto problema como produtor carrega.

É igual falar que político é profissão. Eu não acho que político é profissão, assim como produtor não é profissão. Talvez produtor está mais para político. Não a política partidária. Mas o ser político como negociador de problemas. O produtor é um político informal.

Eu como produtor há 7 anos, tenho zero estrutura financeira. Por isso eu falo muito de mercado capital e tal, mas eu só entrei nesse viés, depois de entender que o que limita a cultura é o viés econômico. Não adianta eu querer pensar cultura macro pro futuro, sem pensar a resolução econômica. Se não a gente sempre vai estar trabalhando para estado, para marca, subordinado a alguém e nunca o produtor cultural na frente da realização. E o que eu quero é que essa galera que quer resolver os problemas, eles tenham estrutura, grana. Que nem aquela história de que o professor é desvalorizado embora faça a sociedade evoluir. O produtor é um cara que está querendo pensar problemas ele é tirado para vagabundo. Acho que em um futuro utópico esse cara vai ser valorizado. Produtor é agente de transformação social.”

Depois de falar sem parar por 30 minutos muito animado, Djoser olha para mim, para pra pensar um pouco e solta: “fudi sua pesquisa, né?”. Eu achei engraçado a conclusão dele, veio como aterrissar abruptamente na terra depois de um sobrevôo pelo espaço. Era compreensível aquela conclusão desapontada porque eu comecei a entrevista explicando que eu estava ali justamente para falar da produção cultural como trabalho a partir das cultura de rua. Eu o respondi que ele não se preocupasse com os resultados da conversa que o importante era falar o que pensava. Realmente essa fala tinha colocado parte das minhas hipóteses em cheque, mas eu não estava nem um pouco desapontado.

2.8. 1 Kilo

O mundo era de fato engraçado, demorara 26 anos para sair do Brasil e agora se via pela segunda vez, no mesmo ano, em um avião cruzando o Oceano Atlântico. Essa viagem estava sendo muito mais confortável que a primeira, classe executiva, dessa vez conseguia esticar totalmente suas pernas sem sentir o contato nem com as costas, nem com as nádegas da pessoa do assento da frente. Ao seu lado a mesma companheira da primeira viagem. Morgane olha pela janela com aquele

sentimento familiar de planar no céu sobre o Mar gigantesco, mas dessa vez ela não retornava para sua terra mãe. Seu destino era um pouco mais ao sul. No mesmo vôo, há alguns metros de distância, na fileira ao lado estava o responsável por aquela aventura. Cabelo batido sobre a cabeça, bigode, sem barba. O corpo todo tatuado, uma cruz tatuada ao lado do olho esquerdo. No seu anti-braço estava marcado com tinta preta as palavras “1 Kilo”. Pablo dormia enrolado em um cobertor da companhia aérea.

A primeira vez que Djoser havia ido para Europa era começo de verão no hemisfério norte e na França país de origem da sua namorada fazia calor. Nada comparado aos dias de sol de Janeiro do Rio, mas ainda assim era calor, não se precisava usar casaco nas ruas de dia. De noite a temperatura caía um pouco, um casaco leve segurava. Se lembra que no festival que fora com Morgane, precisavam se cobrir bastante para dormir a noite, a barraca ficava bem gelada. Quando desceram dessa vez do avião em Madrid sentia que se tirasse o casaco que pegara emprestado seu corpo congelaria. Começava a imaginar que temperatura devia fazer na Alemanha ou na Rússia nesse mesmo momento e ficou feliz de estar na Espanha. Era Dezembro um pouco antes do solstício de Inverno.

Chegando em Madrid deram check in no Hotel, descansaram um pouco e pegaram um táxi para o escritório central da Altafonte. A Altafonte é uma distribuidora musical espanhola com escritórios em Madrid, Lisboa, Miami, Cidade do México, Bogotá, Lima, Santiago, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Já haviam conversado no escritório carioca, mas o diretor internacional da distribuidora fizera questão que fossem conhecê-lo em Madrid. Ele estava muito interessado no fenômeno 1 Kilo.

Na época da Roda Cultural de Botafogo Djoser conheceu Pablo Martins. Pablo nascera e crescera na cidade de Niterói, mas morou alguns anos em Botafogo e assim conheceu a Roda. Filho da cantora Fátima Regina, Pablo cresceu envolto em um ambiente musical e aos 13 anos teve sua primeira banda. Com o tempo foi se lapidando como artista e firmou um estilo próprio que misturava MPB ao Rap. Talvez pelo seu som ser um pouco diferente do que o resto da galera fazia na época ele acabou não entrando para a cena carioca de Rap que estava se formando ali nos primeiros anos da década de 10. Pablo resolveu criar outros caminhos para a música que fazia. Tinha Djoser como amigo e contou para ele sua ideia de abrir uma gravadora. Em 2015 Pablo viajou para Florianópolis, onde tinha família, com DJ Grego e Dois P e lá na ilha reencontrou Felipe RastaBeats. Fecharam alguns shows por lá e depois voltaram os quatro para Botafogo para montar um selo em terras cariocas com o nome do projeto do paranaense RastaBeats, dando segmento ao

trabalho que já fazia no Sul. Um ano depois montaram um estúdio em um apartamento em Niterói e colocariam o nome da gravadora de 1 Kilo.

Djoser ajudou Pablo no contato com a Batalha do Tanque de São Gonçalo, a principal Roda de Rima fora da cidade do Rio de Janeiro, que surgiu na mesma época que a Roda Cultural de Botafogo. Desde a saída de Luan Gordo como produtor da Batalha do Tanque, o produtor audiovisual Felipe Gaspary assumiu a função também da produção da Batalha. Gaspary filmava a Batalha desde 2012 ano em que criou seu canal no Youtube. Postando vídeos todas as semanas com filmagem das batalhas, rimas de improviso, entrevistas e ajudando a distribuir clipes de Rap, o canal de Gaspary se tornou um dos principais canais de Youtube sobre Rap no Brasil. Atingindo no ano de 2018 os números de 180 milhões de visualizações nos seus mais de 2 mil vídeos publicados e um número de seguidores de mais de 600 mil pessoas. Gaspary portanto ajudou a tornar vários MCs que passavam pela Batalha do Tanque famosos no Youtube e nas redes sociais.

A 1 Kilo como gravadora levou ao estúdio vários dos MCs que costumavam batalhar no Tanque e aparecer nos vídeos de Gaspary. Em 2016 criam o seu próprio canal no Youtube e começam a lançar vídeos em formato de Cypher, termo americano para o Rap improvisado onde vários artistas vão se revezando sem estarem se enfrentando como em uma batalha. Os vídeos reunindo vários artistas se revezando ou em estúdio ou em paisagens deslumbrantes começaram a acumular milhões de visualizações no Youtube. Passaram a lançar material quase todas as semanas, chegando a lançar 2 álbuns reunindo os artistas da gravadora um no ano de 2016 e outro no ano de 2017. No dia 03 de Outubro de 2017 a música “Deixe-me Ir” alcançou o primeiro lugar do Brasil na plataforma de streaming Spotify. Nesse momento a 1 Kilo rompeu a barreira da música pop. Na plataforma do Spotify por exemplo “Deixe-me Ir” foi a 19a música mais ouvida no ano de 2017, a única música do ranking das 50 mais ouvidas do gênero Rap. O sucesso talvez se dê justamente porque as gravações da 1 Kilo misturam gêneros e estética para além do Rap, inclusive um certo público do Rap questiona e provoca a gravadora como não sendo representante do Rap Nacional.

Fato é que no ano de 2017 a 1 Kilo se transformou em um fenômeno de público. Hoje em Fevereiro de 2018 o canal de Youtube da gravadora é avaliado pela Social Blade como o 42o canal mais influente do país. Acumulando mais de 590 milhões de visualizações nos seus 76 vídeos e 3,2 milhões de inscritos (mais ou menos a população de estados médios como o Distrito Federal ou Mato Grosso). No Spotify acumulam a média de 2.8 milhões de ouvintes mensais. Números que foram construídos basicamente no ano de 2017. Em cerca de 1 ano a gravadora explodiu. Hoje fazem a média de 20 shows ao mês, conseguindo fazer ao mesmo tempo dois shows em lugares diferentes utilizando a marca da gravadora e organizando artistas diferentes. Em falar em marca no

ano de 2017 a 1 Kilo lançou uma loja virtual com produtos de vestuário com o nome da gravadora, até a inauguração oficial a loja movimentou mais de 2 mil pedidos de pré venda confirmados.

Por isso estavam ali em Madrid, a Altafonte queria assinar com o fenômeno 1 Kilo. Djoser vinha acompanhando e colaborando com processo da formação da gravadora desde 2015. Em 2017 Pablo o convidara para se tornar Diretor Estratégico da gravadora. Agora estava ali sentado em um escritório em Madrid ao lado de Pablo negociando com um dos diretores de uma distribuidora musical internacional. Fora para a negociação com consciência que a 1 Kilo tinha sido no ano de 2017 uma das mais relevantes produtoras de conteúdo de Cultura Urbana da América Latina. Assinaram com a Altafonte e Djoser foi convidado para ser um articulador local da distribuidora.

Fumando um cigarro no frio de Madrid sentia seu coração a mil por minuto, aquele semente que plantara na Roda Cultural estava começando a desabrochar frutos. Agora ele, Djoser era um agente atuando no grande mercado.

Sobre política: não vote, sobre essa estrada: não volte
Sobre os críticos: não fode!
Faço o que quero, quando quero e como quero
Longe do cemitério
Ela quer Prada pra dá feliz
Ele quer prata pra tá feliz
O mundo não é o bastante pra nós, foda-se eu não sou juiz
O papo reto tem que ser dado, vejo irmãos sedados
Querendo acertar o alvo sem dardos
O flash te cega por uns segundos
Mas o viciado em brilho é eternamente ofuscado
Enlouqueceram e riram das tragédias
Ótimo jeito pra se defender, vou arriscando sem temer
O fracasso, o passo foi dado, vergonha é retroceder
Quem vai ficar de pé ou ir embora quando o vento bater
Isso só o tempo vai dizer!

Faço o que eu tenho que fazer
Eu tenho a estratégia pra ganhar
Eu não posso correr por você
Nem te dar a planta, visão ampla.
(BK, Visão Ampla, Castelos e Ruínas, 2016)

Capítulo III- Fazedores, Produtores, Empreendedores ou Criativos: Em busca de uma categoria.

3.1 Trabalho, Identidade e Sonho

A realização do desejo por uma combinação ideal de valores instrumentais ou extrínsecos com valores expressivos ou intrínsecos ao exercício profissional foi, até um passado recente, principalmente associado a profissões de prestígio ratificadas por um diploma acadêmico. No entanto, no atual contexto de descrença de que um grau acadêmico cumpriria sonhos de segurança, estabilidade, emprego, estatuto e mobilidade social, associada ao contexto de insegurança e incerteza que se faz sentir no mercado de trabalho, as promessas acadêmicas competem com as promessas mediadas por outros contextos sociais, tais como as culturas juvenis e as culturas mediáticas de celebridade. Se anteriormente as tradicionais profissões de sonho envolviam a mediação seletiva do ensino superior – tais como as de médico, advogado, arquiteto ou engenheiro, por exemplo –, hoje em dia existem novas profissões de sonho que já não são exclusivamente associadas a carreiras certificadas por um diploma universitário.

(...)

Em determinadas condições e perante a visibilidade e familiaridade com determinadas oportunidades sociais, estas ficções profissionais da ordem do imaginário podem, no entanto, transformar-se em aspirações e expectativas profissionais. Estas são formas de reflexividade projetiva que também refletem desejos de desempenho profissional no futuro, mas cujas orientações já tomam em consideração não apenas o que se gostaria de ser, mas também o que se poderia ser (no caso das aspirações) e/ou o que se quer ser (no caso das expectativas). Implicam, portanto, uma racionalidade estratégica para pôr em prática um projeto concreto que toma em consideração o que é da ordem do razoável e do provável poder concretizar-se. Ora, a visibilidade social que a mediatização do DJ obteve convoca não só sonhos, como também potência aspirações e expectativas profissionais entre as mais novas gerações. (FERREIRA, Vitor. “Ser DJ não é só soltar o play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho”. Educação & Realidade, vol. 42, Porto Alegre, Abril/Junho de 2017, pp. 478 -479)

Como aponta o português Vitor Ferreira existe uma reconfiguração, não só no Brasil, do lugar do trabalho do sonho. O crescente desemprego nas categorias com formação superior e a flexibilização das leis trabalhistas fazem com que as antigas profissões clássicas se tornem cada vez menos atrativas. Por outro lado nota o português, enquanto as profissões da geração fordista vão sendo descreditadas ocorre a crescente mediatização de modelos laborais “do futuro”. Vitor investiga as categorias laborais de DJ, Jogador de Futebol, Cozinheiro e Modelo, e a sua influência sobre os modelos de vida desejados pela juventude da chamada geração Y ou *Millenials* (respectivamente pessoas que nasceram na transição do advento da internet como meio de comunicação e que se tornaram adultas nos anos limiares a virada do milênio). Com promessas de reconhecimento social e altas remunerações esses novos trabalhos além de tudo vendem a ideia de exercício cotidiano do desejo. Ou seja se afasta da dinâmica fordista do limiar entre trabalho e vida, ou trabalho e tempo livre.

Segundo o Fórum Econômico Mundial de 2017, estamos entrando na quarta revolução industrial que se completará no ano de 2020, a previsão é que 65% das crianças de hoje ocupem trabalhos que ainda não existem. Discussões pautadas sobre a automação de postos de trabalho e substituição de seres humanos por robôs e inteligência artificial. Em um horizonte de grande desemprego estrutural, especialistas buscam apostar em quais seriam as profissões do futuro. As tendências apontadas tem pouco a ver com a ordem das formações e das carreiras que vem sendo ensinadas e aprendidas dentro das instituições clássicas de formação.

A palavra da ordem é o adjetivo disruptivo. Tecnologia disruptiva ou inovação disruptiva é a crença em processos que rompem com aqueles que vinham acontecendo até então. Ao contrário de um modelo evolutivo onde o futuro é consequência dos processos iniciados no passado. As tecnologias disruptivas fazem com que o horizonte de expectativa supere o espaço da experiência.

No caso da trajetória de Djoser vemos uma configuração um tanto distinta do quadro mais comum da conceituação trabalhista que marca uma diferença de identidade laboral geracional. Os pais de Djoser não se enquadram, nem reproduzem, os valores da estrutura fordista de trabalho. A relação dele com o desejo pela estabilidade e seguridade a partir do trabalho vem a partir do exemplo externo, de um modelo de vida até então desconhecido dentro do seu lar. Neste caso não é um dilema geracional, mas sim ontológico. A visão de mundo que sustenta o lar dos Botelho é da independência e da vida orientada como missão cósmica como fatores mais importantes do que estabilidade ou seguridade.

Nos primeiros anos da transição entre infância e vida adulta é comum o comportamento de negação de certos valores da família que até então vinham orientando a vida do indivíduo. Djoser passa a questionar a validade dos ideais que organizavam o seu lar. Isso alimentado por um momento de dificuldades financeiras em manter uma vida sustentável no apartamento de Botafogo. Enquanto sua casa estava sem luz, ele descobre um novo mundo do trabalho onde passa a ser reconhecido pela suas habilidades e aptidões. Um mundo onde os seus chefes e figuras mentoras o estimulam a pensar no futuro a partir da possibilidade de uma vida estável.

A cena onde os pais de Djoser questionam sua escolha para a vida adulta e inclusive colocam como determinante a sua permanência no lar como a negação da escolha pelo caminho mais estável, é emblemática. Ocorre uma inversão na dinâmica de significação geracional do trabalho e das categorias *status quo* de aconselhamento entre pais e filhos. Djalma e Isabel apesar de serem de uma geração onde a identidade trabalhista formal era estruturante, nunca se enquadraram no padrão social, sempre mudando de ocupação e se virando no percurso da vida. As

ideias de carreira e sucesso que construíram para si e passaram para os filhos seguem um outro referencial identitário.

No fim da primeira cena Djoser acaba ouvindo os seus pais, abre mão da estabilidade em prol de continuar morando com eles e aceita o conselho de viver uma vida orientada pelo seu sonho. Não por uma necessidade sistêmica nesse caso, não pela ausência de vagas em um emprego formal, mas sim por um ideal familiar. O fato de continuar morando com os pais é um fato interessante na trajetória de Djoser. A independência da vida adulta é comumente associada a moradia e ao trabalho como ferramenta que permite a autonomia individual frente ao seio da família. Você paga suas contas, mora no seu espaço, portanto constrói suas próprias regras e supostamente é livre. Djoser parece não compartilhar deste ideal, até hoje moram todos juntos sob o mesmo teto: Djalma, Isabel, Djoser, seus dois irmãos e sua namorada. E quando pergunto a ele se pensa em se mudar, a perspectiva de mudança sempre é acompanhada da família. A autonomia para ele não parece entrar em choque com compartilhar coletivamente o espaço que vive com seus parentes.

Ao assumir a decisão de optar pela informalidade Djoser acaba começando o processo da Roda Cultural que vai ser importante para estruturar todo o seu percurso laboral a partir daí. Ele associa diretamente o fazer a Roda com a ideia de missão de vida holística trazida pelo quadro conceitual cosmológico que seus pais defendem. Além disso o próprio ato de fazer a Roda só é possível da forma que se deu porque engajava toda família Botelho. O suporte tanto psicológico-emocional, como braçal da sua família é essencial. Inclusive quando eu tomei a entrevista que falamos sobre esta memória na casa de Djoser, seus irmãos entravam na conversa e narravam essa construção como um lugar significadamente compartilhado. Se Djoser aparecia para o mundo como o produtor da Roda como indivíduo. A Roda Cultural de Botafogo pode ser entendida como um projeto coletivo da família Botelho. Esse é um dos principais motivos que fizeram o projeto perdurar o tempo que durou sob a gestão dos Botelho. Mesmo que os ganhos financeiros fossem aparentemente pequenos, eram ganhos financeiros para a casa, colaboravam nas contas da família e engajavam todos em um mesmo trabalho. De certa forma, não muito diferente das empreitadas anteriores da família como a barraca de tapioca ou fazer quentinhas de comida para entregar no bairro.

Passando um tempo, Djoser vislumbra ganhos simbólicos da Roda Cultural, é reconhecido em diversas instâncias como: o programa de televisão, os pioneiros da Roda de Rima reconhecem que o que ele fez foi uma “evolução” ao processo, a Roda de Botafogo cresce em número de público, se reproduzem ocupações que utilizam o nome que ele criou, a maior autoridade política do município escuta as demandas dos “meninos da Roda” e reconhece a manifestação em um

documento oficial. Nesse momento o que era uma forma de se virar para família Botelho começa a significar para Djoser uma possibilidade de construir sua trajetória, ou sua carreira, em um modo de vida que lhe desse autonomia financeira e reconhecimento. E além de tudo, a possibilidade de expandir a sua missão na terra e seguir a determinação holística que estava destinado pelo universo.

Ele começa o caminho de buscar uma formação e em definir e refinar o seu entendimento de identidade laboral. Esse é o momento que se apega ao conceito de Produtor Cultural. Ter um conceito utilizado por outros e reconhecido por outros dá legitimidade a sua prática. Ao se assumir Produtor deixa de estar fazendo apenas algo para se virar, a ação deixa de ter um sentido apenas no presente, em um ganho imediato, e passa a estar dentro de uma estrutura que transcende o indivíduo e impacta o território ao seu redor. Essa ideia se consolida quando consegue afirmar que criou uma tecnologia de ocupação do espaço público e que essa tecnologia é reproduzível. Nesse momento a Roda se torna um produto com vida própria, mesmo que Djoser parasse de produzir a Roda Cultural de Botafogo, outras Rodas continuariam e ele tem consciência que para sempre será o mentor daquele processo.

Considerando que o DJ'ing, tradicionalmente, se trata de uma atividade aprendida no formato do-it-yourself (DIY), ou seja, em esquemas de autoaprendizagem e de aprendizagem informal entre pares no âmbito de grupos juvenis (Araldi, 2004), como explicar o surgimento destas escolas de formação? Argumenta-se neste artigo que tal fenômeno expressa um processo de pedagogização (Beillerot, 1987) da atividade de DJ, ou seja, a progressiva deslocação, apropriação, formalização e institucionalização em formas de cultura escolar dos conhecimentos experiências que constituem os saberes-fazer do DJ, até aqui informalmente produzidos e reproduzidos no âmbito de microssociabilidades juvenis. (FERREIRA, 2017, p. 475)

O fenômeno observado por Vitor no universo português de DJ é muito parecido com o quadro do Produtor no Brasil. Existem uma série de cursos de formação para tornar-se Produtor Cultural, inclusive cursos de nível de graduação em nível superior em Universidades formais. As graduações em Produção Cultural buscam enfoque teórico que prepararia o estudante a conhecer os debates acadêmicos acerca do mundo da arte e da cultura. Enquanto isso existe uma outra série de formações técnicas, de diferentes durações, que se propõem a ensinar as principais ferramentas para o trabalho prático de um produtor. Normalmente as formações técnicas dividem a atividade da Produção Cultural em nichos (teatro, cinema, eventos, shows, prestação de contas, leis de incentivo) e em etapas (pré-produção, produção, pós-produção). Diferente do DJ onde é muito comum o auto-aprendizado solitário, até pela própria dinâmica da ação que é solitária entre o artista e o seu equipamento. A produção é uma atividade essencialmente relacional, não se produz nenhum

processo sozinho. A ação de produzir sempre depende do trabalho de outros. Portanto se aprende no contato com outras formas de agir.

No caso de Djoser a busca por uma formação se dá a posteriori. Ela está menos associada a busca por pedagogização e informação e mais associada a busca por um título legitimador. As formações que o preparam para tornar-se Produtor Cultural se dão em espaços informais, não promovem o acúmulo de titulações e são bastantes diversas. Ele vai coletando informações, observando, reproduzindo e formando o seu próprio mosaico de referências para a atividade. Diferente do indivíduo que passa por uma formação técnica onde aprende uma determinada cartilha de ação, onde as ações seguem uma ordem e são realizadas objetivando-se resultados já esperados. O processo vivido por Djoser é mais sobre ações de experimentação e aprendizados a partir de vivências. Podemos dividir a trajetória de sua formação como Produtor Cultural nas seguintes etapas: Primeiro no espaço do CIC ele frequenta oficinas de produção e outras trocas de informação sobre o cenário cultural independente; depois observa a ação de Drope e MV Hemp na Roda de Rima da Lapa e colhe dali um escopo base da ocupação que viria a fazer; o contato com certas figuras mais velhas na cena cultural carioca serve como referência para pensar certas ações como Mateus Aragão⁵³ que o estimula na ação política e o leva para falar com o prefeito; por último então observa a movimentação da Economia Criativa e encontra um curso gratuito e decide fazê-lo para obter um título.

A trajetória formativa de Djoser se baseia também na capacidade de aprendizado mimético. Ele consegue ao longo da trajetória dele assimilar termos-chaves para a construção de discursos que promovam os efeitos por eles esperados em seus interlocutores. Essa habilidade é bastante importante na sua trajetória e ele mesmo identifica ela como um dos principais pontos da sua construção identitária como articulador. O conhecimento aprofundado sobre determinado assunto e seus desdobramentos é menos importante do que a capacidade de assimilar uma visão geral sobre o que aquele assunto representa e decorar os termos-chaves para promover o reconhecimento, ou a ativação de certos referenciais, no receptor outro lado da conversa.

E assim, Djoser consegue passar ao lugar de ministrar cursos, oficinas e palestras. Essa posição que assume como convidado a dividir conhecimento com um público fecha o ciclo da legitimação identitária de Djoser como Produtor. A sua ausência de formação formal ao invés de ser um empecilho, gera reconhecimento, a partir da ideia do acúmulo de um conhecimento particular que não circularia a partir das estruturas de aprendizado formal. Aprender um *modus operandi* na

⁵³ Produtor a frente do coletivo Eu Amo Baile Funk e na época um dos articuladores da plataforma Eixo Rio lançada pela prefeitura.

marra ou se virando gera um outro tipo de conhecimento, que em certas instâncias de ensino contemporâneo, é valorizado. Djoser é convidado a voltar ao Rio Criativo (lugar onde se formou), convida a falar para empresas de marketing e comunicação, a ministrar palestras ou workshops em outros espaços alternativos, para trocar informação sobre sua visão de como fazer cultura. A Roda Cultural e a própria trajetória de Djoser se tornam então um *case* de sucesso.

Escolher uma ocupação laboral, ou “o que se fazer da vida”, é uma decisão intimamente ligada a construção identitária do sujeito. Essa descoberta pode se dar por várias formas. Por influência de figuras referenciais e da trajetórias de pessoas mais velhas. Pela descoberta de uma aptidão, pela escolha de uma carreira e a formação nesse campo. Pela experimentação prática que permite o aparecimento de habilidades pessoais do indivíduo. A identidade profissional não precisa estar baseada em uma estrutura legitimadora palpável como: um diploma, a assinatura da carteira de trabalho, a participação em uma categoria sindical, etc... Mas, em todas as formas é essencial o reconhecimento social para a consolidação desta identidade.

3.2. Precariedade

O termo vem sendo utilizado desde o começo da constituição de uma política econômica crítica. Traços do termo podem ser encontrado no trabalho de Karl Marx, especialmente *O Capital*. Max Weber também fez uso do termo no trabalho *Ciência como Vocaçãõ*, para descrever um novo modelo de pesquisadores resultante do alinhamento do modelo pesquisa Alemão com o desenvolvido no Estados Unidos. A partir dos anos 60 a precariedade se tornou tema pautado pelos movimentos sociais dentro da academia. O movimento feminista de Bologna, Italia, adotou o termo na luta por melhores condições de trabalho (Betti, 2013). Na mesma década, a *International Labour Review* publicou um artigo de Paolo Sylos Labini intitulado '*Precairous employment in Sicily*' (Trabalho precário na Sicília), que apresentou um categoria de trabalhadores mal pagos e empregados de forma irregular, conectados mas em maior número e mais heterogêneos ao chamado *lumperproletariat* (Sylos Labini, 1964). Depois disso o debate sobre a precariedade desapareceu das discussões acadêmicas por cerca de três décadas. E nos anos 90, pesquisadores baseados principalmente na França e na Itália começaram a utilizar o termo novamente. Neste meio tempo, precariedade se tornou um termo chave para os movimentos sociais, especialmente para o movimento Italiano de 1977, onde estudantes e manifestantes se autointitularam 'precários' para marcar sua distância aos partidos preocupados em proteger a classe trabalhadora industrial assalariada (Lerner et al. 1978; Bernardi, 2009; Fumagalli, 2011; Shukaitis, 2013.) (Armano, 2017)

Refletir a categoria trabalho no contemporaneidade esbarra na identificação da principal problemática social das formas trabalhistas: elas vem gerando a chamada condição de precariedade. Como mostra a breve digressão histórica feita pela pesquisadora Armano, precariedade não é um termo novo, está presente na tradição sociológica europeia do século XX. Por outro lado a

categoria trabalho vem perdendo ou sendo alterada de sentido nos últimos 50 anos. Categoria que desde a revolução industrial passou a ser colocada no centro da significação social. O trabalho como conceito vem na última metade de século sendo diluído. Para além do avanço da precariedade como sintoma social, da diluição da seguridade trabalhistas e do aumento do desemprego. Um debate sociológico vem ganhando ares nos últimos 30 anos que é a precarização do próprio conceito de Trabalho como categoria social.

A palavra precariedade não só está presente na agenda acadêmica mas também no vocabulário dos movimentos sociais. Em nenhum dos dois campos ela é utilizada de forma única, podendo inclusive assumir sentidos opostos dependendo da corrente que a utilize. Sendo simplista poderíamos dividir entre dois movimentos:

O movimento da crítica ao pensamento neoliberal que contesta os princípios desse raciocínio econômico-social, tais como: o advento do estado mínimo que desobriga a ideia de proteção trabalhista, seguridade, previdência, direitos básicos do trabalhador, estruturas sindicais e até mesmo dissocia a necessidade de pagamento de salário como princípio do trabalho. Essa linha de crítica vê como solução para a modernidade flexibilizadora, a defesa da consolidação das leis trabalhistas, dos sindicatos e das estruturas de proteção ao trabalho.

Uma outra linha surgida no fim do Séc XX e no Séc XXI, questiona o trabalhismo e as estruturas que construíram o conceito de trabalho até então no período Fordista e Keynesiano. Essa linha não vê como fator necessariamente negativo a flexibilização. Essa linha de discurso se baseia em uma consistente crítica política e cultural ao contrato vitalício a um modelo de trabalho. Abordando recusa da mulher a ser reduzida a sua habilidade reprodutiva. Requerindo horas flexíveis de trabalho, trabalho de casa, arranjos de meio período, questionando a relação entre trabalho x vida, explicitando uma demanda pela libertação da hora de trabalho padronizada (marcação de ponto) e do local de trabalho padronizado (escritório, fábrica). Inclusive questionando a ideia de riqueza, que força toda a sociedade a se comprometer com o enriquecimento do estado nacional.

Na introdução do livro *Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods*, as pesquisadoras Armano, Bove e Murgia reúnem um quadro das principais aparições do conceito de precariedade nos trabalhos acadêmicos:

No debate contemporâneo a precariedade é teorizada de uma das seguintes formas:

. Um problema ontológico e existencial, guiado pela crença de que nós somos todos seres contingentes e na vida não há garantias (Puar, 2012). Aqui a precariedade descreve a fragilidade da corporeidade humana, tema bem discutido no trabalho de Judith Butler (2004) no

pós 11 de Setembro nos Estados Unidos. Nesses termos reconhecer a precariedade prevê um encontro ético, um entendimento da “precariedade do outro” essencial para a construção da vulnerabilidade e interdependência como pré requisitos para a relação humana.

. Uma palavra de ordem utilizada para alertar a piora das condições dos contratos de trabalho, a influência da morte dos sindicatos sobre as reformas trabalhistas, ou o crescente acato de sucessivos governos do dispositivos e legados, intitulados sociais democratas ou de orientação liberal, de uma agressiva e impiedosa agenda neo liberal. Esse entendimento do termo é escolhido para dar voz e visibilidade aos efeitos do que, para alguns, parece ser uma silenciosa tomada de controle das relações industriais pelos patrões às custas dos empregados (Fudge and Owens, 2006; Kalleberg, 2009). Aqui precariedade é um termo guarda-chuva que descreve diferentes condições de trabalho, de auto-empresariamento a emprego de meia jornada, emprego temporário, estágio e contratos sob-demanda; descrita como condição atípica e contingente, caracterizada pela incerteza, imprevisibilidade de fluxos de renda, insegurança, vulnerabilidade, falta de proteção e regulação (Crompton *et al*, 2002; Blossfeld *et al*. 2005).

. Uma condição inerente do capitalismo contemporâneo que permite a produção e a reprodução do capital de maneira geral. Nessa perspectiva insegurança, informalidade e precariedade representam um modelo dominante de governança (Mitropoulos, 2004; Neilson and Rossiter, 2008; Breman and van der Linden, 2014) implementado de diferentes formas. Por exemplo, o aumento do número de pessoas que encontram empregos fora dos arranjos de trabalho convencionais, nas cidades globalizadas ou como *crowd workers* (N. T. não há tradução para português, se refere a comunidade de trabalhadores que reúnem fluxos de informações coletivos na internet) na economia digital, arranjos que são inviabilizados pelo capitalismo contemporâneo (Atzeni and Ness, 2016)

. Uma condição experimental empenhando a vida de um indivíduo como uma qualidade inerente dele e da sua posição social. O novo espírito do capitalismo é baseado na auto-identificação dos trabalhadores com os produtos de seu trabalho (Boltanski and Chiappello, 1999) e a valorização das habilidades emocionais acionadas no trabalho (Morini, 2010). Nesse contexto, o foco da análise está no processo onde os indivíduos são cobrados a serem mestres de seus destinos e empreendedores de si mesmos (Ross, 2009; Dardot and Laval, 2009; Armano and Murgia, 2013), um processo que objetiva transformar cidadãos em empreendedores de seu próprio capital humano e que proporciona formas de subjetivação e construção do *self* que se baseiam na fragmentação, individualização e na lógica empresarial. Seguindo a retórica de realização pessoal, os sistemas de disciplina e obediência típicos do Fordismo são aqui invertidos graças a interiorização dos princípios do mérito e da valorização das habilidades (Lazzarato, 2012).

. Uma forma de reconhecer e organizar um ator coletivo e novas formas de luta política e solidariedade para além dos tradicionais modelos organizacionais, partidos políticos e organizações sindicais (VV.AA, 2004; Tari and Vanni, 2005). Nesse sentido, a precariedade pode ser vista "não só a partir de seu caráter opressor, mas também oferecendo uma potência para o surgimento de novas subjetividades, novas sociedades e novas formas de fazer política"(Gill and Pratt, 2008). Essa é a 'classe em surgimento' que Guy Standing, popularizando um termo que já vinha sendo bastante utilizado pelos movimento sociais, chama de “Precariado” (2011). Neste sentido, o crescimento do precariado não é apenas resultado das mudanças do mercado de trabalho e um aumento dos contratos temporários de trabalho; é também guiado pela transformação do processo produtivo conectado às estratégias do capitalismo global. Este termo não objetiva identificar um grupo socioeconômico distinto, mas sim de apontar o potencial de construção de uma imagem e identidade para a experiência coletiva da subjetividade precária.

(Mapeando a Precariedade)

Djoser conhece o conceito de precarização a partir da vivência trabalhista dos seus pais. Djalma e Isabel constroem suas vidas sociais em cima da opção pela ruptura com os modelos formais de trabalho. O casal, compartilha com os filhos tantos os ideais estruturantes dessa cosmovisão como as consequências práticas dessas escolhas. O adolescente Djoser questiona as consequências dessas escolhas por uma “vida independente” (palavras dele) dos seus pais, como por exemplo a ausência de luz no lar dos Botelho por um longo período. Djoser vai buscar então um novo referencial de trabalho e vida a partir do seu novo emprego no Tribunal. A estabilidade formal e toda proteção da seguridade trabalhista do funcionário público se apresentam como opções de desejo, valores até então desconhecidos. Quando confronta seus pais com essa nova opção, eles reafirmam o modelo de vida adotado pelo casal e contrapõem as ideias de desejo, sucesso e trabalho *status quo* do universo do funcionalismo público que haviam seduzido o filho.

No Brasil o funcionalismo público assume uma conformação trabalhista própria. Modelo laboral símbolo da estabilidade, dos benefícios sólidos e de longas carreiras vitalícias. Além disso ser funcionário público historicamente é associado a um *status* social. Com a privatização de grandes empresas públicas e de serviços dentro dos órgãos públicos, esse modelo de trabalho vem sendo progressivamente reduzido. A soma dos elementos da ideia do modelo laboral do funcionalismo público como campo de desejo e das vagas escassas dos empregos público, geram um mercado de preparação para a disputa dos concursos públicos. Cursos, materiais didáticos, professores, sites voltados a essa formação são comuns nas grandes cidades. Esse processo inventa um tipo social chamado concurseiro⁵⁴, pessoa que dedica a vida a se preparar e a realizar concursos até obter a sonhada vaga em um emprego público.

O funcionalismo público não só é associado a ideias positivas. Também é sendo comum associar esse modelo de trabalho a corrupção, nepotismo, empregos de fachada, desvio de verbas e ao centro das estruturas políticas problemáticas do país. Em tempos de instabilidade e polarização política esses discursos se reproduzem e esse modelo é muito questionado. Outro pensamento difundido é o que associa o funcionalismo público a ideia de uma estrutura burocrática demais o que a torna inoperante e conseqüentemente torna seus funcionários acomodados. Todos esses discursos vêm normalmente acompanhados da ideia de uma necessidade de solução dos problemas por uma via neo-liberal de ação, que pede a privatização das estruturas públicas. A privatização vem de fato ocorrendo e avançando nos últimos 20 anos.

⁵⁴ Concurseiro é um termo utilizado em vários dos cursos e materiais voltados a formação para concursos (como: "Concurseiros Unidos", "Loja do Concurseiro" ou "A Casa do Concurseiro"). Ver matéria de jornal sobre o tema: <https://g1.globo.com/especial-publicitario/educa-mais-brasil/estudar-para-transformar/noticia/confira-sete-dicas-para-quem-e-concurseiro-se-dar-bem-nas-provas-do-proximo-ano.ghtml>, último acesso 11/03/18.

Djoser assume então a cosmovisão familiar da instabilidade laboral como opção de vida. Em um movimento parecido com as escolas sociais que enxergam nos novos modelos de organizações trabalhistas campos de possibilidades. Imaginar um novo mundo do trabalho permite questionar as bases do modelo trabalhista fordista: divisão regular do tempo, divisão celular do trabalho, ganhos constantes, produtividade ascendente, trabalho especializado e alienado, organismo trabalhistas hierárquicos...

La precarización significa más que puestos de trabajo inseguros, más que una cobertura social insuficiente dependiente del trabajo asalariado. En tanto que incertidumbre y exposición al peligro, abarca la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación. Es amenaza y constricción, al mismo tiempo que abre nuevas posibilidades de vida y trabajo. La precarización significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia. (Lorey, Isabel, 2016, p.17)

Se o conceito de precariedade é pautado em oposição ao conceito de seguridade de forma a olhar para a transição entre um e outro como um processo cronológico linear. Quem possuía direito e a seguridade trabalhista historicamente? Provocação que nos lança a pesquisadora Isabel Lorey⁵⁵, ela compartilha a definição de precarização como conceito ontológico que não se restringe a ideia de trabalho e serve para pensar a condição humana a partir dos estudos de gênero e feministas, como proposto pelos trabalhos da pesquisadora Judith Butler.

O conceito de condição precária de Butler se baseia na ideia de entender a construção do indivíduo como um ser relacional e dependente. “Os corpos são dependentes, porque são precários e portanto finitos, de algo de fora de si mesmos (dos outros, de instituições e de ambientes seguros e protegidos)”⁵⁶. Os corpos em vida partindo desse pressuposto precisam de proteção mas nunca poderão ser plenamente protegidos, o que lança a condição precária como princípio ontológico.

Dentro del marco de su paradigma de protección basado en el Estado social, la gubernamentalidad liberal se basaba en formas múltiples de precariedad entendidas como *othering* [alterificación]: por una parte, en el trabajo no remunerado de las mujeres en el área de reproducción en la esfera privada; por otra, en la precariedad de todos aquellos que quedaron excluidos (como anormales) del compromiso entre capital y trabajo dentro del Estado nación (los extranjeros y los pobres) así como en las condiciones extremas de explotación en las respectivas colonias.³² Eran precarizadas todas aquellas personas que no cumplían la norma y la normalización del sujeto blanco, libre y sobe- rano-burgués, así como las relaciones de propiedad concomitantes y que presentaban una amenaza contra estas. (Ibid, p.49)

A pesquisadora resgata uma tradição hobbesiana de pensamento como o princípio da ideia da construção de um estado pautado pela proteção do indivíduo as muitas ameaças que a própria sociedade pode provocar. A partir da ideia de governamentalidade proposta por Foucault,

⁵⁵ Lorey 2016, op. cit.

⁵⁶ Butler apud Lorey, Ibid, pp.33-34

podemos refletir o governo como a criação de modelos de introjeção no indivíduo, de construção de subjetividades adaptadas as estruturas sociais. Ela crítica uma tradição acadêmica que crítica o neoliberalismo como uma ameaça a proteção estatal seguradora, sem questionar as bases da construção social desse estado e dessa estrutura social. Utiliza o trabalho do sociólogo Robert Castel para exemplificar essa linha de pensamento que se baseia na ideia de um estado de proteção e segurança pautada sobre a centralidade política do cidadão homens brancos como chefe da família e provedores dos lares. Lorey compara a reprodução da ideia de troca da liberdade pela segurança que estrutura o estado moderno, com a relação da relação política de construção da alteridade entre homem branco como cidadão garantidor da estrutura social em oposição a mulher e a população que viveria nas margens dessa sociedade (negros, latinos e imigrantes).

Com o aumento da precariedade rumo a uma insegurança generalizada, o que afetaria não só as populações que sempre careceram de seguridade, mas também o centro do que vem sendo construída como estrutura social moderna: o homem branco de classe média. A precariedade explicitaria então que existe uma crise social e de representação política na sociedade. Podendo servir como uma oportunidade para serem repensadas estruturas sociais menos centralizadoras e mais plurais.

Djoser aprendeu por seus pais e pelos processos de sua vida que a instabilidade social dos nossos tempos podem ser também para ele uma oportunidade. Jovem negro, sem formação universitária, vai aprendendo a dialogar com as formas insurgentes de trabalho e estruturas sociais em prol do seu reconhecimento.

Todavia, nem Djoser nem Lorey perdem de vista que a precariedade também se mostra como uma questão problemática não só da pauta dos dias atuais mas historicamente das populações marginalizadas a sociedade. O desafio conceitual que se instaura é como pensar a precariedade sem cair no discurso liberal, nem no discurso de simples manutenção da organização social do trabalho pós-fordista. Enquanto um discurso tenta ludibriar um modelo do livre mercado como caminho para a sociedade, e o estado como inimigo número um pela seu excesso de burocracias e proteções. O outro discurso se contenta com uma visão estreita da organização social do trabalho, no ímpeto de tentar defender as conquistas trabalhistas e a segurança conquistadas pelas lutas dos trabalhadores, se torna incapaz de tecer críticas ao modelo dado. Lorey opta por olhar para a precarização de forma ontológica e debater como o estado vai se metamorfoseando na tentativa de administrar a insegurança, o medo e as ameaças em prol da manutenção de um contrato social de proteção.

Um outro desafio ainda maior é como pensar em um modelo da relação de trabalho que possa ser emancipatória sem cair na completa mercadorização, ou seja tratar tudo como mercadoria.

Ou melhor como não cair, na falácia de enxergar tudo como um empreendimento econômico, inclusive o próprio sujeito.

3.3. Empreendedorismo Cultural/Social

A primeira descrição, empreendida em fins do século XIX - tanto na ficção quanto nas ciências sociais propriamente ditas -, centra-se na pessoa do burguês empreendedor e na descrição dos valores burgueses. A figura do empreendedor, do capitão de indústria, do conquistador (Sombart, 1928, p. 55) concentra os elementos heróicos da situação, com a tônica no jogo, na especulação, no risco, na inovação. Em escala maior, em termos de categorias mais numerosas, a aventura capitalista encarna-se na libertação, sobretudo espacial ou geográfica, possibilitada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e do trabalho assalariado, o que permite que os jovens se emancipem das comunidades locais, da ligação à terra e do arraigamento familiar, que fujam da cidadezinha, do gueto e das formas tradicionais de dependência pessoal. Em contrapartida, a figura do burguês e a moral burguesa contribuem com os elementos de segurança numa combinação original que associava a disposições econômicas inovadoras (avareza ou parcimônia, espírito poupador, tendência a racionalizar a vida cotidiana em todos os seus aspectos, desenvolvimento de habilidades contábeis, de cálculo e previsão) posicionamentos domésticos tradicionais: importância atribuída à família, à linhagem, ao patrimônio, à castidade das moças (para evitar casamentos desvantajosos e dilapidação do capital); caráter familiar ou patriarcal das relações mantidas com os empregados (Braudel, 1979, pp' 526-7) - o que será denunciado como paternalismo -, cujas formas de subordinação permanecem amplamente pessoais, em firmas geralmente pequenas; papel atribuído à caridade para aliviar o sofrimento dos pobres (Procacchi, 1993). Quanto às justificações que tinham em vista uma generalidade maior e remetiam a construtos do bem comum, estão menos ligadas à referência ao liberalismo econômico, ao mercado ou à economia acadêmica, cuja difusão ainda era bastante limitada, e mais à crença no progresso, no futuro, na ciência, na técnica, nos benefícios da indústria. Lança-se mão de um utilitarismo vulgar para justificar os sacrifícios exigidos pela marcha do progresso. É exatamente esse amálgama de disposições e valores diferentes e até incompatíveis (sede de lucro e moralismo, avareza e caridade, cientificismo e tradicionalismo familiar), no princípio da divisão dos burgueses consigo mesmos, de que fala François Furet (1995, pp. 19-35), que constitui a base daquilo que será denunciado com mais unanimidade e persistência no espírito burguês: a hipocrisia. (Boltanski & Chiapello, 2009, pp.49 -50)

Em “O Novo Espírito do Capitalismo” Luc Boltansky e Evè Chiapello para defender a ideia de que vem ocorrendo uma mudança estrutural sistêmica, remontam os processos históricos de conceituação do capitalismo como sistema. A primeira descrição tipificada do capitalismo destacada pelos autores foca na ideia do desenvolvimento de um indivíduo capitalista burguês. Essa tipificação individual nasce de um paradoxo: o empreendedorismo aventureiro e libertador x a

segurança burguesa. Paradoxo entre a emancipação territorial do jovem empreendedor caixeiro viajante e da proteção territorial dos burgos.

Já a segunda descrição do capitalismo, ou de um espírito capitalista, surge a partir dos anos 1930 com o surgimento das grandes corporações, substitui o indivíduo pela ideia de grandes corpos organizados e no centro dessa empreitada esta a figurada do diretor da empresa. As grandes corporações propõe um gigantismo sonhador, alterar o modo de vida em escala global a partir da indústria de massa. Se constroem a racionalização da ideia de longo prazo e o desenvolvimento do trabalhador que vê na empresa a garantia do seu crescimento. Se pluraliza a ideia das empresas como pilares de proteção não só para constituir uma infraestrutura de carreira trabalhista mas para dar suporte a vida pessoal do trabalhador. Em um modelo herdado da carreira militar, o tipo social beneficiado pelo modelo industrial se restringe, na maior parte das vezes, ao homem branco com qualificação técnica.

Com a progressiva insustentabilidade do estado de bem estar social a partir dos anos 70, a ideia das grandes indústrias e dos trabalhadores qualificados bem pagos e com empregos sólidos vai retraindo. Vai ganhando forma então um novo espírito do capitalismo baseado no capitalismo globalizado, isomorfo e individualizado. Movimento que os autores apontam surgir no centro do “sistema-mundo” para garantir uma zona de seguridade aos altos executivos. Não se configura portanto uma oposição ao individualismo centrado no burguês do primeiro modelo, nem ao coletivismo proposto pelas grandes indústrias do segundo modelo. As grandes indústrias se tornam grande oligopólios de poder. Os empregadores não conseguem sustentar a ideia de garantir uma vida digna ao trabalhador em um contexto de competição de mercado. O estado progressivamente vai alterando sua política fiscal pautada no bem estar social e a conta não fecha. No entanto é do interesse das corporações multinacionais continuar sendo capaz de atrair os profissionais responsáveis pelo seu acúmulo de capital, em especial a figura do alto executivo especializado. E assim segundo Boltanski e Chiapello vai se formando um novo espírito capitalista.

Nos anos 90 vai ocorrendo um movimento dentro do pensamento de gestão empresarial que altera o perfil do trabalhador ideal para um tipo que seja engajado, motivado, flexível, adaptável, criativo e envolvido afetivamente com seu trabalho. A relação de controle entre empregado e patrão passa a ser estabelecida pela afetividade e pessoalidade. Enquanto isso o modelo de carreira, vai sendo substituído pelo modelo de projetos, onde as relações de contrato vão sendo mantidas pelas durações dos projetos e não mais por longos prazos. Se populariza então o modelo de trabalhador empreendedor que configura o surgimento de um terceiro espírito capitalista, não só para as estruturas empresariais, mas também para outras bases sociais de emprego e trabalho.

O SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) começa a aplicar o modelo EMPRETEC desenvolvido pela Nações Unidas para capacitação de empreendedores, desde os anos 90. E desde então vem sendo lançados junto ao Ministério do Trabalho e apoiado por diversas empresas programas para capacitar e difundir o modelo empreendedor (como o programa “Jovem Empreendedor” de 2004). Em 2009 entrou em vigência uma alteração da lei brasileira que regula as pequenas empresas e passa a ser operado um novo modelo de pessoa jurídica: o Micro Empreendedor Individual ou MEI. O objetivo era possibilitar o registro e o pagamento de impostos de uma série de pequenos trabalhadores que integravam o mercado informal.

Seguindo os argumentos de François Ewald sobre a abordagem da chamada “questão social”, ou seja, segundo ele, a administração das desigualdades, podemos avançar a hipótese de que o empreendedorismo substitui, na atualidade, o incentivo à poupança, que serviu no século XIX como mecanismo de gestão das populações pobres, transformando o direito político em moralidade econômica (Ewald, 1986). Os valores da poupança e do esforço individual agora são substituídos, ou melhor, complementados pelos valores da inovação, criatividade, incerteza e ativação permanente. (Tommasi, 2015, p.111)

Tommasi argumenta que o modelo empreendedor passa ser utilizado como ferramenta social de gestão da pobreza. Esse modelo, segundo ela, centraria no pobre a imagem do mais qualificado empreendedor, por saber lidar com as adversidades da vida de forma criativa e através de uma grande capacidade performativa. Se considerarmos os empreendedores movidos por uma mistura entre senso de oportunidade e necessidade de sobrevivência, as periferias⁵⁷ brasileiras seriam o melhor laboratório de formação de empreendedores possível.

Paralelamente ganha força no Brasil um conceito que vem sendo alardeado como modelo global a superação das crises econômicas do século XXI, a Economia Criativa. Ele desembarca em terras brasileiras em 2004 no congresso da UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) que se passou na cidade de São Paulo. Em 2012 o Ministério da Cultura do Brasil cria uma Secretária da Economia Criativa, com o objetivo de desenvolver os setores criativos nacionais. Dentro dessa discussão ganha força a ideia de cultura como recurso (YUDICE, 2006.) e como ferramenta social.

O Rio de Janeiro, cidade que vinha vislumbrando a possibilidade de estabelecer sua marca como uma cidade criativa dentro da disputa global de um mercado de cidades-empresas, dá alguns passos na direção de abraçar a criatividade como setor econômico com a transformação de um programa de formação de produtores culturais, o “Escritório de Apoio à Produção Cultural” criado em 2008, em uma Incubadora Cultural que passa a se chamar Rio Criativo no ano de 2010, e mais

⁵⁷ Iniciativa defendida por programas de governo, projetos sociais de empresas e ONG. Ver por exemplo o livro: “Um País Chamado Favela. MEIRELLES, Renato & ATHAYDE, Celso. Editora Gente, São Paulo, 2014.”

tarde se torna um "Programa de Desenvolvimento da Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro" a partir do ano de 2013. O Rio Criativo se torna então um programa de incubação e formação criado sob a consultoria do Instituto Gênesis da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a primeira Incubadora voltada para o setor criativo do Brasil surgida em 1997. O Rio Criativo conta com um espaço de Incubação que sedia 16 empresas e de co-working ocupado por 20 empreendimentos em um espaço de cerca de 1800 m². Nos dois casos com vagas rotativas, ocupadas via editais públicos. Além disso o programa promove no espaço sede e em caravanas pelo estado do Rio o que eles chamam de "Escola Rio Criativo", que segundo o site atende 5.000 pessoas por ano.

Djoser que foi em um dos lançamentos da Secretária Nacional da Economia Criativa começou ali a ver a possibilidade de dar sentido a sua prática a partir dos termos empreendedorismo cultural e social. Mais tarde viu no Rio Criativo a possibilidade de obter uma titulação que o auxiliasse na construção de sua carreira. Em 2014, quando as contas eram mais urgentes que os sonhos, Djoser se inscreveu para um edital para articulador local e quando vê está trabalhando na divulgação do Ações Locais. Edital, já citado no primeiro capítulo, lançado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, que tentou implementar um modelo de financiamento público aos pequenos empreendedores e produtores culturais informais do Rio de Janeiro.

O vocabulário do empreendedorismo une a retórica política e os programas regulatórios às capacidades de 'autodireção' das pessoas. (...) Refere-se a uma serie de regras para a conduta da existência diária de uma pessoa: energia, iniciativa, ambição, calculo e responsabilidade pessoal. O self empreendedor fará da sua vida um empreendimento, procurando maximizar seu próprio capital humano, projetando seu futuro e buscando se moldar a fim de se tornar aquilo que deseja ser. (...) O empreendedorismo designa uma forma de governo que é intrinsecamente 'ética': o bom governo deve ser baseado nas maneiras pelas quais as pessoas governam a si próprios. (Rose, 2011, p. 215).

O empreendedorismo é apontado ao mesmo tempo como saída social, possibilidade de efetivação da cultura como negócio e uma forma de se inserir no mercado do trabalho. Essa ideia expande a noção de mercantilização para a construção da subjetividade. Para conseguir empreender, o primeiro passo é empreender a si mesmo. Buscando lidar com a vida pessoal como projetos, buscando a formação constante, a afirmação da sua imagem perante os possíveis parceiros de trabalho e principalmente conseguir ter disciplina para autogovernar-se. Esse princípio personaliza no indivíduo toda a responsabilidade para o sucesso ou falha de suas empreitadas.

Na contramão destes as ideais, as estatística do Sebrae não apresentam o empreendedorismo como um modelo necessariamente de sucesso. Segundo o órgão: de 100 pequenas empresas que abrem no Brasil, 35 não chegam ao final do primeiro ano, 46 ao fim do segundo e 56 ao fim do

terceiro. Esses números de empreendimentos “fracassados” podem ser associados somente a falta de habilidade de gestão dos empreendedores?

Mas quem são, no Rio de Janeiro, os chamados Microempreendedores Individuais (MEI)? Dados de uma pesquisa realizada pelo SEBRAE mostra que o nível de instrução deles é mais baixo do que o da média dos ocupados: metade dos microempreendedores da RMRJ não concluiu o ensino médio e 31% sequer completou o ensino fundamental. Pesquisa recente do IPEA mostra que, contrariando as expectativas, os que estão sendo registrados como Empreendedores Individuais não são os típicos empreendedores pensados por Schumpeter, trabalhadores criativos e inovadores que souberam colher a oportunidade de criar seu negócio, e sim trabalhadores que acabam de perder seu lugar de assalariados, ou seja, foram demitidos. O setor onde mais cresce a figura do MEI é justamente o setor da construção civil onde, evidentemente, não se trata de trabalhadores criativos e dinâmicos e sim de peões. (Tommasi, op cit, p.113)

Como nota a pesquisadora nem todos os registrados como empreendedores juridicamente compartilham dos princípios e ideais de formação de um negócio inovador para disputar o mercado. Ocorre um fenômeno chamado "pejotização" que registra como MEI trabalhadores de diversas áreas de forma a facilitar contratos que não paguem impostos e encargos trabalhistas. Prática já comum na relação trabalhadores com contratos temporários, vem sendo expandida também para os trabalhadores com contratos de longa duração, facilitada pela reforma trabalhista ocorrida no Brasil no ano de 2017.

O que começa como uma forma de garantir os privilégios sociais dos altos executivos adequado as necessidades de mudança na estrutura trabalhista global, vai se tornando um modelo amplamente difundido. O empreendedor passa a virar um ideal também das classes populares. Sendo inclusive estimulado por programas de organizações internacionais e de governo para gestão das populações mais vulneráveis. Enquanto isso as empresas passam também a difundir o conceito do trabalho empreendedor, se aproveitando muitas vezes das brechas que ele abre nos modelos de contratações.

Nas conversas mais atuais Djoser normalmente não utiliza a palavra empreendedor. Quando faz menção ao termo é em comparação para ilustrar aquele lugar do mundo do trabalho que aciona. Ou remetendo a visão de empreendedor social que já foi uma categoria central para ele, como nos revela o texto da apresentação que Djoser fez na Homegrown Tijuca (descrita no capítulo 2.4). Djoser descobre esse termo quando estava sendo lançada a Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura, momento onde a Economia Criativa e o empreendedorismo social e cultural pareciam ser caminhos que apontavam para o futuro. Nos últimos dois anos no entanto a Secretaria de Economia Criativa foi fechada e o discurso do empreendedorismo social para sair da crise foi perdendo força. Hoje quando Djoser faz referência ao conceito de empreendedor, ele associa a um modelo de trabalho de “playboy”. Ocorreu nos últimos anos uma massiva apropriação midiática do

conceito que normalmente associa o empreendedor a um tipo social de classe média que costumava ser executivo em uma empresa formal, mas troca o terno e gravata pela bermuda e o prédio corporativo pelo co-working. Essa imagem estereotipada é recusada e ironizada por um setor mais alternativo. Por isso a palavra empreendedor é situada entre o amor e ódio da geração de jovens brasileiros que busca e precisa desconstrair o modelo de trabalho formal.

3.4. Da para fazer uma cultura a brasileira

O Movimento Maker é uma extensão mais tecnológica e técnica da cultura Faça-Você-Mesmo ou, em inglês, Do-It-Yourself (ou simplesmente DIY). Esta cultura moderna tem em sua base a idéia de que pessoas comuns como eu e você podem construir, consertar, modificar e fabricar os mais diversos tipos de objetos e projetos com suas próprias mãos.

Com o acesso cada vez mais fácil e barato a ferramentas dos mais variados tipos e com uma explosão de informações sobre tecnologia e técnicas acontecendo na Internet, o Movimento Maker vem se tornando cada vez mais forte e hoje conta com centenas de milhares de pessoas envolvidas. Este movimento foi fundado por volta de 2005 com o lançamento da bíblia do Movimento Maker, a revista Make Magazine. Além da revista, os fundadores do movimento também lançaram um evento anual chamado Maker Faire, ou Feira Maker, que agrupava entre 50 mil e 125 mil pessoas em três das maiores cidades dos Estados Unidos.

De lá para cá, milhares de pessoas, os Makers ou Fazedores, se juntaram ao movimento e foram seguidos por centenas de empresas que abraçaram a filosofia maker como forma de trabalhar. O resultado disto tudo é um movimento super forte e relevante que tem cara de revolução e que está mudando totalmente a forma com que criamos e nos relacionamos com as coisas. O empreendedorismo é super forte e presente no Movimento Maker já que cada vez mais vemos fazedores criando novas empresas que nasceram de seus projetos pessoais.

A realidade é que este tipo de cultura já existia há décadas e foi responsável pela criação e evolução de indústrias inteiras como foi o caso da indústria dos computadores pessoais que teve suas origens no Homebrew Computer Club, ou Clube dos Computadores Caseiros. Foi no Homebrew Computer Clube que Steve Jobs e Steve Wozniak apresentaram pela primeira vez o Apple I.

Hoje em dia, com a chegada e popularização de tecnologias de construção super sofisticadas como a impressão 3D e os microcontroladores como o Arduino, o Movimento Maker pode ser apenas o início de uma revolução industrial de proporções gigantescas e bastantes profundas para nossa sociedade. E é exatamente por isto que resolvemos criar o Fazedores para disseminar a cultura maker no Brasil.

(Extraído do site: <http://blog.fazedores.com/sobre/>, último acesso em 17/03/18)

A chamada cultura *maker* se associa a tecnologia e ao desenvolvimento. Projetos de engenharia caseiros, desenvolvimentos de aplicativos de celulares, desenvolvimentos de programas de computadores e robótica. A ideia é usar a tecnologia de forma a fazer algo novo na sua própria casa. Como revela o texto extraído do site fazedores esse movimento se associa aos primórdios do movimento hacker, do desenvolvimento de computadores e da internet. Hoje em dia existem uma série de feiras, encontros e publicações que usam o termo *maker* como a ideia de um movimento associado a uma rede global. No Brasil traduziu-se *maker* como Fazedor. É utilizado em um sentido bem semelhante a outro termo que define indivíduos criadores como sendo Criativos.

O princípio *DIY* está presente na cultura jovem do século XX não só na tecnologia. O comportamento, a moda e a música são muito influenciados por essa ideia de autonomia em produzir. Esse é um dos lemas do movimento do *Punk Rock* por exemplo. E é muito forte para as gerações do Rap carioca dos anos 90 que bebiam também na fonte referencial do cenário *hardcore* e *punk*. Uma das ideias do *DIY* é conseguir produzir ou realizar mesmo dispondo de poucos recursos. Estrutura que no Brasil poderia ser categorizada pelo termo gambiarra. Gambiarra é uma solução improvisada para um problema. É o chamado “jeitinho brasileiro” que não segue normas nem protocolos e de formas improváveis constroem soluções para problemas cotidianos.

A gambiarra é um termo popular para o que o campo do pensamento mais formal (não necessariamente acadêmico) das estruturas ligadas a tecnologias chamariam de inovação. A inovação e a criatividade são as palavras centrais do mercado de trabalho que prospecta o futuro. Desenvolver algo que resolva um problema de forma a quebrar paradigmas é o sonho de todo jovem engenheiro, cientista, ou indivíduo envolvido com tecnologia e com as chamadas ciências duras. E a inovação para ser relevante precisa ser disruptiva. A ideia é que a inovação traga consigo um reordenamento dos paradigmas antigos e não a evolução de um processo previamente gestado.

A agência de marketing, agência de pesquisa, rede artistas e produtora⁵⁸: Noix ao assumir a conta da fábrica de sandálias Rider propôs uma campanha focada nos fazedores. Não qualquer fazedor, mas os fazedores culturais. Trouxe a ideia do movimento *maker* e da inovação disruptiva para pensar os movimentos culturais periféricos (em um sentido mais simbólico do que territorial). Primeiro selecionaram 9 fazedores como cases (entre eles Djoser Botelho), fizeram um site que reunia matérias (<http://fazedores.co/>) com cada um dos fazedores e os convidaram para desenvolver um espaço de troca de inovação dentro de um festival de quatro dias, que passou por quatro territórios do Rio de Janeiro. Os territórios foram escolhidos de modo a descentralizar as ações,

⁵⁸ Termos retirados da definição da agência na sua página de Facebook.

entendendo o centro cultural do Rio não como o Centro da cidade mas como a Zona Sul. Ocorreu então: na Gamboa, em Madureira, em Duque de Caxias na Baixada Fluminense e no Recreio dos Bandeirantes.

Essa ideia dos movimentos culturais como fazedores insiste em levantar a bandeira de uma abundância criativa e uma abundância de movimento em um momento que se fala em escassez, principalmente econômica no país. Se estamos em crise, defende-se que ela não é de criatividade e nem da busca de um fazer cultural pela “novas gerações”. Pauta-se aqui nesse discurso um recorte de uma geração disruptiva de fazedores, que vê no empreendedorismo, no associativismo, na formação de redes os caminhos para o futuro e não enxerga esses movimentos como relacionados processualmente aos seus antecessores.

Para entender esse discurso presente no festival da Rider é preciso entender o que esses agentes vem chamando de Cultura Urbana, termo que serve de guarda chuva para uma série de movimentos contemporâneos. Aqui Cultura Urbana, não se opõe a Cultura Rural. Não se restringe a um movimento musical ou comportamental. Ela une diferentes estilos musicais (Rap, o Rock, a Música Eletrônica, o Funk); expressões artísticas (as Danças, o Cinema, os Saraus); e se representa na chamada moda urbana. A moda urbana também não segue um padrão único mas tem certas linhas que unem estéticas do Hip-Hop anos noventa, do abuso de cores e brilhos nas peças de roupas e da soma de acessórios de vestuário futuristas.

A chamada moda urbana ou *street wear* quebra um paradigma de consumo setorizado por classes sociais. Apesar de não romper completamente com a setorização. Classes sociais distintas seguem mantendo padrões de consumo distintos em um sentido de gasto constante mensal. No entanto alguns elementos como bonés e tênis *sneakers* se tornam elementos de desejo e de consumo tanto para a juventude da classe A quanto da classe C. Sob formas de pagamento distintas, mas o acesso ao crédito que se populariza no Brasil nos anos 10 do século XXI, faz com que ambos cheguem a atingir o seu desejo e comprem o mesmo produto. As grandes marcas desse mercado perceberam isso cedo e souberam bem explorar esse desejo pelo consumo e esse acesso ao poder de compra das classes mais baixas.

Explodiu então um mercado de consumo da chamada cultura urbana no Brasil. Se há 10 anos atrás esse termo não fazia sentido, ou tinha uma outra conotação, hoje o mercado do varejo o associa a uma fatia do consumo de produtos que remetem um estilo de vida a partir de plataformas como: música, moda, gastronomia e entretenimento. Se multiplicaram então lojas especializadas no assunto. Ao mesmo tempo seguindo onda da cultura *DIY* surgiram muitas marcas e produções nacionais.

Djoser tentou durante todo o seu tempo com a Roda acessar os fundos de financiamento públicos para cultura pois sempre lhe apresentavam essa como a grande alternativa para capitalizar e estruturar economicamente o movimento. Depois de muitas negociações políticas, as Rodas Culturais até conseguiram ser beneficiadas por alguns editais, todos de baixo orçamento, no final das contas ele acabou avaliando que isso não resolveu seu problema. As necessidades burocráticas, as documentações necessárias, a prestação de contas e um dinheiro que não bancava o projeto acabaram sendo mais problemas que soluções. Djoser foi se desiludindo com esse formato de financiamento e começa a depositar as esperanças sobre o dinheiro direto das marcas.

Com o crescente mercado da Cultura Urbana de movimentos como as Rodas Culturais consigam ser financiadas por esse mercados menos formais. Muitas Rodas tem parcerias com marcas, mas nada que de fato apresente uma relação sólida.

Djoser já começava a tatear o mercado da moda urbana junto com sua namorada Morgane, que é francesa e trabalhou com marketing na França. Estavam começando a estudar a importação de produtor pertencentes a marcas da moda urbana da Europa que ainda não eram comercializados no mercado brasileiro. O festival da Rider veio como uma confirmação de que aquele tipo de parceria que Djoser vislumbrava era possível. No entanto ao mesmo tempo que foi um processo que gerou entusiasmo, o festival também gerou frustração. Djoser viu que a relação com um patrocinador passa por submeter os processos culturais as vontades e interesses da marca, dinâmica que não estava até então habituado.

3.5. Gestão e Estratégia

Por este ponto de vista, uma nova definição de gestor cultural se faz necessária: já não se trata de entender os gestores como simples administradores de projetos, mas acima de tudo como agentes culturais [SOMMER, 2006 ; 2008], ou seja, como verdadeiros curadores encarregados de selecionar objetos simbólicos e de construir com eles *scripts* segundo as temáticas nas quais se haja optado por intervir. Um gestor cultural é então um ativista que deve estar muito integrado com as problemáticas locais e que, a partir delas, realiza o seu trabalho. O gestor cultural então, já não é somente um encarregado de gerenciar eventos, mas sim de, através deles, gerenciar sobretudo a desconstrução de imaginários hegemônicos e a produção de novas representações sociais [INSA ALBA, 2011]. (VICH, 2015)

No mês de Maio de 2016 o pesquisador peruano Vitor Vich fez a fala de abertura do “VII Seminário Internacional de Políticas Culturais” que aconteceu na Fundação Casa de Rui Barbosa, onde foi aplaudido por um público formado por pesquisadores e gestores das políticas culturais,

principalmente integrantes do setor público. O seminário aconteceu em um momento político muito delicado, quando na mesma semana o então presidente interino Michel Temer havia anunciado a dissolução do Ministério da Cultura, que por essa proposta ia passar a ser uma Secretaria acoplada ao Ministério da Educação. Protestos irromperam em todo o Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e em Brasília (onde estruturas associadas ao Ministério da Cultura foram ocupadas por manifestantes). Dentro da Casa de Rui Barbosa o seminário acontecia com um clima de resistência a esse processo que atacou a continuidade da forma de pensar as políticas culturais que vinha sendo construída no Brasil nos últimos 13 anos e que a maioria dos presentes no Seminário foram atuantes e formuladores.

Em sua pesquisa Vitor Vich destaca a necessidade de se desculturalizar a cultura. O que para ele significaria o ato de "arrancar a cultura de sua suposta autonomia e utilizá-la como recurso para intervir na transformação social." (VICH, 2015). Ele pensa esse processo em cima da ideia das políticas culturais como um campo político de disputa. Superar a suposta autonomia da cultura passa por pensar a sociedade a partir da disputa do imaginário e da produção de simbolismo. Neste sentido é possível se pensar em uma construção de uma política cultural que atue transversalmente em todas as áreas de gestão político sociais (economia, saúde, educação, etc ...). Uma outra fase do autor é "simbolizar o político, democratizar o simbólico.", partindo das ideias da importância simbólica do campo das artes e da representação trazidas pelos filósofos Jacques Rancière e Antonio Gramsci.

Este debate ecoou nos debates acadêmicos e institucionais sobre a formulação das políticas culturais no Brasil em um momento onde se existia um projeto de construção de um Sistema Nacional de Cultura integrado. Resgatando o princípio do artigo 215 da Constituição Brasileira de 1988 que legisla sobre o papel do estado na garantia universal dos direitos culturais. O grupo político que é eleito para a gestão executiva do país a partir do ano de 2003 começa a desenhar novos princípios para as políticas culturais a nível nacional. Almeja-se então a implantação de um Sistema Nacional de Cultura (SNC) inspirado no modelo do Sistema Único de Saúde (SUS). Partem do Ministério da Cultura um processo de reorganização da formulação e aplicação das políticas públicas voltadas para o campo cultural. Esse processo vai sendo desdobrado nos municípios, estados e na nação buscando uma articulação dos pontos a rede. Ou nas palavras do discurso de posse do Ministro da Cultura Gilberto Gil a efetivação de um projeto de Do-In antropológico. O ministro evoca a sabedoria milenar chinesa que a partir da massagem de pontos energéticos consegue promover o benefício da totalidade do corpo e da mente. Alguns dos passos de desdobramento político institucional rumo a formulação do Sistema Nacional de Cultura foram:

a assinatura pela União, estados e municípios do Protocolo de Intenções, visando criar as condições institucionais para a implantação do SNC; a realização das Conferências de Cultura (municipais, intermunicipais, estaduais e nacional¹²), que mobilizaram o setor em todo o país; a criação do Sistema Federal de Cultura; a reorganização do Conselho Nacional de Política Cultural e o ciclo das Oficinas do Sistema Nacional de Cultura; a elaboração do Plano Nacional de Cultura e o seu debate público, com Seminários realizados em todos os estados e Distrito Federal¹³; a implementação de programas e projetos do Governo Federal, em especial o Programa Mais Cultura, em parceria com estados e municípios; a redefinição, no plano nacional, da política de financiamento público da cultura com a apresentação e debate da nova legislação que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – PROCULTURA (BRASIL, Ministério da Cultural. Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. Dezembro de 2011)

O processo de implementação do SNC foi duramente interrompido pelo golpe de estado sofrido pelo país no ano de 2016. No dia seguinte ao “VII Seminário Internacional de Políticas Culturais”, Temer voltara atrás da sua decisão de extinguir o Ministério da Cultura. Não muito tempo depois o então ministro Marcelo Callero renunciou o cargo. Ao longo desse últimos dois anos de mandato do presidente Michel Temer foram modificados os princípios de gestão. A grande maioria dos integrantes da pasta federal de cultura foram demitidos e substituídos.

A ideia de gestor cultural como arquiteto da disputa referencial simbólica se dissemina dentro da conceituação do trabalho dos profissionais atuantes na formulação, implantação e continuidade das políticas públicas de cultura. Com a ocorrência dos conselhos de políticas públicas e dos planos setoriais participativos vai se expandindo a ideia de gestor para além do funcionário institucional dos órgãos públicos. Políticas como o Cultura Viva, o edital municipal Ações Locais, entre outras, promovem um superficial reconhecimento institucional por parte do estado dos agentes locais que atuam na produção cultural.

Em 2016 Djoser era funcionário do LAB Rio ou Laboratório de Participação Social. Esse órgão foi criado no ano de 2014 em resposta a “demanda por participação social” (palavras do site do laboratório⁵⁹) que foi demonstrada pela população carioca nas massivas manifestações do ano anterior. O Laboratório propunha então promover novas formas de participação social no processo de gestão municipal.

Na minha entrevista quando Djoser me responde que “acha que não é mais produtor”, uma das palavras que utiliza para descrever seu trabalho é Gestor. Creio possível afirmar que essa identificação com essa palavra se dá em sintonia com todo esse contexto político social presente nesse momento, ou em outras palavras, se dá a partir do aprendizado, absorção e reprodução de um vocabulário político-institucional vigente. Quando me fala que se vê como gestor, Djoser não ocupa

⁵⁹ Disponível em: <http://www.labrio.cc/about> , última visualização 24/03/18.

mais o cargo dentro do Laboratório. Mesmo assim aquele referencial de perfil profissional lhe parece adequado para descrever sua posição no mundo.

Me parece um outro fator importante para entender esse uso da palavra Gestor por Djoser a posição que o termo assume dentro da gramática empresarial. Dentro do campo da administração de empresas a palavra gestão é empregada em um sentido similar, mas com algumas diferenças, do emprego no campo político-institucional. Nesse caso gestão se associa a um sentido mais ligado a uma técnica de acompanhamento e diagnóstico de processos, planejamento, gerência de pessoal (ou capital humano no vocabulário empresarial) e em última instância no trabalho de zelar pela manutenção e expansão dos capitais da instituição empresarial.

Para refletir sobre a influência da ideia conceitual de Gestão dentro da visão empresarial sobre Djoser, retomo a oposição entre a ideia de Tática e Estratégia proposta pelo pesquisador Michel de Certeau já citada no Capítulo I deste trabalho. Partindo desse par conceitual a posição de gestor que assume posição estratégica dentro do corpo empresarial, não poderia ser assumida fora desse contexto, pois ela pressupõe um movimento somente exequível a um “sujeito de querer e poder”. As instituições conseguiriam criar este “lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças”. Já aos indivíduos restaria o lugar da Tática que Certeau destaca como a “arte do fraco” ou ainda como um “movimento dentro do campo de visão do inimigo”.

Cansado de viver mobilizando táticas para conseguir efetivar seus planos. Djoser sonha também com um futuro onde ela também consiga planejar as ameaças e jogar com estratégia. Se colocar como Gestor Cultural ao invés de Produtor, me parece evocar esse lugar do estrategista empresarial que olha para o mercado como um tabuleiro onde ele se debruça e atua, mas não está exposto como os peões que se movimentam a própria sorte.

Negar o lugar do Produtor pode ser entendida também como uma desilusão com a ideia de Produtor Cultural que lhe foi apresentada no começo do seu percurso profissional. Quando as faculdades de Produção Cultural foram criadas, o Produtor era pensado como um profissional capacitado a atuar em uma nova configuração política que precisava de habilitados em atuar no processo cultural com o conhecimento de certos princípios. Em um momento de questionamento, fragilidade e reorganização institucional daqueles princípios orientadores de um campo cultural surgidos em 1995, com a regulamentação da Lei Rouanet (que hoje é muito atacada, e constantemente ameaçada de extinção). Em meio a um mercado da cultura precarizado, de salários mal pagos, demandas excessivas. O conceito de Produtor Cultural perigosamente vai sendo associado a uma ideia de profissional subalterno, “quebra-galho”, “faz tudo”, que pode ao mesmo

tempo estar dentro de um mesmo contrato atuando na criação de conteúdo para um edital de cultura no período da manhã e limpando o banheiro do evento da empresa no período da noite. Muitas pessoas seguem lutando para efetivação do projeto de profissional Produtor Cultural que começou a se construir em 1995. Mas é essencial travar-se o debate de qual lugar essa categoria está sendo posicionada no mercado de trabalho. Inclusive qual universo enfrenta o recém graduado em produção cultural hoje.

Para aqueles que construíram identidade, significações subjetivas e afetos com essa categorização por vínculos de formação universitária, longo de período de atuação laboral ou qualquer outro motivo, fica o desafio de disputar a significação do Produtor Cultural dentro do mercado de trabalho. Enquanto que para aqueles que se vincularam ao termo por uma relação tática para significar uma atividade que precede qualquer vínculo com categoria laboral é bem mais simples abandonar o termo e passar a utilizar outros termos para representar o lugar profissional.

3.6 Papo de Futuro

É chegado o momento de aplicarmos nossas duas categorias à história. Minha tese afirma que na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. (KOSELLECK, p.314, 2006)

Na sua obra *Passado e Futuro* o historiador Reinhart Koselleck propõe o par conceitual Espaço de Experiência vs Horizonte de Expectativa. Para o autor as categorias poderiam assumir o cunho histórico equivalente a espaço-tempo e seria possível considerá-las como categorias meta-históricas, ou antropológicas. Onde a experiência assumiria o passado do presente momento, o que passou. Enquanto a expectativa assumiria o papel do que ainda não passou, ou a possibilidade de futuro no presente momento. Apesar de serem conceitos relacionados não são simétricos. "Passado e futuro jamais chegam a coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência".

O tempo da modernidade para Koselleck seria marcado pela consolidação de uma dinâmica assimétrica entre espaço da experiência e horizonte da expectativa. A síntese dessa nova forma de lidar com o tempo seria o conceito Kantiano de progresso. A partir daí se expande a crença de que o futuro não pode ser imaginado a partir da expectativa da experiência passada. O horizonte de

expectativa ganha um sentido quase que autônomo ao espaço da experiência. A modernidade traz a ideia de que o amanhã pode revolucionar o ontem.

Surgem a máquina, as indústrias, a ideia de um globo conectado economicamente e a história é, a título de análise, dividida em uma grande nova era a Contemporaneidade. Já no Século XX em meio a conflitos ideológicos e explosão das grandes metrópoles cosmopolitas os teóricos pós-modernos propõem um olhar para história focado na singularidade de cada uma das múltiplas narrativas. A ideia de futuro vai sendo metamorfoseada de uma condição natural do progresso como previa Kant, para uma expectativa de caos e indefinição.

As chamadas ciências duras assumem nos últimos 20 anos a perspectiva da necessidade de inovação disruptiva como uma forma de ressurgimento de uma esperança no futuro. Contrariando as estatísticas dos impactos ambientais, e dos crescentes problemas sociais globais, buscam-se invenções que promovam novamente o sonho com um futuro melhor. Esse sentimento também é explorado pelas organizações de ativismo social, que nesse caso popularizam a noção de uma consciência individual que se responsabiliza na promoção de uma mudança dos quadros contemporâneos problemas sociais e ambientais. O “faça você mesmo” se une ao “faça a sua parte”.

A geração que nasce no limiar da virada do século e que cresce junto com a rede mundial de computadores (Internet) começa a superar a sombra ideológica artística pós-moderna que se alimentava de uma desilusão nostálgica. Enquanto os seus pais e irmãos mais velhos bradavam desiludidos que a cultura morreu, os *millenials* abraçam a depressão e a transformam em um grito de um novo fazer cultural geracional. Consciente que esse grito é triste, desesperado, exagerado, “mas ele é nosso e foda-se” diria um *millenial*. Nessa perspectiva geracional o futuro é agora e rompe com o passado não só por superação mas por descrença.

O Rap como gênero musical, cultural e comportamental, é uma boa analogia de tudo isso. Embora tenha surgido nos anos 1970 nos Estados Unidos, é nos anos 1990 e no século XXI que o Rap ganha o mundo e a grande indústria. Em Julho de 2017 por exemplo estampava a notícia⁶⁰ que o Rap passara o Rock como gênero musical mais consumido do mundo. Essa matéria era uma tradução do estudo de consumo feita pela agência de pesquisa estadunidense Nielsen. O surpreendente da constatação não eram somente os números de venda dos grupos de Rap e R'nB mas sim como que um gênero surgido há quase 50 anos ganhava o topo do mercado agora?

A Nielsen explicou a nova supremacia de mercado do Rap por uma nova era do consumo musical lançado pelas plataformas de *streaming*. Nessa dinâmica de consumo os números dos

⁶⁰ Ver por exemplo a matéria da Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1903364-hip-hop-destrona-rock-e-se-torna-genero-mais-consumido-nos-eua.shtml>, último acesso em 07/05/18.

artistas desse gênero eram vertiginosos, o que não se reproduzia necessariamente na venda de discos físicos (embora nos anos 90 e primeira década de 2000 alguns discos de Rap entraram para o topo das estatísticas de vendas).

A pesquisa da Nielsen repercutiu no Brasil com vários artigos jornalistas buscando analisar se essa afirmação era ou viria a fazer sentido também para o mercado musical brasileiro. Hoje definitivamente o Rap não é o gênero mais consumido do Brasil, embora seja bastante relevante e dispute o chamado mercado pop. Se o Rap virá a se tornar o gênero mais consumido do país dividia as opiniões dos críticos musicais. Fato é que essa reflexão demonstra a força da ideia do Rap como um gênero musical que ainda tem um futuro porvir desconhecido.

O Rap assim como o Rock é um gênero guarda chuva sob essa sigla residem uma série de formas de se fazer músicas ligados a movimentos territoriais distintos e misturando influências de tradições musicais variadas. Como por exemplo o *Trap* subgênero do Rap, surgido nos anos 2000, associado principalmente a cidade de Atlanta nos Estados Unidos, marcado pelas variações rítmicas que dobram e até triplicam o tempo da música, tornando o som mais rápido. O *Trap* ganhou tanta força impulsionado pela internet que é reproduzido e metamorfoseado em todo o mundo provocando a aparição de outros subgêneros como o *Emo-Trap*, *EDM Trap*, *Southstyle*, etc...

Um outro fator que reforça essa percepção é que nos últimos cinco anos artistas desse gênero musical se utilizando de métodos de gravação caseiros e a internet como principal plataforma de divulgação, obtiveram êxitos econômicos inéditos para o cenário musical independente brasileiro. Rappers assinando com grandes gravadoras e entrando para o mainstream era uma lógica já conhecida. Agora rappers, com idades entre 17 e 25 anos, gravando em estúdios caseiros, se tornando a música mais tocada da internet do Brasil e consequentemente usufruindo de um ganho econômico considerável a partir dessa rede de mercado, é algo inédito da dinâmica contemporânea.

A gravadora que Djoser ajudou a estabelecer a 1Kilo é um bom exemplo da rapidez e da magnitude dessas novas redes de mercado. Em menos de dois anos de atividade os jovens viram as suas vidas mudarem. Passaram a morar em uma casa de classe alta no bairro de Jacarepaguá, realizar cerca de 20 shows por mês em todo o território nacional e usufruir de ganhos econômicos significativos. Tudo isso foi possibilitado pelo sucesso que o grupo obteve nas plataformas da internet: Youtube e Spotify. A ideia de sucesso econômico impressiona, seduz e é inédita dentro de um universo que estava sempre acostumado a viver sob uma condição financeira escassa, onde a lógica das ações culturais eram ser realizadas por agentes que o faziam no amor.

A 1Kilo é um grupo que representa uma leva geracional que está conseguindo viver de fazer música. Hoje isso é uma realidade para cada vez mais grupos no meio do Rap. Em meio a uma sociedade com um abismo econômico entre os estratos sociais absurdo e que vive uma crise econômica centrada principalmente na ausência de emprego. A possibilidade de viver fazendo a música que cantam sobre o seu estilo de vida no mundo e pagam um bom cheque depois de milhões de visualizações no Youtube seduz a juventude. Fazer Rap é o futuro.

Djoser sonha e direciona suas ações em torno desse sonho (principalmente nos últimos dois anos), ser um agente que consiga atuar em uma dinâmica estrutural no futuro. Compartilha as expectativas da sua geração de crescimento do mercado musical em volta do universo do Rap e do mercado ampliado das culturas urbanas. Acredita em conseguir “influenciar o jogo” e quem sabe até “mandar no jogo” como é comum se falar nas letras do Rap. A perspectiva de um futuro caótico de possibilidades e incertezas, é nesse caso uma noção libertadora. Porque encarar o futuro dessa forma faz com que seja possível imaginar um futuro onde agentes como Djoser, despossuídos de próprios no sentido trazido por Certeau, despossuídos de heranças, estruturas, estudos, bens, etc.. Consigam disputar o mercado. E a partir dele almejem a sonhada liberdade de criação cultural.

Se essa afirmativa parece de uma inocência quase que ficcional, como assistir um filme de carros voadores e batalhas estelares, ela é lastreada ideologicamente por esses agentes na observação de uma série de fatos que apontam para um futuro de possibilidades nunca antes imaginada.

Como por exemplo um futuro, ou um presente, onde uma moeda digital tenha peso relevante na ideia de economia global. O conceito de moeda blockchain⁶¹ promete eliminar os bancos e qualquer intermediário nas transações monetárias entre indivíduos. Uma moeda produzida pela internet, comprada pela internet, trocada pela internet. Parecia um conto de fadas até empresas de tecnologias investirem mais de 1 bilhão de dólares na Bitcoin⁶². Os jornais⁶³ começaram a pipocar histórias de fortunas que tinha sido levantadas em dias pela internet. De repente todo mundo queria saber como ficar rico com essa nova moeda que parecia valorizar a cada segundo.

A primeira vez que eu escutei sobre *blockchain* sendo utilizada no universo cultural foi conversando com Djoser. Ele me mostrou os projetos *Singular DTV* e a moeda *GRMTK* lançada

⁶¹ Ver por exemplos os sites: <https://www.weusecoins.com/> e https://bitcoin.org/pt_BR/, último acesso em 07/05/18.

⁶² Ver a lista dos investidores em: <https://www.weusecoins.com/en/venture-capital-investments-in-bitcoin-and-blockchain-companies/>, último acesso em 07/05/18.

⁶³ Ver por exemplo: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2016/07/bitcoin-moeda-virtual-se-populariza-no-brasil-e-tem-valorizacao-recorde.html>, último acesso em 07/05/18

pelo produtor esloveno Gramatik. Seus olhos brilhavam quando ele falava que estava acontecendo e ele ia lançar o No Amor como uma moeda digital lastreada nas ações da Cultura de Rua que não circulavam grana. Ele me contou que aparentemente estava acontecendo um processo global onde surgiam novas moedas digitais a cada dia e algumas se baseavam em lastros sociais.

Não existe muita literatura acadêmica sobre Blockchain e meu objetivo aqui nesse trabalho não é analisar esse formato de transação, que por si só daria uma ótima investigação acadêmica. Mas sim trazer os elementos que compõem o universo dessa geração que olha pro futuro como um universo com suas próprias regras, que ninguém sabe quais são, mas desconfiam muito do que há porvir. É a ideia que move os *millenials* como esse que aqui escreve ou como Djoser Botelho.

Esse futuro apontaria um caminho para responder a nossa pergunta inicial: como se imaginar um modo de trabalho que promova a emancipação dos sujeitos e não a sua submissão?

Quem você pensa que é para vim falar de nós?
Quer testar minha fé, mas não sabe metade do corre
Tá achando que a vida é mole, vagabundo aqui se vira como pode
A mira é head shot, junção de black, block, dread, lock
Reggae, trap, rap, core, é sério o sonho, não faz história
Trabalho pra ser rico, pique Steve Jobs
Rock pique Pink Floyd, Slipknot
Com a simplicidade de Nikity, óbvio
Mais um filho pródigo
Sustento a minha boca, isso eu quero, eu posso
Nada deles, tudo nosso
Concorrência não fique afoita
2018 é nós de novo e que se foda
(CT- 1kilo, "1Kilo Contra o Mundo", 2018.)

Considerações Finais

Seres humanos devem interpretar seu passado e sonhar seu futuro como resultados de escolhas pessoais já feitas ou a fazer, isto, porém, dentro de uma estreita gama de possibilidades cujas restrições são difíceis de discernir, já que elas formam o horizonte do que é pensável. (Tommasi, 2015, p. 32)

Menos do que conclusivo meu objetivo é ser provocativo com esse trabalho. Tentando aqui encontrar uma saída de reflexão coerente que não se debruce em nenhum dos dois extremos, que acometem boa parte das pesquisas sobre trabalho contemporâneo ou futuro do trabalho. Negar ou afirmar as novas formas de trabalho, como se fosse uma obrigação tomar um dos dois partidos em uma disputa dicotômica.

Quando eu me vi nos debates sobre políticas culturais ou do campo acadêmico que se debruça sobre a cultura eu me senti profundamente desconfortável quando a temática era trabalho na cultura ou com cultura. A temática não é das preferidas da maioria das vozes que têm falado dentro do campo. Normalmente trabalho nem aparece na linha das pautas dos congressos sobre cultura. Quando eu vi aparecer, me vi em uma conversa sobre o tema de uma forma que não me reconhecia como pertencente àquele debate.

A mesa falava sobre os gestores culturais dos equipamentos públicos e quais suas missões para com a cultura ou ainda dos números positivos (principalmente em relação a média salarial) do setor cultural frente a outros setores nas pesquisas censitárias. Cheguei a fazer uma pergunta tentando problematizar que esse universo que ali falavam era muito restrito. Que a maioria dos trabalhadores de cultura se viam em um mercado sem vagas, que explora muito além do acordado em contratos, que pratica contratos intermitentes, que não garante benefícios mínimos aos empregados, que normalmente paga menos do que deveria, que comumente emprega profissionais com currículos de formados como estagiários. Sem falar no estresse, ansiedade, depressão, como quadros rotineiros aos profissionais da cultura. A minha fala foi ignorada pela maior parte dos que integravam a mesa. Apenas uma pessoa me respondeu dizendo que era um tema importante de ser debatido mas aquele não era o espaço.

Eu não sei qual é o espaço adequado a esse debate. Mas descobri que os estudos de trabalho principalmente dentro da Sociologia tematizavam várias das questões que eu via como problemas dentro do universo de trabalho que eu vivencio. Podendo esses estudos sociológicos serem aglutinados no campo de estudos sobre a precariedade. Todavia a precariedade em parte desses estudos é normalmente evocada como um efeito perverso dos tempos neoliberais e os antídotos a precariedade, nessa visão, são a defesa irrestrita dos sindicatos, das conquistas trabalhistas históricas e consequentemente dos modos de trabalho que vêm sendo desarticulados na nossa

sociedade. O que me incomodava nesse modo de análise é que eu não via as minhas escolhas trabalhistas e nem a dos meus contemporâneos como algo que nos foi imposto, pré-determinado⁶⁴, mas sim como um esforço de construir um modo próprio de lidar com o trabalho em termos que dialogassem com os nossos próprios desejos. Romper com o modo trabalhista fordista e inventar uma nova dinâmica é uma questão central para minha geração. Esse sentimento é compartilhado mesmo por àqueles que estão conscientes que os projetos de governo tem mobilizado a pauta do trabalho de forma a atacar os direitos do trabalhador.

Não me parecia uma equação simples de resolver e tampouco eu queria concluir se os modos de trabalho contemporâneos no setor cultural são positivos ou negativos.

Envolto em um misto de sentimentos. Acordando um dia odiando minha condição de trabalho e outro amando o que eu faço. Tendo essas questões emocionais e psicológicas não só como conceitos de papel mas como problemas reais e cotidianos. Eu e quase todo mundo que conheço da minha idade já deixamos de fazer algo por crises de ansiedade e ou depressão. Fato que me faz acreditar que esses problemas não são de cunho exclusivamente pessoal mas sim produzidos por questões sociais.

Me debrucei então sobre as trajetórias dos produtores culturais que atuavam nas ruas e decidi questioná-los e refletir junto com eles sobre como viam a questão do trabalho diante dos seus próprios termos de avaliação. Encontrei um universo em ebulição com reflexões que me pareciam mais interessantes do que os debates acadêmicos sobre assunto. Dos meus interlocutores um me chamou mais atenção e por afinidade também se tornou o mais próximo de mim ao longo desse tempo de pesquisa.

Quando eu conheci Djoser ele estava então tateando para entender quem ele poderia, ou gostaria, de ser perante a sociedade. Mas até ter certeza disso ele parecia estar ávido e perspicaz as alternâncias de sentido do cenário ao seu redor, e pronto para assumir as insígnias que mais lhe valiam. Hora produtor cultural, hora empreendedor social, hora o cara do marketing digital e ativações de marca a partir das ruas, hora importador de roupas de cultura urbana. Uma coisa eu tive certeza quando eu o conheci é que aquele cara se virava.

Vi na trajetória de Djoser um esforço constante em inventar para si uma profissão que se sonha. Onde estar sempre alinhado ao que há porvir é a questão central. Observar sua trajetória me pareceu então uma oportunidade singular de quebrar com a necessidade de uma resposta dicotômica ou até qualitativa sobre a condição contemporânea do trabalho cultural. Djoser assumia uma

⁶⁴ É claro que o debate epistemológico do conceito escolha, passa por aceitar que há uma serie de determinações agindo sobre qualquer escolha.

posição de uma identidade fluída no sentido proposto por Bauman⁶⁵. Isso gera conflitos a forma como ele se constrói como sujeito. A resposta que Djoser encontrou para existir sob esse conflito identitário então foi assumir uma relação com o trabalho de forma a reivindicar para si uma profissão híbrida. Em um movimento parecido com o que Canclini⁶⁶ enxerga para a cultura, Djoser vai trocando de definição profissional como quem troca de camisa, mesmo que sua dinâmica prática de trabalho efetivamente mude numa velocidade um pouco menor. A final seu objetivo é mais do que tudo estar alinhado com os movimentos que apontam para o futuro.

Essa construção identitária é também um modo de buscar criar meios para disputar simbolicamente o seu lugar no mundo. Identidade é disputa e resistência como abordam em seus trabalhos Paul Gilroy e Stuart Hall⁶⁷.

Mesclar autores que defendem conceitos de constituição identitária opostos pode parecer um paradoxo leviano quase antiacadêmico. Todavia, busco aqui justamente defender que observar uma trajetória não é uma coisa nem outra o tempo todo, mas sim a soma das questões teóricas somadas em um mesmo espaço tempo. Por isso existir é um processo complexo, violento e caótico. Que nunca, por mais que nos esforcemos caberá em uma página de papel, nem em milhares delas.

Ao mesmo tempo Djoser é contemporâneo a explosão da 3ª geração dos movimentos sociais⁶⁸ enraizada nas pautas dos direitos individuais e da disputa identitária. Disputas simbólicas da representação da periferia, neo movimento político da negritude, marcha da maconha e direito individual ao uso de substâncias psicoativas, são alguns movimentos organizados dessa geração. Djoser nunca foi participante orgânico de nenhum, mas interagiu com todos ao longo da sua trajetória.

Me surgiu então uma pergunta mais adequada para guiar este trabalho dissertativo do que: o trabalho cultural contemporâneo é positivo ou negativo?

Uma vez que entendemos que esse modelo de trabalho se relaciona com os sonhos e desejos do sujeito, com uma percepção social de alinhamento com o futuro, com a sensação de criar um modo de vida em termos autônomos e em última instância com a possibilidade de ganhos econômicos satisfatórios (mesmo que essa ideia seja falaciosa na maioria das vezes) em um momento onde não há muitas alternativas. Podemos então finalmente nos perguntar: essa invenção

⁶⁵ Ver por exemplo: BAUMAN, 1999 e BAUMAN, 2005.

⁶⁶ Ver por exemplo: CANCLINI, 2015.

⁶⁷ Ver por exemplo: GILROY, 2012. e HALL, 2006.

⁶⁸ Como classifica MELLUCI, 2001.

de uma profissão dos sonhos é um caminho para a emancipação do sujeito e do coletivo ou da submissão?

Essa pergunta guia todo o processo deste trabalho e tampouco tem o objetivo de concluir uma coisa ou outra. Uma conclusão possível é observar as dinâmicas e determinações que agem sobre o sujeito como um conjunto de forças que para serem compreendidas precisam ser observadas como um quadro vetorial. Reivindico aqui portanto uma visão sociológica construída sobre uma tradição iniciada pelo sociólogo francês Gabriel Tarde⁶⁹. A possibilidade de observar as dinâmicas sociais como possivelmente ambivalentes abre um espectro de pensamento muito mais amplo do que a determinação estruturalista.

Voltando a trajetória de Djoser. Ele começa em conflito na escolha entre uma carreira formal ou informal e termina abraçando uma trajetória que aponta para o mercado. Uma conclusão possível desse percurso é a de que a macro estrutura neoliberal é tão opressora que submete o indivíduo de uma forma ou de outra. Quando não esmaga as possibilidades de organização e mata a liberdade por inanição, produz desejo com presentes brilhantes e captura a liberdade em troca da submissão.

Meu objetivo aqui não é negar esse ponto de vista. Até porque dizer que ele está completamente equivocado seria inocência ou burrice. Todavia essa é a resposta simples e concisa do questionamento. O desafio do trabalho é tentar entender nos termos dos próprios produtores o que há de motivador, potente, entusiasmante. Pensar no que os leva além da desilusão e de um fim sem saída.

Precisamos enxergar saídas em um momento com tanta violência física e simbólica. Mesmo que seja para seguir caminhando como a analogia de Eduardo Galeano da utopia como um horizonte onde nunca se chega. Se não se chega aos objetivos iniciais seguramente se tecem caminhos em meio ao caos.

Aos críticos acadêmicos mais ortodoxos que me desculpem mas eu prefiro meus amigos caminhando motivados pelos seus sonhos, inventando, criando, disputando, do que presos a uma cama amarrados pelos seus próprios monstros.

A conversa aqui não é sobre levantar a bandeira da resiliência, da meritocracia, de um universo capitalista recompensador àqueles que fazem por onde. A precariedade no trabalho cultural é um tema real. É um tema atual. É um tema que precisamos debater.

⁶⁹ Ver: TARDE, 2007.

Fazendo uma provocação interna ao curso ao qual essa dissertação se vincula: qual é a expectativa de trabalho dos formados em produção cultural? Como a faculdade consegue interagir e oferecer recursos para que esse indivíduo interaja com esse universo?

Como Lorey (2016) conclui a emancipação diferente da submissão é um conceito transitivo. Sendo o ser humano um animal relacional nunca haverá emancipação completa. A precariedade é antes de tudo uma condição do corpo. Corpo que precisa ser cuidado por outrem, que tem fim, mas nunca em si mesmo. A disputa portanto é contra a violência do forte que suprime o fraco. É disputar um horizonte com maior equidade que consiga respeitar a diferença e dar suporte adequados para os diferentes tipos de desenvolvimento humano.

Finco aqui nesse texto a bandeira da esperança, que vejam bem não é a bandeira da ilusão. Não é sobre defender os processos do presente como saídas inovadoras aos problemas do passado. Mesmo que a nação brasileira consolidasse a economia criativa como um processo de estado. Mesmo que houvesse subsídio suficiente aos processos culturais. Mesmo que houvesse garantia, recompensas satisfatórias, respeito aos indivíduos e seguridade ao trabalhador da cultura. Ainda assim os problemas gerados por processos que antecedem o aqui e o agora continuariam vivos. A esperança reside em não negar a potência, nem negar a crítica. Em aprender com e ser consciente dos processos que levaram a sociedade que nos envolve até esse momento. Em acreditar que é possível mudar o que passou mas não através da ruptura completa com as linhas, ou elipses se permitem uma melhor analogia, que traçam a história.

Talvez a esperança resida mais que tudo na inconclusão. Quando Fukuyama⁷⁰ bradou que a história do mundo havia acabado após a queda do mundo de Berlin, ele dizia que não havia mais disputa possível, o futuro estava decidido. Não vivemos tempos de muita esperança. Basta um olhar ligeiro as determinações ao redor para acreditarmos que o mundo não tem mais jeito. E pode ser que não tenha mesmo. Pode ser que nunca tenha tido. A quem importa?

O baile segue comendo solto. Mas é difícil. As vezes a polícia entra e mata nossos amigos que estavam festejando. Nenhuma surpresa, essa violência é cotidiana. Mas depois de uma semana de luto o baile segue. E se isso não é um grande exemplo de uma potência que nos faz refletir a própria condição ontológica do ser humano, eu não sei o que é.

⁷⁰ Como defendido na obra: FUKUYAMA, Francis. O Fim da História e o Último Homem. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

“É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”⁷¹. Essa é minha conclusão inconclusiva para esse reflexão. Ou nas palavras de um camarada produtor das Rodas Culturais “É Foda”.

O “É Foda” é um tipo de constatação de base estritamente relacional, precisa ser dita olhando no olho e para ser compreendida tem que carregar um certo grau de cumplicidade entre quem fala e quem ouve. Quando é compreendida a outra parte só balança a cabeça em silêncio, ou no máximo responde “É”.

Se a emancipação é um objetivo final ela precisa iniciar a partir de uma investigação que se abra a compreender os termos próprios dos quais acreditam e praticam os sujeitos. Inventar uma profissão que se sonha é um trabalho constante de provação desses termos. No percurso provavelmente as duas coisas vão sofrer alterações. Tanto o que se sonha vai mudar. Quanto a profissão não vai ser igual a forma que se idealizou. Mas esse exercício mais do que provocar uma vitória ou uma derrota, tensiona o quadro de forças fazendo com que o vetor resultante altere ao menos o ângulo para o qual o resultante aponta.

Portanto, nem mesmo em física, nem mesmo em astronomia, o possível pôde ser reduzido ao real. O espírito humano, não importa o que se faça, continua persuadindo, invencivelmente persuadido, de que há algo mais na causa que no efeito, e de que o movimento, efeito da força, não é toda a força, assim como a ação nunca é toda vontade.
(TARDE, pp. 203-204, 2007)

A tendência à realização de todos os possíveis no sentido amplo e desmedido de Leibniz, isto é como tudo que não implica contradição, parece-me ser o sonho impotente e a sede insaciável do Universo. As leis, e as forças particulares de que derivam, ao excluir infinidades de possibilidades, mas ao permitirem pensar e afirmar as infinidades subsistentes, parece-me ser a direção e o freio desse profundo Desejo. Pois não se concebem possibilidades sem necessidades, como tampouco variações sem tais ou diferenças sem repetições.
(TARDE, pp. 231-232, Ibid.)

⁷¹ Referência a música Divino Maravilhoso composta por Caetano Veloso e imortalizada na voz de Gal Costa.

Discografia

Djonga, O Menino que Queria Ser Deus, CEIA, 2018.
Gabriel o Pensador, Gabriel o Pensador, Sony Music Entertainment, 1993.
Oriente, Desorientado, Boca do Oriente, 2011
Planet Hemp, Usuário, Sony Music Entertainment, 1995.
Quinto Andar, Piratão, L&C, 2005.
VA., Rap Brasil, Furação 2000, 1990.
VA., Tiro Inicial,, Radical Records, 1993.

Filmografia

A Batalha do Passinho, Emílio Domingos, Osmose Filmes, 2012.
A Palavra Que Me Leva Além; Emílio Domingos, Bianca Brandão & Luísa Pitanga; NAI/DCS UERJ, 2000.
Deixa Na Régua, Emílio Domingos, Osmose Filmes, 2016.
De Repente Poetas de Rua, Arthur Moura, 202 Filmes, 2009.
É Dreda Ser Angolano, Pedro Coquenão, Radio Fazuma, 2008.
Freestyle, um estilo de vida. Diretor: Pedro Gomes. São Paulo, 2008.
L.A.P.A. Diretor: Cavi Borges e Emílio Domingos. Rio de Janeiro, 2009.
Mr. Niterói: a lírica bereta. Diretor: Ton Gadioli. Rio de Janeiro, 2012.
O Rap pelo Rap, Pedro Fávero, Fitaria Filmes, 2015.
O Som o Tempo, Arthur Moura, 202 Filmes, 2017.

Bibliografia

ALVES, Rôssi. Rio de Rimas. Tramas Urbanas. 2013.
ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. Ed. Ática, 1989.
ARANTES, O.; MARICATO, E.; VAINER, C. B.. A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos. Petropolis: Vozes, 2009.
ARMANO, E. and Murgia, A. (eds) *Mappe della precarietà*, vols 1 and 2. Bologna: Odoja, 2012.
ARMANO, E. and Murgia, A. The precariousnesses of young knowledge workers. A subject oriented approach. *Global Discourse* 3(3–4): 486–501. 2013.
ARMANO, Emiliana; BOVE, Arianna; MURGIA, Annalisa. Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods. London, Routledge, 2017.
AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
ATZENI, M. and NESS, I. Precarious work and workers resistance: Reframing labor for the 21st century. *Working USA* 19(1): 5–7. 2016.

- BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro, Revista Z, Ano XI, 1o Semestre de 2016.
- BARBOSA, Antonio Rafael. RENOLDI, Brígida. VERISSIMO, Marcos.(orgs). (I)legal : etnografias em uma fronteira difusa. Niterói, Ed UFF, 2013.;
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- BECKER, Howard S. Outsiders: Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BECKER, Howard S. Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. 3 edição. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERARDI, F. *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*. Edited by Empson E. and Shukaitis S. Translation by Bove A., Empson E., Goddard M. Mecchia G. Schintu A. and Wright S. London: Minor Compositions, 2009.
- BETTI, E. Precarieta e fordismo. Le lavoratrici dell'industria bolognese tra anni Cinquanta e Sessanta. *Culture del lavoro 1*: 17–45. 2013.
- BLOSSFELD, H.P., KLIJZING E., MILLS M. and KURZ K. (eds) *Globalization, Uncertainty and Youth in Society: The Losers in a Globalizing World*. London: Routledge, 2005.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. O novo espírito do capitalismo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2009.
- BOLTANSKI, L. and CHIAPPELLO E. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard. 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BREMAN, J. and VAN DER LINDEN M. Informalizing the economy: The return of the social question at a global level. *Development and Change* 45(5): 920–940. 2014.
- BUDEN, Boris. *et al*. Producción Cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficante de Sueños, 2008.
- BUTLER, J. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004.
- BUZO, Alessandro. Hip-Hop: dentro do movimento. Aeroplano. Rio de Janeiro. 2010.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo, EDUSP, 2015.
- CASTELLS, Manuel. 1999. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra.
- CASTRO, Flavia L. & TELLES, Mario P. Dimensões econômicas da cultura : experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CROMPTON, R., GALLIE D. and PURCELL K. (eds) *Changing Forms of Employment: Organizations, skills and gender*. London: Routledge, 2002.
- DARDOT, P. and LAVAL, C. *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2009.
- DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- DOMINGUES, João P. A DIVERSIDADE ATROFIADA: políticas de regulação urbana e movimentos culturais insurgentes na cidade do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (coord.) Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996.
- FERREIRA, Vitor. "Ser DJ não é só soltar o play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho". Educação & Realidade, vol. 42, Porto Alegre, Abril/Junho de 2017
- FIORE, Maurício. Uso de drogas: substâncias, sujeitos e eventos. Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- FONTES, Adriana Sansão 2012. Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea. Arquitetura Revista, Unisinos, Vol 8, n 1, 2012.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 24.ed. São Paulo: Edições Graal, 2007.
- FRYDBERG, Marina Bay. "Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado" : uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- FUDGE, J. and OWENS R.J. (eds) *Precarious Work, Women, and the New Economy*. Oxford and Portland Oregon: Hart Publishing, 2006.
- FUMAGALLI, A. La condizione precariat come paradigm biopolitico. In Chicchi F. and Leonardi E. (ed.). *Lavoro in frantumi. Condizione precariat, nuovi conflitti e regime neoliberista*. Verona: Ombre corte, pp. 63–78. 2011.
- GEERTZ, Clifford. Interpretação das Culturas. Petrópolis: Vozes, 1989.
- GILL, R. and PRATT A. In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society* 25(7–8): 1–30. 2008.
- GILROY, Paulo. O Atlântico Negro. São Paulo, Editora 34, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Conferência, setembro de 2004.
- HAESBAERT, Rogerio. Por uma constelação geográfica de conceitos. In: *Viver no limite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HALL, S.; WOODWAR, K.; SILVA, T. T. (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. Da Diáspora. Belo Horizonte, EDUFMG, 2006.
- HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós Modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HARVEY, David. Cidades Rebeldes. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2014.
- HERSCHMANN, Michael *et al* (Org.). Abalando os Anos 90: funk e hip-hop : globalização, violência e estilo cultural. Rocco, 1997.
- HERSCHMANN, Michael. Lapa, Cidade da Música. MAUAD, 2007.
- HERSCHMANN, Michael *et al* (Org.). Nas bordas e fora do mainstream musical, novas tendências da música independente no início do século XXI. FAPERJ, 2011.

- INSA ALBA, José Ramón. ¿Y si los gestores ya no gestionamos? *Espacio rizoma*, no 796 (8 de septiembre), 2011. Disponível em <http://espaciorizo-ma.wordpress.com/2011/09/08/796/>.
- JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. In: *Cadernos PPG- AU/FAU UFBA*. Ano 2, número especial, Salvador, 2004. p. 23-29.
- JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj. Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- KALLEBERG, A.L. Precarious work, insecure workers: Employment relations in transition. *American Sociological Review* 74(1): 1–22. 2009.
- KOSELLECK, Reinhart, Futuro passado : contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2006.
- LABATE, Beatriz Caiuby *et al* (Org.). Drogas e Cultura: novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- Lazzarato, M. L'uomo indebitato. Roma: Derive Approdi, 2012.
- LEAL, Sérgio José de Machado. Acorda hip-hop! : despertando um movimento em transformação. Aeroplano, 2007.
- LERNER, G., MANCONI L. and SINIBALDI M. Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti. Milano: Feltrinelli, 1978.
- LOREY, Isabell. Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad. Madrid: Traficante de Sueños, 2016.
- MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: metamorfoses, rupturas, continuidades e institucionalização entre uma cultura de rua, negra e periférica na construção de uma “democracia sem dente” (1983-2013). Artigo, 2013.
- MARX, Karl. *O Capital: critica da economia política* livro 1/ volume1; tradução de Reginaldo Sant'anta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom & HOLANDA, Fabíola. História oral: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2013.
- MELUCCI, Alberto. A invenção do presente. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- MIRANDA, Geraldo. Rally Circo Social: antropologia cultural sobre Rodas. João Pessoa: Ideia, 2014.
- MITROPOULOS, A. Precari-Us?. *Mute. Culture and Politics after the Net* 29: 88–96. 2004.
- MORINI, C. Per amore o per forza: femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo. Verona: Ombre corte, 2010.
- MOURA, Arthur. Uma Liberdade Chamada Solidão: a formação do rap independente no Rio de Janeiro (1990 – '013), UFF, 2013.
- NEILSON, B. and ROSSITER N. Precarity as a political concept, or, Fordism as exception. *Theory, Culture & Society* 25(7–8): 51–72. 2008.
- ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. SP: Brasiliense, 1994.
- PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip Hop, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
- PORTELLI, Alessandro. Ensaio de História oral. São Paulo: Letra e voz, 2010

- PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. Projeto história. São Paulo, n. 10, 1993
- Puar, J. Precarity talk: A virtual roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović. *TDR/The Drama Review* 56(4): 163–177. 2012.
- RODRIGUES, Luiz Augusto. Formação e profissionalização do setor cultural - caminhos para a institucionalidade da área cultural. Niterói: Pragmatizes, Ano 2, número 3, semestral, setembro 2012.
- ROSE, Nikolas. Inventando nossos selfs: Psicologia, poder e subjetividade. Petrópolis: Vozes, 2011
- ROSE, Tricia. Black Noise. Middletown: Wesleyan University Press. 1994.
- ROSS, A. Nice Work if You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times. New York: NY University Press, 2009.
- RUBIM, Linda; BARBALHO, Alexandre; RUBI, Antonio Albino C. Organização e Produção da Cultura. Salvador: EDUFBA ; FACOM/CULT, 2005.
- RUI, Taniele Cristina. Corpos Abjetos: etnografia em cenário de uso e comércio de crack. Tese de Doutorado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- SANCHEZ, Fernanda. Políticas Urbanas em Renovação: Uma Leitura Crítica dos Modelos Emergentes. R. B. Estudos Urbanos E Regionais No 1 / Maio 1999
- SANTHIAGO, R.; Magalhães, V. B. (org.) Depois da utopia: A história oral em seu tempo. São Paulo: Letra e Voz / Fapesp, 2013.
- SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: a formação social como teoria e como método. In: Boletim Paulista de Geografia, n 54. São Paulo: AGB, jun. 1977
- SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2014.
- SENNETT, Richard. O declínio do homem público. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SENNETT, Richard. A cultura do Novo Capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006
- SENNETT, Richard. A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SHUKAITIS, S. Recomposing precarity: Notes on the laboured politics of class composition. *Ephemeria* 13(3): 641–658. 2013.
- SILVA, Gabriel Moreno. Nikiti Rap City - Disputas na cena rap brasileira: a experiência niteroiense no limiar do século XXI. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2015.
- SILVA, Gabriel Moreno. Produzindo uma cidade de cabeça para baixo: entre a Estratégia Cultural e a Estratégia de Cultura. IV Encontro de pesquisa em cultural, Manaus. 2016
- SOHIET, Rachel. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. in, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; Ferreira, Jorge. O Brasil Republicano, O tempo do nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo, Livro 2. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.
- SOMMER, Doris. Arte y responsabilidad. Letral: Revista eletrônica de estudios transatlánticos de literatura. No 1 (diciembre), 2008. p. 128-144.

- STANDING, G. *The Precariat. The New and Dangerous Class*. London: Bloomsbury Academic, 2011.
- STANDING, Guy. *O Precariado: A nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- SYLOS LABINI, P. Precarious employment in Sicily. *International Labour Review*. 1964, 89(3): 268–285.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia - e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- TARÌ, M. and VANNI I. On the life and deeds of San Precario, Patron Saint of precarious workers and lives. *FibreCulture Journal* 5, 2005.
- TELLES, Vera da Silva; HIRATA, Daniel Veloso. Cidades e prática urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. *Estudos Avançados* 21 (61), 2007.
- TELLES, Vera Silva. Cidade: produção de espaços, formas de controle e conflitos. *Revista de Ciências Sociais (UFC)*, v. 46, 2015, pp. 15-42.
- TOMMASI, Livia, NOGUEIRA, Madza, & CORROCHANO, Maria Carla . *Almanaque da Juventude e o Mundo do Trabalho*. Recife: Ação Educativa, FES, Redes e Juventudes, 2007.
- TOMMASI, Livia. Tubarões e Peixinhos: Histórias de Jovens Protagonistas. *Educação e Pesquisa*, vol.40, no.2, São Paulo: 2014.
- TOMMASI, Livia. *Empreendedores da Cultura: Jovens produtores culturais de favela, entre trabalho, ativismo e criatividade*. Prelo, 2015.
- TOMMASI, Livia. CULTO da performance e performance da cultura: Os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. *Revista de Cultura Política. UFU*. V. 5, N. 2, Junho, 2016.
- TOLILA, Paul. *Cultura e Economia. Problemas, Hipóteses, Pistas*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VAINER, Carlos. , "Cidade de Exceção: Reflexões a Partir do Rio de Janeiro". *Anais do XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Planejamento Urbano (ANPUR)*, vol. 14. 2011.
- VV.AA. Middlesex Declaration of Europe's Precariat, Available from: <http://five.fibreCulturejournal.org/fcj-022-from-precarity-to-precariousness-and-back-againlabour-life-and-unstable-networks/> [Accessed: 17 January 2017]. 2004.
- VICH, Victor. Desculturalizar a cultura: Desafios atuais das políticas culturais. *Revista Pragmatizes*, Ano 5, número 8, semestral, out/2014 a mar/ 2015.
- WEBER, Max. *Ciência como vocação in Três tipos de poder e outros escritos*, Tribuna da História, Lisboa, 2005.
- WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- YUDICE, George. *A conveniência da cultura: uso da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Decretos, Leis e Documentos Oficiais

BRASIL. Lei no 7.505, de 2 de julho de 1986.

BRASIL. Lei no 8.313, de 23 de dezembro de 1991

BRASIL, Ministério da Cultura. Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura,Dezembro de 2011.

RIO DE JANEIRO, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. DECRETO RIO Nº 36.201 DE 06 DE SETEMBRO DE 2012.

RIO DE JANEIRO, PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. DECRETO RIO Nº 41703 DE 13 DE MAIO DE 2016.

RIO DE JANEIRO, PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. DECRETO RIO Nº O 43.219 DE 26 DE MAIO DE 2017.

RIO DE JANEIRO, Governo do Estado do Rio de Janeiro. Lei Nº 7.837/18 DE 10 DE JANEIRO DE 2018.

Entrevistas

Djoser, acervo do filme “O Som do Tempo”, 2013.

Djoser, palestra visões no HomeGrown Tijuca, 27/09/2016.

Djoser, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016.a.

Djoser, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016.b.

Djoser, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2017.

Dropê Comando Selva, acervo do filme “O Som do Tempo”, 17/01/2013.

MC Dom Negrone, acervo filme “O Som do Tempo”, 29/05/16.

MV Hemp Comando Selva, acervo do filme “O Som do Tempo”, 17/01/2013.

Thiago, Johnathan e Sardinha, acervo filme “O Som do Tempo”, 2013.

Thiago Pombal, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016.