

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

MORGANA CÔRTEZ DE OLIVEIRA ESTEVES CARDOSO

CULTURA, COMIDA E COMUNIDADE:
A ATUAÇÃO DE PRODUTORAS CULTURAIS NO ENFRENTAMENTO À PANDEMIA
NAS PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO

NITERÓI
2022

MORGANA CÔRTEZ DE OLIVEIRA ESTEVES CARDOSO

CULTURA, COMIDA E COMUNIDADE:
A ATUAÇÃO DE PRODUTORAS CULTURAIS NO ENFRENTAMENTO À PANDEMIA
NAS PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO

Monografia apresentada no Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Flávia Lages de Castro

NITERÓI
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C268c Cardoso, Morgana Côrtes de Oliveira Esteves
CULTURA, COMIDA E COMUNIDADE : A ATUAÇÃO DE PRODUTORAS
CULTURAIS NO ENFRENTAMENTO À PANDEMIA NAS PERIFERIAS DO RIO DE
JANEIRO / Morgana Côrtes de Oliveira Esteves Cardoso. - 2022.
56 f.

Orientador: Flávia Lages de Castro.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2022.

1. Cultura. 2. COVID-19. 3. Periferia. 4. Comunidade. 5.
Produção intelectual. I. Castro, Flávia Lages de,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao vigésimo segundo dia do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois, às **dezesesseis horas e trinta minutos**, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense – CEPEX/UFF nº 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**CULTURA, COMIDA E COMUNIDADE: A atuação de produtoras culturais no enfrentamento à pandemia nas periferias do Rio de Janeiro**”, apresentado por **Morgana Côrtes de Oliveira Esteves Cardoso**, matrícula **117033032**, sob orientação do(a) **Profª. Drª. Flávia Lages de Castro** .

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Profª. Drª. Flávia Lages de Castro**

2º Membro: **Profª. Drª. Marina Bay Frydberg**

3º Membro: **Bac. Talita Cairrão**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:
10,0 (dez)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

*Às minhas irmãs, Aimê, Clarice e Gaia,
que me inspiram a construir um novo mundo.*

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 13)

RESUMO

A monografia a seguir tem como principal objetivo registrar a atuação de produtoras culturais em organizações comunitárias de enfrentamento ao novo coronavírus nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. A cultura se configura enquanto eixo central das sociedades contemporâneas (HALL, 1997), sendo um importante recurso (YÚDICE, 2006) que pode ser usado para o desenvolvimento de territórios. Portanto, desenvolve-se um estudo de caso para analisar e propor alguns apontamentos sobre a função social de produtores culturais na sociedade brasileira contemporânea tendo como escopo o contexto social e político da pandemia de COVID-19 no Brasil.

Palavras-chave: cultura, desenvolvimento, pandemia, periferia, produção cultural.

RESUMEN

La siguiente monografía tiene como principal objetivo registrar la actuación de los productores culturales en las organizaciones comunitarias para enfrentar el nuevo coronavirus en las periferias de la ciudad de Río de Janeiro. La cultura se configura como el eje central de las sociedades contemporáneas (HALL, 1997), siendo un importante recurso (YÚDICE, 2006) que puede ser utilizado para el desarrollo de los territorios. Por lo tanto, se desarrolla un estudio de caso para analizar y proponer algunas notas sobre el papel social de los productores culturales en la sociedad brasileña contemporánea, teniendo como alcance el contexto social y político de la pandemia de COVID-19 en Brasil.

Palabras clave: cultura, desarrollo, pandemia, periferia, producción cultural.

ABSTRACT

The following monograph has as its main objective to record the performance of cultural producers in community organizations to face the new coronavirus in the peripheries of the city of Rio de Janeiro. Culture is configured as the central axis of contemporary societies (HALL, 1997), being an important resource (YÚDICE, 2006) that can be used for the development of territories. Therefore, a case study is developed to analyze and propose some notes on the social role of cultural producers in contemporary Brazilian society, having as scope the social and political context of the COVID-19 pandemic in Brazil.

Keywords: culture, development, pandemic, periphery, cultural production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I - CONCEITUANDO CULTURA E CONTEXTUALIZANDO A PANDEMIA	05
1.1 Cultura e desenvolvimento: significados e usos para conceitos multidisciplinares	05
1.2 Pandemia e cultura: da situação de emergência às mobilizações pela Lei Aldir Blanc	08
1.3 Carências e potências nas relações entre pandemia e periferia	11
CAPÍTULO II - PRODUTORAS CULTURAIS NA LINHA DE FRENTE DA PANDEMIA NAS PERIFERIAS CARIOCAS	15
2.1 A periferia que vive no Centro: o coletivo Só Vamos e as ações de solidariedade contra a fome de moradores em situação de rua	16
2.2 “Pensavam que a gente era um bando de pessoas que só faziam teatro”: O papel de trabalhadores culturais na Frente Cidade de Deus	19
2.3 Memória, identidade e projeto em Cavalcanti	25
2.4 Articulações entre cultura, comida e comunidade na Favela do Dourado: o caso do Cineclube Tia Nilda e suas ações durante a pandemia	29
2.5 Mobilizações pelo direito à cidade e sustentabilidade em Realengo: a experiência do movimento Parquinho Verde no enfrentamento à pandemia	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS - CAMINHOS E DESAFIOS PARA TRABALHADORES DA CULTURA	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

INTRODUÇÃO

Desde que escolhi a profissão de produtora cultural compreendi que a ocupação vai além da mera organização de eventos e projetos culturais. Existe uma função social da nossa profissão que, apesar de óbvia, não é tão discutida quando deveria no meio acadêmico, e menos ainda no mercado de trabalho. Mas sua existência é incontestável no cotidiano das nossas cidades, um exemplo disso é a atuação de produtores culturais na linha de frente do combate e prevenção do coronavírus em diversas cidades brasileiras.

A pesquisa que se desenrola a seguir é um exercício de “escovar a história a contrapelo”, como cunhou Walter Benjamin. A principal motivação deste trabalho é registrar as disputas e resistências travadas por pessoas comuns que, desprovidas do apoio do Estado e com poucos recursos, foram capazes de criar soluções para a crise social e sanitária instaurada pela pandemia do novo coronavírus.

O coronavírus é uma doença infecciosa causada pela transmissão do vírus SARS-CoV-2 pelo ar, e em 11 de março de 2020 foi declarada como pandemia pela Organização Mundial da Saúde. Em curso até o presente momento, a pandemia já ocasionou mais de 35 milhões de contágios e quase 700 mil mortes por COVID-19 no Brasil. A doença num estado mais grave e severo é mais provável em pacientes idosos e com comorbidades, mas os efeitos do vírus nas periferias do Brasil também foram fortemente agravados pela desigualdade social.

Ao redor de todo o país foram construídas ações comunitárias para mitigar os impactos do vírus, e a proposta desta monografia é justamente investigar de que forma se deu a atuação de produtores culturais em tais ações. Não é coincidência que trabalhadores da cultura tenham sido sujeitos ativos neste processo de solidariedade e mobilização social; na verdade a discussão sobre cultura como ferramenta para o desenvolvimento de territórios é uma discussão que tem crescido cada vez mais. A cultura vem sendo compreendida como um recurso (YÚDICE, 2006) fundamental para as disputas sociais, que são intrinsecamente disputas simbólicas e narrativas (HALL, 1997).

Stuart Hall, autor reconhecido no campo dos Estudos Culturais, enfatiza a centralidade que a cultura ocupa nos debates sociais desde a segunda metade do século XX (HALL, 1997). A cultura, atualmente, é um conceito indispensável para explicar o mundo em diversos campos do conhecimento porque é através dela que acontecem as disputas sociais de nosso tempo. Nem tudo pode ser definido como cultura, mas pode-se dizer que a cultura atravessa todas as dimensões da vida social. Dada a amplitude que o conceito de cultura

atingiu ao longo da história da humanidade, Hall defende que o importante de ser observado é “o jogo das relações culturais” (HALL, 2003, p. 258).

Por isso, no presente trabalho, investiguei como a atuação de produtores culturais em territórios da cidade do Rio de Janeiro contribuiu para o combate e a prevenção da pandemia do covid-19, minimizando impactos sanitários e socioeconômicos. Para tal, entrevistei cinco produtoras culturais que, cada uma a seu modo, desenvolveram ações comunitárias em diferentes bairros e favelas no período de 2020 a 2022. As principais ações realizadas por elas foram doações de refeições e cestas básicas, mas, nesses processos, também foram construídas outras perspectivas de vida e organização social nos territórios.

O debate teórico a seguir gira em torno do conceito de cultura, sua centralidade para os debates atuais (HALL, 1997) e seu uso como recurso para mobilizações políticas (YÚDICE, 2006; e HOLLANDA, 2012). A principal tese desse trabalho é a de que trabalhadores culturais ajudaram a criar soluções particulares para uma crise mundial, de forma a minimizar os impactos da crise sanitária, econômica e social vivida por bairros e favelas do Rio nos últimos dois anos. A valorização da cultura enquanto ferramenta estratégica para o desenvolvimento local é extremamente relevante em um país com dimensões continentais como o Brasil, no qual a política estatal não é capaz de alcançar toda a população. Nas páginas que se seguem pretendi colaborar com esse debate, de forma a defender uma concepção ampliada de cultura, entendendo-a como eixo estruturante da sociedade e não apenas como um sinônimo das artes.

No âmbito da academia, esta pesquisa se faz necessária pois pretendi desenvolver uma investigação que evite as armadilhas de visões essencialistas tão difundidas sobre as favelas e periferias, o que supera a ótica da romantização dos sujeitos e práticas desses territórios. Dessa forma, desviei também de análises pautadas exclusivamente na carência e a privação de direitos, a fim de colaborar com estudos baseados na multiplicidade dos sujeitos periféricos, suas subjetividades e contradições. Tive, ainda, o objetivo de compreender os territórios periféricos como agentes ativos na construção de uma nova realidade social, principalmente no âmbito de cidades e bairros, superando a “armadilha de se pensar as periferias numa dinâmica de estrita passividade, como resultado de dinâmicas econômicas ou políticas que lhes são exteriores” (ALFOSIN et al., 2021).

A questão norteadora deste trabalho é pensar como se deu a atuação das referidas trabalhadoras da cultura, com foco em investigar as habilidades do setor cultural que lhes foram úteis na gestão da crise sanitária de seus respectivos territórios. Para tal, realizei um estudo de caso no qual a principal fonte são entrevistas realizadas com três produtoras

culturais do Rio de Janeiro. As entrevistas tiveram caráter semi estruturado, justamente para possibilitar que as entrevistadas também construam essa pesquisa, trazendo à tona questões que não foram previstas no projeto inicial. Apliquei perguntas que tinham como objetivo investigar a trajetória pessoal e profissional dessas mulheres, compreender mais sobre a atuação destas durante a pandemia e as interseções sobre seus trabalhos e, por último, abordar temas mais amplos da conjuntura do setor cultural brasileiro.

Os objetivos específicos, por sua vez, são: Debater a importância de agentes culturais enquanto líderes comunitários; discutir e valorizar a cultura enquanto ferramenta estratégica para o desenvolvimento local e para a gestão territorial; mapear interseções entre o setor cultural e os coletivos comunitários criados para a gestão da crise social e sanitária instaurada pela pandemia do covid-19; registrar e criar bibliografia sobre as experiências de organizações comunitárias no contexto pandêmico.

Para alcançar os objetivos mencionados acima, a pesquisa descritiva também contou com uma pesquisa documental: Construí a bibliografia utilizando livros sobre os conceitos de cultura e desenvolvimento, como George Yúdice, Heloísa Buarque de Hollanda e Celso Furtado; artigos científicos publicados nos últimos dois anos, que discutem e mensuram o impacto da pandemia em territórios periféricos e no setor cultural; além de outros trabalhos sobre temas complementares da pesquisa, como cultura, periferia e gestão cultural.

O primeiro capítulo é estritamente conceitual, começo com um resgate histórico do conceito de cultura e seus diferentes significados obtidos ao longo da história da humanidade. Falo sobre a centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas (HALL, 1997), e como atualmente é um importante recurso econômico (YÚDICE, 2006) e social que pode ser usado para o desenvolvimento local. E então, discuto brevemente a perspectiva de desenvolvimento a partir da qual a pesquisa foi construída, com foco na noção furtadiana de desenvolvimento enquanto processo criativo (FURTADO, 2008, p. 111). Pensaremos na cultura e no desenvolvimento como caminhos criativos e discursivos para a busca por solução de problemas sociais; caminhos esses que ora se cruzam, ora se distanciam.

Na segunda parte do capítulo apresento o contexto da pesquisa: a pandemia do coronavírus no campo cultural¹ enquanto área de atuação profissional e pasta orçamentária do governo federal, com foco nos impactos da pandemia e as articulações e narrativas políticas de resistência; e a realidade da pandemia nos bairros e favelas cariocas, territórios que estão à

¹ Parece importante mencionar que quando forem utilizados os termos setor ou campo cultural não estou falando de uma cadeia produtiva homogênea, pelo contrário, é um emaranhado de relações de trabalho e produção que englobam sujeitos e economias distintas, com diferentes desafios e recursos.

margem da atuação estatal e, portanto, sofrem com a carência de serviços públicos como a saúde, mas, por sua vez, também produzem narrativas para a disputa do cenário político.

No segundo capítulo concentro o debate produzido a partir das entrevistas com Ionara Freitas, Emilly Ammaral, Taís Almeida, Luna Leal e Marcele Oliveira: cinco mulheres produtoras culturais, com trajetórias distintas, que têm em comum a atuação em ações comunitárias de combate e prevenção ao covid-19. A partir disso, as entrevistas dão o tom da pesquisa, que teve como objetivo mapear as ações que foram desenvolvidas por essas mulheres desde março de 2020 até o presente momento, de forma a encontrar interseções com táticas (CERTEAU, 2008) do campo cultural.

Nas considerações finais apresento os resultados da pesquisa, com a conclusão das análises desenvolvidas ao longo do capítulo anterior, junto da reflexão sobre como essas experiências podem vir a impactar o futuro desses territórios e do cenário político nacional. Efetuo, ainda, alguns apontamentos, a fim de aprofundar os debates sobre a função social de produtores culturais, considerando os desafios atuais da sociedade brasileira. Apontamentos esses que podem ser relevantes para se pensar a atuação dos trabalhadores da cultura e também sua formação.

CAPÍTULO I

CONCEITUANDO CULTURA E CONTEXTUALIZANDO A PANDEMIA

1.1 Cultura e desenvolvimento: significados e usos para conceitos multidisciplinares

Neste capítulo serão apresentados os conceitos principais a partir dos quais desenvolvi as ideias contidas neste trabalho. Cultura e desenvolvimento são termos amplos e interdisciplinares que conquistaram um lugar de destaque nas discussões político-sociais do século passado e assim se mantêm até hoje. É importante começar essa pesquisa compartilhando a partir de qual perspectiva de cultura e desenvolvimento estou falando, já que os dois termos são amplamente utilizados em diferentes contextos e narrativas.

A palavra cultura vem do latim *colere* que significa cuidar, cultivar, crescer, cultivar. Por muito tempo ela foi usada como sinônimo do cultivo e agricultura, mas teve seu significado ampliado ao longo dos séculos, à medida que a mesma palavra foi incorporando outras ideias. Roque Laraia, em seu livro *Cultura: um conceito antropológico*, começa o primeiro capítulo discutindo as falácias do determinismo biológico e geográfico.

Este volume trata da discussão de um dilema: a conciliação da unidade biológica e a grande diversidade cultural da espécie humana. Um dilema que permanece como o tema central de numerosas polêmicas, apesar de Confúcio ter, quatro séculos antes de Cristo, enunciado que "A natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos que os mantêm separados". (LARAIA, 2007, p. 10)

A partir disso, Laraia recupera o termo *kultur*, a qual no alemão significou “todos os aspectos espirituais de uma comunidade”, e a palavra francesa *civilisation*, que “referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (Ibidem, p. 25). Segundo o autor, os dois termos foram sintetizados na palavra inglesa *culture*, usada pela primeira vez por Edward Tylor (1832-1917). Tylor entendia a cultura de uma forma ampliada, de uma forma parecida com o que se entende como cultura atualmente, em que a cultura é esse emaranhado de hábitos, práticas, costumes, crenças, conhecimentos adquiridos ou criados pela humanidade ao viver em sociedade e interagir entre si.

Ao longo do tempo convencionou-se dividir o conceito de cultura em duas grandes concepções, sendo assim: a concepção restrita de cultura que se constitui enquanto prática social intrinsecamente ligada às artes; e a concepção ampliada de cultura, na qual estão incluídas todas as formas de produção simbólicas e materiais realizadas pelos seres humanos. Apesar da prática artística ser um tema que atravessa a pesquisa, principalmente nas

entrevistas do segundo capítulo, a concepção de cultura ampliada é mais importante para o debate que vem a seguir.

Embora o conceito de cultura ainda seja tema de debate em diferentes campos do conhecimento, alguns pontos são consensos dentro da visão antropológica de cultura, são eles: 1. A percepção de que a cultura não está subordinada a determinismos biológicos ou geográficos, mas é influenciada e age sob espaços, tempos e naturezas preexistentes, ora alterando-os, ora sendo alterada; 2. A compreensão de que a cultura é uma construção histórica, ou seja, é criada a partir da interação de grupos e indivíduos sociais, sendo assim uma forma de manter ou não a coesão social. 3. A noção de que a cultura é dinâmica e mutável, a partir das disputas e confrontos da sociedade. 4. O entendimento de que cultura é um substantivo plural, ou seja, devemos falar em culturas (FRYDBERG, 2019) como forma de abarcar diferentes culturas, assim como subculturas e contraculturas, de maneira a não hierarquizá-las, mas compreendendo que diferentes formas de vida podem conviver juntas no mesmo espaço, por vezes em contextos colaborativos, e outras vezes sendo tensionadas (LOIOLA e MIGUEZ, 2007)

A partir da segunda metade do século XX a cultura assume uma posição central para o entendimento do mundo e da vida humana, e segundo Hall (1997) a centralidade da cultura tem um aspecto substantivo e outro epistemológico. Isso significa dizer que, no aspecto substantivo, a cultura se faz presente no cotidiano dos indivíduos contemporâneos de forma empírica, ou seja, por meio da presença das instituições culturais, dos produtos culturais, da indústria cultural, da mídia, das tecnologias, etc.

O aspecto epistemológico da centralidade da cultura no mundo contemporâneo se dá pela importância que o conceito de cultura ganha nos campos de produção do conhecimento, sendo usado e apropriado por disciplinas como: a Geografia, e a discussão sobre a dimensão simbólica do espaço e do território; a análise de discursos, dentro da Linguística; a dimensão cultural da História. Talvez a maior comprovação do aspecto epistemológico seja justamente o surgimento dos Estudos Culturais a partir dos anos 1960.

A presença cotidiana da cultura em nossas vidas, principalmente pelos meios da cultura de massa, gerou uma nova economia. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “estamos diante de uma nova noção, não apenas da cultura, mas também de sua posição no mercado capitalista” (HOLLANDA, 2012). A economia da cultura, ou economia criativa, “hoje é o centro da economia global” e é um recurso importante tanto para os Estados, quanto para qualquer grupo social. “A antiga ideia de arte e cultura para transcendência, para um fim em-si ou para fins não instrumentais emigra para novas direções e funções sociais da arte e da

produção cultural mais abrangente.” (HOLLANDA, 2012)

Para Hall, as disputas de poder na sociedade contemporânea são pautadas pela linguagem e o discurso, já que “os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido”. E, portanto, “contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (HALL, 1997). Dessa forma, a cultura assume esse lugar central na sociedade contemporânea enquanto arena de criação de significados e disputa de narrativas.

A cultura, portanto, passa a fazer parte da agenda econômica, mas também começa a ser articulada com maior intencionalidade por grupos sociais que estão à margem da sociedade. Hollanda traz o movimento hip hop como exemplo precursor da apropriação da cultura como recurso por grupos periféricos no Brasil a partir dos anos 90. “A cultura começa a se revelar como instrumento eficaz de transformação social” (HOLLANDA, 2012), gerando criação de empregos, promoção da autoestima e disputa de narrativas dentro da sociedade brasileira por um grupo social que até então era estigmatizado pelo debate público e pelos veículos de comunicação de massa.

O desenvolvimento, por sua vez, surge enquanto teoria moderna no contexto do término da Segunda Guerra Mundial, com um volume de produções acadêmicas considerável publicadas nos primeiros anos de Guerra Fria, sendo assim fortemente influenciado pela geopolítica internacional. Inicialmente entendido como sinônimo de progresso e avanço econômico, o desenvolvimento se mostrou insuficiente para responder aos desafios de sociedades complexas. Por isso, nas décadas seguintes “a ideia do desenvolvimento evoluiu no sentido da complexificação crescente, transformando-se num conceito pluridimensional, mediante acréscimo à dimensão econômica as dimensões social, política, cultural e ambiental” (SACHS, 2005, p. 153).

Sobre o processo de surgimento do conceito moderno de desenvolvimento é importante saber que a visão de supremacia da economia se mostrou insuficiente quando foi implantada, motivo pelo qual o desenvolvimento começa a ser pensado como um conceito interdisciplinar que abarca outros campos do conhecimento, como a cultura. Ignacy Sachs, economista polones que cunhou o termo ecodesenvolvimento, em seu artigo que discute cultura e desenvolvimento recupera um relatório de 1975 que enumera os cinco pilares do desenvolvimento alternativo, sendo eles:

O desenvolvimento, como já dissemos, devia ser endógeno por oposição ao mimético, auto-confiante e autônomo no processo decisório por oposição ao dependente, operando a partir da lógica das necessidades e não do mercado (da

demanda efetiva), refletindo diretamente sobre valores de uso sem passar pelos valores de troca, proceder em harmonia com a natureza e estar aberto ao câmbio institucional. (idem, p. 155).

Essa noção do desenvolvimento alternativo é um caminho para pensar a análise que segue nos próximos capítulos, inclusive a atuação dos produtores culturais que servirá de estudo de caso mais adiante acontece justamente num contexto de necessidades, na qual as ideias de cultura e o desenvolvimento precisam ser articuladas.

Segundo Celso Furtado, importante economista brasileiro do século passado, o desenvolvimento é fundamentalmente um processo de invenção, realizado de forma intencional num contexto histórico-cultural determinado. O pensamento de Furtado sobre a dimensão cultural do desenvolvimento é importante para pensar o desenvolvimento como processo criativo de invenção de novas realidades. Segundo o autor, “o processo de mudança social que chamamos de desenvolvimento adquire certa nitidez quando o relacionamos com a ideia de criatividade”, já que está diretamente relacionado com a habilidade de “formular hipóteses, solucionar problemas, tomar decisões em face da incerteza” (FURTADO, 2008, p. 111). Na concepção furtadiana, a criatividade é um valor essencial para o desenvolvimento, enquanto “impulso criador de novos valores culturais” (FURTADO, 2008, p. 112).

A criatividade, no campo cultural, é comumente associada à estética ou às artes de maneira geral, mas aqui queremos evocar a criatividade enquanto pilar essencial pro dinamismo e mutabilidade cultural que mencionamos acima. Entendendo que os indivíduos reproduzem a cultura na mesma medida que a reinventam (CERTEAU, 2008), um dos objetivos da pesquisa é justamente compreender de quais maneiras essas astúcias são postas em prática em um contexto de emergência, como a pandemia. Assim como investigar se as práticas políticas construídas nesse contexto podem servir de precursoras de um projeto (VELHO, 1994) de futuro para esses territórios.

Se o desenvolvimento e a cultura podem ser definidos como processos criativos, qual a diferença entre ambos os conceitos? A partir das discussões apresentadas ao longo desse capítulo, compreendo que o desenvolvimento é um processo criativo para se pensar sobre o futuro de nossos territórios, ao considerar todos os aspectos da existência humana, enquanto a cultura é a arena de disputas por significações através da qual o desenvolvimento pode ser legitimado e posto em prática.

1.2 Pandemia e cultura: da situação de emergência às mobilizações pela Lei Aldir Blanc

A cultura foi um dos principais temas de disputas travadas pelo governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), um exemplo disso é a extinção do Ministério da Cultura no primeiro dia de seu governo. Porém, ao mesmo tempo que as instituições culturais sofreram com forte processo de sucateamento iniciado por Michel Temer, após o impeachment de Dilma Rousseff, e continuado por Bolsonaro, as discussões simbólicas e culturais ocuparam um lugar central para o discurso bolsonarista. “O governo Bolsonaro coloca a cultura no centro de sua estratégia, mas a serviço de sua máquina de guerra permanente contra as instituições, às artes, à educação, à ciência e ao livre exercício do pensamento e da criação.” (SANTINI, 2020)

Instituições como a Fundação Cultural Palmares, a FUNART e a própria Secretária Nacional de Cultura foram importantes ferramentas ideológicas do bolsonarismo nesses últimos quatro anos, e colaboram com o discurso de *guerra cultural* usado pelo governo. “Ao desmonte das estruturas institucionais, Bolsonaro agregou um processo de intensa ideologização à direita das políticas culturais, algo inédito no Brasil.” (SANTINI, 2020).

O governo Bolsonaro atacou setores importantes da sociedade brasileira, como as universidades, instituições científicas e veículos da mídia. Com o apoio de setores do agronegócio avançou contra as comunidades indígenas, quilombolas e comunidades tradicionais, como um importante ponto da narrativa bolsonarista. Porém no setor cultural a ofensiva do então governo federal tomou outros contornos, sendo “em diversos momentos o centro da agenda política do país” (SANTINI, 2020).

A pandemia do coronavírus surgiu em um contexto de políticas culturais escassas e à serviço da agenda política do bolsonarismo, como bem definiu Maria Carolina Oliveira, “trata-se de crise sobre crise” (OLIVEIRA, 2020). O impacto econômico da pandemia do COVID-19 foi devastador para o setor cultural, notadamente uma cadeia produtiva que enfrenta instabilidades constantes, com a predominância de relações trabalhistas informais e baixos incentivos públicos. O distanciamento social, cientificamente comprovado como uma das melhores estratégias para conter o contágio nos meses anteriores à criação da vacina, ocasionou a suspensão de grande maioria dos projetos e equipamentos culturais das cidades brasileiras.

Centros culturais foram fechados, assim como cinemas, teatros, livrarias e casas de shows, deixando sem trabalho uma parcela significativa da classe de trabalhadores da cultura. A pesquisa “Impactos da COVID-19 na Economia Criativa”, realizada pelo Observatório da Economia Criativa, mensurou os impactos dos meses iniciais de distanciamento social. Em maio de 2020, 89% dos participantes afirmaram que tiveram atividades canceladas desde o

início da pandemia (OBEC-BA, 2020).

Os espaços culturais foram os primeiros a serem fechados e um dos últimos a serem reabertos, por isso os fazedores de cultura criaram novas estratégias de distribuição principalmente no uso das tecnologias. A cultura se fez presente no debate público por ser um mecanismo importante para a saúde mental dos brasileiros, ajudando a entender a nova realidade vivida durante a pandemia. Já que em um “mundo permeado pela predominância dos valores econômicos, do utilitarismo e competitividade, a arte é um alento, uma válvula de escape para outros mundos possíveis e imaginários.” (ARAUJO, 202, p.5).

Esse contexto gerou uma demanda por políticas culturais criadas para conter a situação de emergência na qual o setor cultural se encontrava, seguido por uma nova organização de diversos agentes culturais a nível municipal e estadual. No âmbito legislativo nacional foram inicialmente apresentados três projetos de lei de amparo ao setor cultural na Câmara Federal (SEMENSATO, CG, Barbalho AA.). Dado o contexto de emergência, os três projetos foram reunidos no PL 1075/2020, registrado como iniciativa da deputada Benedita da Silva (PT), presidente da Comissão de Cultura, tendo como relatora Jandira Feghali (PT), também integrante da Comissão.

Como indica Lia Calabre (2020), “houve uma intensa mobilização nacional, realização de várias webconferências com ampla participação da classe artística e cultural com os diversos parlamentares envolvidos no esforço de sistematização e aprovação do projeto”. O processo de articulação política através do qual se criou e aprovou a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc é um marco na história das políticas culturais brasileiras, um campo que até então enfrentava grandes desafios no diálogo com o poder legislativo. Além disso, a Lei Aldir Blanc também se destaca por ter sido um processo rápido, com forte participação da classe artística e cultural e com ampla aprovação dos deputados.

Não cabe aqui aprofundar os debates acerca da Lei Aldir Blanc, visto que é um tema amplo e que tem sido assunto de diversos trabalhos acadêmicos recentes, mas o fato é que esse acontecimento político expressa os impactos paradoxais da pandemia no setor cultural. A conjuntura de “crise sobre crise” foi capaz de criar e colocar em prática uma das mais importantes legislações culturais brasileiras, com uma diferenciação positiva em relação às políticas culturais anteriores em alguns pontos, como: 1. O caráter democrático, via participação direta, no qual a Lei Aldir Blanc foi formulada; 2. A rapidez na aprovação do projeto de lei dentro do legislativo e a capacidade de articulação do setor cultural com o Congresso Nacional; 3. A desburocratização do acesso à lei por parte dos proponentes, assim como a facilitação da prestação de contas; 4. A descentralização dos recursos, já que os

estados e municípios foram os responsáveis pela aplicação da verba. 5. O fortalecimento e a retomada do Sistema Nacional de Cultura, principalmente por meio dos Conselhos e Fundos.

A execução da LAB enfrentou diversas dificuldades, algumas já características do setor cultural, mas é inegável que a lei alterou o panorama das políticas culturais brasileiras e pode impactar positivamente as próximas legislações culturais, principalmente considerando o fim do Plano Nacional de Cultura em 2024. O objetivo aqui não é concordar com a lógica romântica de que a pandemia, afinal, trouxe bons frutos, pelo contrário, o que defendo é a capacidade que o setor cultural teve de resistir a um cenário catastrófico de forma a criar políticas culturais que minimamente conseguiram atenuar a situação de emergência.

1.3 Pandemia e periferia: entre carências e potências

A pandemia do coronavírus alterou profundamente nossa forma de vida e organização social, e os acontecimentos políticos desse contexto têm sido mais um reflexo da desigualdade social que é estrutural em nosso país. O avanço da covid-19, pelo menos no caso brasileiro, gera implicações distintas de acordo com diferenças de geração, classe, gênero, raça e lugar de moradia, pois essas diferenciações no nosso país ditam o acesso à serviços básicos de saúde e cuidado.

Diversas pesquisas apontam que aspectos socioeconômicos têm forte interferência nas taxas de contágio e número de óbitos, um exemplo disso é a primeira morte por coronavírus no Rio de Janeiro ter sido de uma empregada doméstica que foi infectada no apartamento onde trabalhava no Alto Leblon.² Em um país no qual há uma concentração de renda extremamente desigual, é compreensível que o contágio e os impactos do vírus também representem essa desigualdade. Por isso, territórios onde a desigualdade social é mais acentuada são mais vulneráveis aos impactos da crise sanitária.

O cenário complexo dos assentamentos periféricos, aqui desenhado, enfrenta, além da letalidade da COVID-19, a necropolítica exacerbada pelo governo Bolsonaro, que desdenha do isolamento social, seleciona destinatários e libera a conta-gotas o auxílio emergencial, além de claramente dar de ombros para os dados alarmantes a comprovar que, assim como o espaço é hierarquizado (BOURDIEU, 2008), o contágio pelo coronavírus tem distribuição geográfica profundamente desigual, atingindo mais duramente as periferias e a população negra e pobre das cidades. Nenhuma política específica para as periferias, de fato, foi proposta pelo governo federal e é nesse vácuo, que iniciativas da sociedade civil emergem com força.

2

<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm>

(ALFOSIN, BERNI E PEREIRA, 2020, p.7)

No contexto brasileiro, o conceito de periferia remete ao processo de metropolização dos anos 60 e 70, marcado pelos debates da geopolítica internacional. O termo periferia, muitas vezes usado de forma negativa e relativizada, tem sido utilizado para designar territórios que se contrapõem ao centro em uma relação de subalternidade. Ou seja, são loteamentos clandestinos, favelas e bairros onde vivem as classes mais pobres da cidade que, afastadas do centro econômico de poder e carentes de infraestrutura, precisam se submeter cotidianamente às migrações pendulares.

Condições precárias de acesso à água e saneamento são comuns nas periferias das grandes cidades brasileiras e foram catalisadores da contaminação e dos efeitos do coronavírus. O difícil acesso à saúde pública, somado à arquitetura de moradias muitas vezes congestionadas e pouco ventiladas, são fatores que intensificaram os contágios e as mortes. As relações de trabalho majoritariamente informais e a falta de políticas públicas específicas para esse grupo social dificultaram que medidas de combate e prevenção fossem adotadas pelos moradores das áreas urbanas mais pobres.

Esses fatores refletem a ausência de serviços fundamentais de cuidado à vida que vem afetando sistematicamente as classes brasileiras mais pobres. Enquanto as recomendações do governo e o debate público se concentraram em medidas de distanciamento social, uso de máscaras, higienização de mãos e ambientes, pouco se discutiu como essas ações são insuficientes para a realidade de favelas e periferias.

A partir desta constatação, foram criadas diversas organizações comunitárias para combater e minimizar as consequências da pandemia em territórios periféricos por todo Brasil. No Rio de Janeiro se destacam a Frente Cidade de Deus, a Frente Cavalcanti, a campanha Jaca Contra o Corona, a Frente de Mobilização da Maré, o Gabinete de Crise do Alemão, o SOS Providência/Região Portuária, o Gabinete de Crise da Vila Kennedy, a Rocinha Resiste, entre outros. Além da atuação de outras organizações já existentes antes da pandemia, como ONGs - a exemplo da Redes da Maré, associações de moradores e demais coletivos da sociedade civil organizada como o Só Vamos, o Cineclube Vó Nilda, Instituto Arteiros e o movimento Parquinho Verde que serão apresentados no capítulo seguinte.

A organização comunitária de moradores de bairros e favelas não é novidade, pelo contrário, no século passado quando “as primeiras favelas começaram a se formar nos morros e encostas da cidade do Rio de Janeiro, a população que começou a habitar esses territórios teve que se auto-organizar” (FLEURY, MENEZES, 2020, p. 268) tanto para construir

moradias quanto para ter acesso à serviços públicos básicos como água encanada, saneamento, coleta de lixo, energia elétrica, escolas e postos de saúde. Ou seja,

A capacidade demonstrada pelos ocupantes destes territórios para desenvolver ações de solidariedade no tecido social parece revelar a pré-existência de redes sociais estruturadas a partir da auto-organização popular para enfrentar coletivamente não apenas as privações materiais decorrentes do estado de pobreza ou miserabilidade, mas também necessidades cotidianas oriundas da ausência de serviços e políticas públicas e históricas violações do direito à cidade nas periferias. (ALFOSIN, BERNI E PEREIRA, 2020, p.4)

Não é minha intenção compactuar com a romantização das periferias enquanto lugar essencialmente criativo, nem mesmo cristalizar esses territórios enquanto espaços pautados pela violência e pela ausência de serviços, de acessos e de oportunidades. A principal questão aqui é entender as periferias brasileiras como territórios diversos e complexos que existem entre carências e potências. A fim de investigar esses entre-lugares nos quais acontecem disputas e mobilizações políticas e simbólicas, como as que apresento no capítulo seguinte.

É também importante pontuar que as favelas e periferias não são um conjunto homogêneo, ou seja, existe uma diversidade muito grande de sujeitos, territórios, recursos e projetos políticos. Sendo assim, o enfrentamento à pandemia têm variado enormemente de acordo com os recursos, a geografia, o histórico de organizações políticas e sociais, e da capacidade de articulação com agentes externos de cada um desses territórios. Por isso,

Quando se fala de favelas, é preciso reconhecer a diversidade desse universo, tanto em termos de sua localização, trajetória política, organização comunitária, lideranças e recursos existentes em cada localidade; como sua capacidade de mobilizar apoios, fazer parcerias e montar coalizões. No entanto, um fenômeno comum nas últimas décadas tem sido identificado como a emergência do sujeito favelado ou periférico, como aponta D'Andrea, designando o aumento da autoestima dos jovens moradores expresso por meio do funk, do hip-hop, das batalhas de slams, museus e centros culturais, jornais e rádios, enfim, de uma enorme efervescência cultural na qual o pertencimento à população favelada é motivo de politização e crítica social, problematizando a questão da identidade racial, de classe e de gênero. (FLEURY, MENEZES, 2020, p. 269)

Fleury e Menezes propõem uma divisão das ações comunitárias realizadas durante a pandemia em cinco tipos distintos e com objetivos bem definidos, são eles: 1. Garantia de subsistência, principalmente por meio da distribuição de alimentos e cestas básicas; 2. Comunicação comunitária, como forma de arrecadar recursos e transmitir informações à comunidade; 3. Prevenção, por meio da distribuição de máscaras, itens de higiene pessoal e materiais de limpeza, ações de sanitização e facilitação de acesso a testes e consultas médicas; 4. Mapeamentos e produção de dados sobre incidência e morbidade; e 5. Críticas ao

poder público e produção de planos de ação (FLEURY, MENEZES, 2020, p. 269). No campo específico no qual essa pesquisa se desenvolve, os cinco tipos mencionados acima se misturam a outras ações culturais e artísticas.

Segundo o artigo “O paradoxo da COVID-19 nas periferias: a retomada da cultura associativa como forma de resistência à necropolítica”,

Trabalha-se com a hipótese de que as redes comunitárias emergentes no enfrentamento ao COVID-19 são reveladoras, em alguma medida, de uma retomada de formas de organização popular tradicionais como associações de moradores, clubes de mães, associações de pais e mestres e entidades da sociedade civil, bastante desmobilizadas durante os governos Lula e Dilma, mas em processo de reorganização no período pós-impeachment da Presidenta Dilma Rousseff. Adicionando complexidades à análise, no entanto, supõe-se que tais redes convivem e disputam, no mesmo território, com as redes e as lógicas de outras organizações, como são as igrejas evangélicas e as organizações criminosas. (ALFOSIN, BERNI E PEREIRA, 2020, p. 6)

Considerando a conjuntura política do setor cultural e das periferias durante a pandemia, entendendo os desafios enfrentados e as resistências travadas, o capítulo a seguir tenta estabelecer uma intersecção entre ambos. Portanto, abaixo serão apresentadas cinco mulheres produtoras culturais que articulam a dimensão cidadã da cultura como ferramenta de defesa dos seus territórios.

CAPÍTULO II

A ATUAÇÃO DE PRODUTORAS CULTURAIS NO ENFRENTAMENTO À PANDEMIA NAS PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO

[...] a cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas (CERTEAU, 1994, p. 45)

Segundo Vich (2017, p. 49), “a cultura sempre foi um problema para o pensamento, mas hoje o é também para a ação pública”. Isso significa dizer que ao longo da história da humanidade a cultura foi um tema importante para os debates teóricos, mas hoje também se constitui como uma problemática para práticas sociais. Segundo o autor, isso acontece porque para intervir na realidade “é preciso primeiro mudar a maneira de olhar para ela” (VICH, 2017, p. 49), de forma a “jogar” com as construções simbólicas e narrativas hegemônicas. Vich defende que o papel das políticas culturais é justamente “tornar visível o modo como uma forma de poder social se estabeleceu nos hábitos cotidianos” (VICH, 2017, p. 49).

Afinal de contas, “uma verdadeira transformação social não pode ser concebida como externa ao cotidiano, mas como uma mudança fundamental na vida diária” (VICH, 2017, p. 50). A cultura deve ser transformada a partir de seus próprios elementos, e o cotidiano nada mais é do que o palco onde se dão hábitos, práticas e disputas sociais. Gilberto Gil, na ocasião de uma entrevista durante a Festa Literária Internacional de Paraty em 2003 disse a célebre frase: “É preciso acabar com essa história de achar que a cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária! Cultura é igual a feijão com arroz”.

Esse uso da cultura como ferramenta de transformação, de forma a solucionar problemas sociais, não é uma invenção brasileira. George Yúdice comenta que “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” e analisa o uso utilitarista da arte e da cultura nos Estados Unidos: “melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade” (YÚDICE, 2006, p. 29) são pautas que passam a integrar a agenda de organizações e trabalhadores culturais.

No Rio de Janeiro, as ONGs comunitárias se proliferaram nas favelas da cidade desde

a década de 1990 e algumas delas adquiriram uma grande visibilidade, como o Grupo Cultural AfroReggae, a CUFA e o Nós do Morro. Segundo Tommasi, são projetos que muitas vezes promovem “cursos, cursinhos e oficinas que se utilizam de alguma linguagem artística para promover o chamado “protagonismo” juvenil, a “elevação da autoestima” e a “conquista da cidadania”” (TOMMASI, 2013, p. 20). As ações normalmente são uma forma de “solucionar” os problemas que afetam os moradores da periferia, e de forma particular a juventude que sofre com a precariedade nos postos de educação e trabalho. Há ainda outros movimentos culturais com atuação voltada para os problemas sociais do RJ, como o movimento cineclubista, os grupos de rock independentes da baixada fluminense, os grupos de teatro de rua e as tradicionais escolas de samba.

Essas iniciativas ganharam espaço também no mercado da arte, já que há um interesse crescente pelo produto “favela” ou “periferia”. Esse agenciamento da periferia no meio artístico ganhou novos contornos com o processo de “pacificação” das favelas ocorridos no Rio de Janeiro entre 2010-2018, período no qual a narrativa da periferia enquanto lugar criativo foi importante para atrair investimentos internacionais. Os movimentos comunitários, ao mesmo tempo que atuam para a complexificação da narrativa hegemônica, também se aproveitam dessa tendência do mercado para atrair patrocinadores “preocupados” com a “inclusão social”. Segundo Tommasi,

O teor e a quantidade das informações que circulam na mídia, e em particular na mídia eletrônica, não deixam dúvida: no Rio foi inventado um produto, a favela pacificada, lugar de criatividade, inovação, produção artísticas das “pessoas do bem”, para se contrapor à imagem de perigo, violência e marginalidade que durante muito tempo foi divulgada na mídia. Projetos, programas, empreendimentos turísticos visam vender “o encanto das favelas” (nome de um concurso de fotografia organizado pela ONG Viva Rio, no âmbito do programa “Viva Favela”) (TOMMASI, 2013, p. 22).

Michel de Certeau (1994) elaborou teorias importantes sobre o cotidiano e as relações culturais de subordinação e resistência nas sociedades contemporâneas pautadas pelo consumo. Certeau nos ajuda a entender como o sujeito ordinário supera as barreiras socialmente impostas e inventa o cotidiano utilizando “táticas” de resistência. Em uma sociedade na qual as instituições dominantes, como o Mercado, o Estado e a mídia, exercem “estratégias” que condicionam ativamente a estrutura sociocultural de determinado espaço, ao homem ordinário restaria golpear o cotidiano (CERTEAU, 1994, p. 101).

Esse cidadão comum, ao sair da posição de um consumidor passivo de cultura, “jogaria” com a estratégia das instituições dominantes e se apropriaria do que elas mesmas

oferecem. As táticas, portanto, são ações oriundas de uma necessidade de se esquivar, traçar seu próprio trajeto, criar caminhos para execução das coisas de modo que se caracterizem como desvios, a gerar efeitos imprevisíveis e originar variados modos de fazer. Na linguagem das periferias, isso significa dizer que esses sujeitos precisam “fazer seus corres” para sobreviver e reinventar o cotidiano. O que resulta em apropriações e reapropriações fundamentais para a constituição da identidade cultural e social desses sujeitos.

Essa é uma questão central para entender como produtoras culturais de territórios periféricos reconfiguram a pandemia no Rio de Janeiro, através de seus “corres”³. Longe das condições ideais de vida, enfrentando a precarização de acessos a serviços básicos como vimos no capítulo anterior, as mulheres que serão apresentadas a seguir inventaram formas de resistência por meio de negociações com seus territórios. Desde o princípio da pesquisa, descartei as perspectivas românticas e simplistas a partir das quais alguns autores descrevem o que acontece nas margens geográficas e simbólicas da cidade. Busquei, em minhas análises, ir além das visões dicotômicas para investigar as contradições e ambivalências da dita criatividade de sujeitos periféricos; de forma a entender que é justamente nesse “entre-lugar” que acontece o que interessa.

ROMMULO AVELLAR

O capítulo que se desenrola a seguir é conduzido por Ionara, Emily, Tais, Luna e Marcele, que nos apresentam seus territórios, os impactos da pandemia e as ações de resistência das quais fizeram parte. As entrevistas duraram cerca de uma hora e tiveram caráter semi estruturado de forma a permitir que surgissem outras questões no decorrer da conversa que não estivessem previstas no planejamento inicial da pesquisa. A narrativa de cada uma dessas mulheres é um ponto de vista que nos ajuda a entender melhor o complexo contexto sociopolítico da pandemia na cidade do Rio de Janeiro.

A escolha das entrevistadas não foi aleatória, o recorte de gênero ocorreu a partir da constatação de que as mulheres são importantes lideranças comunitárias de territórios periféricos. Ao mesmo tempo em que existe um processo de feminização da pobreza em curso em nosso país, que vem sendo identificado pela crescente parcela das famílias pobres que são lideradas por mulheres. O gênero ainda afeta particularmente a presença de mulheres

³Palavra comumente usada no cotidiano das periferias do Rio de Janeiro para designar as práticas e trabalhos realizados “na correria”, distante das condições ideais. O termo é usado pelo autor Gilberto Vieira da Cruz Júnior em sua dissertação *Becos, brechas, favelas: os corres de jovens produtores culturais de territórios populares*, publicado em 2015 como trabalho de conclusão do Mestrado em Cultura e Territorialidades. A pesquisa do autor foi muito importante para o desenvolvimento desta monografia, porque apresenta alguns conceitos base para entender a atuação de jovens produtores de cultura em territórios periféricos do Rio. E principalmente pela forma como desenvolve o estudo de caso, contando a história de dois produtores culturais negros e periféricos.

nos espaços de poder da sociedade, assim como a cadeia produtiva da cultura. Um exemplo disso é que mulheres seguem sendo minoria em posições de liderança dentro da Produção Cultural (SILVA, 2020).

2.1 A periferia que vive no Centro: o coletivo Só Vamos e as ações de solidariedade contra a fome de moradores em situação de rua

Ionara Freitas nasceu em Natal, no estado do Rio Grande do Norte, e em 1997 se mudou para o Rio de Janeiro. Ela se apresenta como artista, mas sobretudo como produtora, porque, segundo ela, “eu me enxergo, apesar de artista, muito mais na posição dessa pessoa que cria espaços para que esses artistas possam se descobrir” (informação verbal)⁴. Com formação inicial em Tecnologia em Petróleo e Gás, atuou por dezesseis anos na função de paralegal. Até que em 2016 começou a organizar eventos culturais em uma loja da qual era dona no Méier e, desde então, seguiu atuando de forma secundária em projetos, principalmente saraus, feiras de artesanato, exposições e shows. Em agosto deste ano saiu da empresa em que trabalhava para se dedicar totalmente como trabalhadora da cultura.

Ela é uma das integrantes do coletivo Só Vamos, que teve início em abril de 2020, e realiza ações com a tentativa de minimizar o impacto da pandemia para a população em situação de rua. Inicialmente o projeto distribuía refeições e itens de higiene pessoal para pessoas em situação de vulnerabilidade social nas ruas da região do Centro e Zona Norte do Rio de Janeiro, sempre aos sábados e domingos. Atualmente, o projeto continua acontecendo aos fins de semana e conseguiu aumentar o número de quentinhas doadas, assim como expandiu sua atuação para outras ações de inclusão social, como explica Ionara:

Na pandemia conheci o Só Vamos, que é o projeto que nasceu na própria pandemia. Foram amigos que se reuniram, enxergaram a quantidade de pessoas em situação de rua, que os auxílios não estavam sendo pagos, que estavam passando muita fome. E aí a gente decidiu iniciar esse processo de autonomamente procurar as pessoas conhecidas, pedir doação, pedir ajuda e preparar as comidas para fazer as entregas das quentinhas. No começo, éramos poucos e isso foi aumentando. A gente foi conseguindo fazer parceria com empresas, com mercados, padarias. Tem algumas pessoas que fazem doação de alimentos, porque a gente atende essas pessoas também com cesta básica. Além dos alimentos das refeições aos fins de semana, aos sábados e aos domingos, que a gente serve, a gente também atua com entrega das cestas básicas. A gente atende 20 famílias mensalmente. E também fazemos entregas de produtos de higiene. Tem muita gente que mora na rua que tem animalzinho, cachorro. A gente também entrega ração, porque essa galera não tem esse suporte. Entregamos água. E o pessoal que fundou o projeto, o grupo que fundou, já tinha outros projetos paralelos, aleatórios. Todos eles de cunho social

⁴ Informações fornecidas por Ionara Freitas em entrevista realizada no dia 27 de outubro de 2022.

mesmo. A maioria deles atende a galera em situação de rua, com alimentação e outras coisas. Agora no Natal, por exemplo, a gente faz ações temáticas. Tipo, vai ter Natal. A gente geralmente faz uma ceia especial para esse pessoal. Esse ano a gente vai tentar colocar um chuveiro para eles tomarem banho. Nos dois pontos. Vamos tentar atendê-los com barbeiro, com cabeleireiro, esses serviços do tipo. Ano passado a gente trabalhou só a parte da alimentação, mas sempre projetos voltados para atender as pessoas em situação de rua. (informação verbal)

O projeto começou como uma resposta ao retorno da fome no Brasil, causada pela pandemia e pela falta de políticas públicas efetivas de combate à miséria por parte da gestão bolsonarista. Hoje, o Só Vamos planeja outras ações de assistência a partir de uma reflexão do próprio grupo sobre como as necessidades da população em situação de rua são complexas e vão além da fome. Mais do que alimento, o projeto também oferece orientação, diálogo e afeto. Ionara conta que:

o intuito é, nas ações, não só fazer as entregas dos alimentos, a gente conversa com eles, tem todo um processo de escuta, às vezes tem alguém precisando de ajuda para tirar algum documento, a gente dá orientação, então a gente faz essa assistência também nesse sentido. (informação verbal)

Ionara me contou a história de um homem que recebia uma cesta básica do projeto apesar de não ter uma casa onde cozinhar pois essa era a única maneira que tinha para ajudar na criação de seu filho. “Ele sempre quis sair da rua e sempre ficou pensando em uma maneira de fazer isso” (informação verbal), até que ganhou de presente um celular usado para fazer suas pesquisas. Foi orientado a usar a internet Wi-Fi do aeroporto Santos Dumont e, assim, se inscreveu no vestibular e foi aprovado no curso de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. O projeto do qual Ionara faz parte arcou com as passagens até Seropédica e ajudou no diálogo com a reitoria da universidade que ofereceu, além da matrícula, uma vaga no alojamento gratuito para estudantes.

As doações vêm de pessoas físicas e também de parcerias com restaurantes e negócios locais. Ultimamente, Ionara tem usado sua rede de contatos com projetos culturais e eventos públicos da cidade para conseguir mais doações por meio de pontos de coleta. A ação já acontece nos eventos do Leão Etiope do Méier⁵, e ela espera que até o final do ano outras parcerias sejam firmadas com coletivos e espaços culturais da cidade. Entretanto, por enquanto não existe nenhuma relação com o poder público; a exceção é a Polícia Militar que de vez em quando aborda o grupo durante as ações de distribuição nas ruas. O principal

⁵ O Leão Etiope do Méier é um coletivo cultural que há 8 anos atua organizando eventos culturais no Méier, bairro do subúrbio carioca. As atividades ocorrem principalmente na praça Agripino Grieco e no Jardim do Méier, onde já foram realizadas mais de 130 edições com shows de bandas independentes.

objetivo do projeto é exatamente suprir uma demanda de assistência social à esse grupo social causada pela ausência do Estado, assim como de políticas públicas e instituições voltadas para esse público.

Ionara também falou sobre como suas habilidades enquanto produtora cultural ajudaram na atuação junto ao coletivo. Segundo ela, durante as ações do Só Vamos é necessário estar preparada para resolver qualquer tipo de imprevisto, da mesma forma que acontece na sua rotina de trabalho enquanto produtora. A rotina de trabalho de produtores culturais são, muitas vezes, dinâmicas e instáveis: essas são as consequências de se trabalhar com um ofício que lida essencialmente com pessoas, seja o público, a equipe, os fornecedores ou patrocinadores. Além disso, produtores culturais estão constantemente transitando por diferentes territórios e formas de vida, o que colabora para a atuação em um contexto social diverso.

Ela também destacou a importância de se criar redes de fortalecimento entre diferentes projetos que atuem em territórios periféricos do Rio, de maneira que cada um dos projetos consiga alcançar públicos cada vez mais amplos, como forma de tática para pressionar o poder público.

Então acho que a minha ideia hoje, como produtora cultural, está muito, muito relacionada a trazer essa ideia de integração, de conversação e de unificação de um movimento mesmo, porque acho que quando você fortalece dessa maneira, você cria muito mais força, inclusive, para você brigar por políticas públicas [...] É porque se eu penso na produção cultural como uma ferramenta para a evolução da comunidade, da sociedade em si, eu não posso deixar nenhuma dessas áreas fora. Então assim, eu procuro também estar por dentro e de algum modo estar participando de maneira voluntária ou me inteirando de vários projetos sociais para que eu também possa, com os contatos que eu tenho, ir alimentando essa sementinha que está dentro de mim. (informação verbal)

Apesar dos territórios de atuação prioritária do grupo, o bairro da Tijuca e do Centro, serem zonas centrais para a dinâmica econômica da cidade, os moradores em situação de rua se caracterizam enquanto uma periferia que vive no Centro. Isso porque o conceito de periferia no contexto brasileiro também é usado também para designar loteamentos clandestinos ou favelas localizadas em áreas mais centrais, onde vive uma população de baixa renda.

O conceito de periferia, como exposto no capítulo anterior, tem um forte caráter político e se caracteriza pela relação de subalternização entre os territórios onde vivem as classes menos abastadas e os territórios nos quais vivem as classes mais favorecidas. No primeiro existe uma população que frequentemente sofre com a ausência de serviços e

instituições públicas, além da falta de postos de trabalho e qualificação, já no segundo, são ofertadas com maior incidência oportunidades sociais, culturais e econômicas. Mesmo que, no caso das pessoas em situação de rua, esses territórios estejam no mesmo espaço geográfico, são separados por barreiras econômicas e simbólicas que não os permitem acessar a maioria dos serviços e equipamentos públicos presentes no Centro da cidade.

A experiência do Só Vamos nos apresenta um primeiro panorama da solidariedade construída na pandemia, ainda que de uma maneira fortemente pautada pela assistência social e com poucas perspectivas de soluções para o problema a longo prazo. Afinal, a fome e a falta de moradia são problemas sociais complexos e que atingem uma grande parcela da população brasileira, configurando-se como uma responsabilidade dos governos. De uma forma sutil, o movimento do qual Ionara faz parte parece estabelecer algumas relações entre as práticas de gestores culturais, o contexto pandêmico e os caminhos possíveis para o desenvolvimento local. Relações essas que vão se estreitando ao longo do capítulo.

2.2 “Pensavam que a gente era um bando de pessoas que só faziam teatro”: O papel de trabalhadores culturais na Frente Cidade de Deus

Emilly Ammaral tem 22 anos e é uma jovem negra que se apresenta como *cria* da Cidade de Deus, favela da Zona Oeste do Rio de Janeiro onde mora com sua família desde que nasceu. Atualmente ela exerce o cargo de Coordenadora Geral do Instituto Arteiros, uma organização não governamental que atua há mais de 12 anos desenvolvendo atividades culturais e educacionais para jovens e adultos. A ONG começou oferecendo aulas gratuitas de teatro que aconteciam na quadra da escola de samba local e Emilly participou da primeira turma aos nove anos de idade. De lá para cá muita coisa mudou, o que era pra ser grupo de teatro se transformou em um instituto que oferece aulas artísticas, como teatro, figurino e moda, além de outros projetos com o foco no desenvolvimento educacional dos moradores da região, como as aulas de idiomas, reforço escolar, alfabetização e curso pré-vestibular.

Ela se apresenta como atriz e produtora cultural e foi no Instituto Arteiros que descobriu sua paixão pela atuação e se profissionalizou enquanto trabalhadora da cultura. Emilly me conta que durante a infância, sua mãe não a deixava brincar com as outras crianças na rua por medo dos tiroteios que fazem parte do cotidiano da favela. Em 2010, ano em que Emilly começou a fazer teatro, a CDD e outras comunidades do Rio passavam pelo processo de implementação das Unidades de Polícia Pacificadora, projeto controverso da Secretaria Estadual de Segurança que instituiu unidades “polícias comunitárias” dentro das favelas

fluminenses como forma de desarticular organizações criminosas e aumentar o poder do governo por meio da relação com a comunidade.

O programa chegou a instalar 38 unidades impulsionadas por um contexto de megaeventos, como a Copa e as Olimpíadas, no qual o Rio de Janeiro precisava ser exportado como uma cidade segura para a mídia e o mercado internacional. Atualmente a política de pacificação parece estar chegando ao fim depois de uma série de violações de direitos humanos, além da mudança de gestões do governo do Estado e da conjuntura nacional. Em 2018 a polícia militar anunciou o fim da UPP Cidade de Deus, assim como de outras unidades espalhadas pelo estado.

Dada a ausência de espaços de socialização seguros, Emilly encontrou nas aulas de teatro a possibilidade de sair de casa para se divertir e conhecer outras crianças da região. O que começou como um espaço de entretenimento se transformou em sua escola de teatro e seu trabalho. Mas, para além disso, o Instituto Arteiros foi também um importante espaço de construção da identidade de Emilly e da maneira como ela entende o mundo e enxerga seu papel na sociedade. Foi a partir de uma roda de conversa organizada pelo Instituto que ela decidiu parar de alisar o cabelo, depois de um longo processo de recuperação da sua autoestima, ao mesmo tempo que entendeu o que significa ser uma mulher negra moradora de favela.

Quando eu fiz a minha primeira apresentação no instituto foi que eu entendi como isso afetou a minha vida e mudou a minha vida. Aí eu passei a ver aquilo não só como um ambiente pra eu brincar e conhecer pessoas, mas também um ambiente onde eu poderia me formalizar e me construir como cidadã e como pessoa. E eu descobri que eu sou apaixonada pelo teatro, eu sou apaixonada pela atuação. E eu falei, não, eu quero ser atriz. Aí eu permaneci. E com o passar do tempo foi passando, muitos, muitos, assim, muitos amigos que eu fui fazendo quando eu era criança saíram e eu permaneci. E conforme eu fui permanecendo, eu fui percebendo que o laço que eu tenho aqui é muito maior. [...] É uma construção e é uma conexão que eu tento passar pras crianças que participam das atividades aqui hoje em dia. (informação verbal)⁶

Emilly me diz que “a Cidade de Deus é uma favela muito conhecida, mas poucas pessoas sabem de fato como é a realidade aqui dentro” (informação verbal). A favela ficou conhecida internacionalmente pelo filme Cidade de Deus, lançado em 2002 dirigido pelo diretor de cinema Fernando Meirelles. O longa-metragem mostra o processo de construção da comunidade desde os anos 1960 e o desenvolvimento do tráfico de drogas e do crime organizado a partir da trajetória dos personagens Zé Pequeno, Buscapé e Bené. O filme foi

⁶ Informações fornecidas por Emilly Ammaral em entrevista realizada no dia 13 de dezembro de 2022.

indicado ao Oscar e recebeu diversos prêmios, sendo considerado até hoje como uma das produções mais importantes do cinema nacional.

A Cidade de Deus é um bairro da Zona Oeste carioca que faz limite com os bairros de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Freguesia e Taquara. O local apresenta indicadores sociais entre os mais críticos da cidade: no ano 2000, o índice de desenvolvimento era de 0,751 ocupando o 113º lugar no ranking dos melhores IDHs do município. A desigualdade social da região é explícita, já que bairros próximos como a Barra da Tijuca e a Freguesia que ocupavam, respectivamente, o 8º e o 30º lugar no mesmo ranking. O processo de surgimento da CDD remonta a década de 1960 quando o então governador Carlos Lacerda implementou uma política de remoção de favelas de outras áreas da cidade, levando os moradores desalojados para viver em conjuntos habitacionais construídos no território que hoje é conhecido como Cidade de Deus. Esse foi um dos muitos processos históricos de remoções urbanas na cidade que tiveram como objetivo principal afastar a periferia do centro econômico da cidade.

Em 2020, a Cidade de Deus foi anunciada como a primeira favela carioca a ter confirmado um caso do novo coronavírus, no dia 22 de março. Com as atividades paralisadas, Emilly e outros membros do Instituto Arteiros perceberam os primeiros impactos da pandemia na vida dos moradores locais. Ela destaca o impacto econômico que a pandemia teve na vida de todos, especialmente no orçamento das famílias atendidas pelas aulas do Arteiros, que estavam enfrentando a falta de trabalho e conseqüentemente de comida e outros itens de subsistência.

A partir dessa constatação, Emilly e outras mais de quarenta lideranças e organizações comunitárias decidiram criar a Frente Cidade de Deus para organizar ações de combate, prevenção e minimização dos impactos do vírus. Em 2000, a Frente CDD impactou a vida de mais de cinco mil famílias, cerca de quinze mil pessoas, com a entrega de cestas básicas e materiais de limpeza.

A gente entendeu a forma que a pandemia bateu na Cidade de Deus quando a gente viu muitas pessoas, inclusive pessoas próximas da gente, passando necessidade que a gente nunca iria imaginar que elas iriam passar. Necessidade de não ter o que comer, de não ter dinheiro pra comprar um leite, pra comprar uma fralda pro filho, pra nada [...] Pessoas que a gente conhece, pessoas do nosso dia a dia, que já passaram aqui pelo Arteiros. Ali a gente viu que, caraca, a pandemia chegou. Porque a pandemia dentro da favela e fora da favela são dois cenários diferentes. E fora da favela a gente sabia que estava acontecendo muita coisa, mas pra galera que mora aqui dentro, muitas pessoas são autônomas aqui dentro da favela, muitas pessoas que trabalham têm empregos assim, empregada doméstica, segurança, porteiro. Então, quando a pandemia veio com tudo, essas pessoas começaram a perder seus empregos, essas pessoas não tiveram um aporte das empresas e tudo mais, e aí foi ficando muito difícil. A gente se viu num momento muito difícil também porque o Instituto Arteiros não tem um aporte financeiro. A gente funciona a partir de doação, de edital. Então, não é sempre que a gente tem. E a gente se viu

num momento também que a gente não tinha dinheiro, a gente não tinha o básico e a gente não tinha de onde tirar. Então, assim, foi um momento que a gente entendeu isso, que a gente olhou pro nosso cenário e viu, cara, o que está acontecendo? As pessoas não têm o que comer, as pessoas não têm arroz, não têm feijão, não têm dinheiro pra comprar um pão, sabe? Não têm nada. Então, foi um momento que a gente viu que a gente precisava agir porque as pessoas não tinham nada. Quem era de fora, quem deveria estar prestando esse suporte pra gente, não prestava. Então, a gente teve que agir com os nossos próprios braços, com as nossas próprias pernas e pensar em alguma possibilidade, algum jeito de fazer com que as pessoas prestassem atenção no que estava acontecendo aqui dentro e ajudar de alguma forma. Então, foi aí que surgiu um coletivo chamado Frente CDD, que foi um coletivo formado por outros coletivos da Associação da Cidade de Deus, o Instituto Arqueiros, o SOS CDD, etc. [...] A gente só se juntou mesmo pra poder pensar em possibilidades pra poder, enfim, mudar um pouco do que estava acontecendo e conseguir ajudar essas pessoas. E aí, de início, a gente pensou em mandar mensagem pras pessoas que a gente conhecia, que poderiam ajudar de alguma forma, ajudar com alimento, ajudar com aportes financeiros, poder comprar esses alimentos e tudo mais. E foi crescendo, foi crescendo. A gente começou a receber doações de cesta básica, de produtos de higiene, roupa, agasalho, e foi crescendo assim. Mas tudo começou a partir de um momento de desespero. A gente se viu desesperado porque a gente viu que as pessoas não tinham nada. Nada, nada, nada. E não tinha ninguém ali pra poder ajudar. Então a gente falou que a gente precisava ajudar, porque a favela tem muito disso. Na favela a gente se ajuda. (informação verbal)

Além das doações de pessoas físicas, a Frente CDD conseguiu estabelecer diversas parcerias para financiar as cestas básicas doadas à população. Emily conta que o coletivo recebia doações de negócios locais, de grandes redes de mercados e de outros movimentos de enfrentamento ao coronavírus como a Frente Cavalcanti, a Redes da Maré⁷ e o Voz das Comunidades⁸.

Mas o principal aporte financeiro veio do Unibanco que repassou verbas que possibilitaram a compra de itens e também o estabelecimento de uma estrutura organizacional do movimento. Foi assim que a Frente pode alugar um galpão para armazenar as doações, e também veículos para transportar e distribuir as cestas básicas. Também conseguiram implementar ações de prevenção voltada aos próprios membros do coletivo, como por exemplo a compra de equipamentos de proteção individual, testes e acomodação a fim de impossibilitar o contágio de familiares, além da remuneração pelo trabalho prestado. O Unibanco continua, até o momento, apoiando financeiramente o Instituto Arqueiros, mesmo após o fim da realização de doações para a população.

Por outro lado, o movimento estabeleceu pouca ou nenhuma relação com os órgãos governamentais. Segundo Emily, a única relação que tiveram foi com a Secretária Especial

⁷ A redes de Desenvolvimento da Maré é uma organização não governamental criada em 2007 por moradores do Complexo da Maré, na Zona Norte do Rio.

⁸ O Voz das Comunidades é um jornal comunitário independente criado em 2005 no Complexo do Alemão, na Zona Norte carioca, pelo jornalista Rene Silva.

da Juventude Carioca por meio do secretário Salvino Oliveira que é uma liderança comunitária da Cidade de Deus. Ela me disse, ainda, que houve um episódio em que uma ação de distribuição de cestas básicas foi interrompida por um confronto iniciado pela polícia militar, mesmo com a decisão do Supremo Tribunal Federal de proibir as operações policiais em favelas durante o período da pandemia.

[...] teve um dia que a gente passou por uma situação muito difícil, que foi [quando] a gente tava terminando uma ação de entrega de cesta básica e a gente se viu no meio de um tiroteio. A polícia simplesmente entrou dentro da Cidade de Deus e começou um tiroteio no meio de uma ação de cesta básica com uma fila gigantesca de moradores pra poder pegar a cesta básica e começou um tiroteio. A gente teve que sair correndo e se esconder na casa de vizinho, sabe? Quando a gente saiu de dentro da casa dos vizinhos, a polícia veio pra cima da gente com tudo, apontando arma na nossa cara e falando e coagindo e oprimindo. E a gente tava ali, tipo, fazendo o nosso trabalho, tentando ajudar a comunidade, tentando ajudar a nossa comunidade, sabe? (informação verbal)

A entrevistada também me contou sobre como foi importante ter moradores de diversas partes da favela na construção da Frente CDD, pois assim conseguiram mapear as diferentes necessidades dos territórios e o grau de urgência de cada um.

Foi muito necessário a gente ter pessoas de todos os cantos da Cidade de Deus. Porque o que acontece... Eu moro no AP, que é uma parte da Cidade de Deus. Mas se eu não frequento as outras partes da Cidade de Deus, eu não vou saber quais são as necessidades das outras partes. Eu vou saber da minha, porque é aqui que eu convivo, eu conheço as pessoas e tudo mais. Então, em cada canto da Cidade de Deus tinha uma pessoa que participava do Frente CDD. Do 15 tinha pessoa do 15, da 13 tinha pessoa da 13, do Karatê tinha pessoa do Karatê. Então, em todas as partes da Cidade de Deus tinha alguém que participava do Frente CDD. Então, toda semana a gente se reunia, a gente fazia uma reunião e falava, ó, quais são os pontos? Quais são as necessidades desse ponto aqui? Esse ponto aqui tá precisando do quê? [...] Então, a gente ia montando a nossa estrutura da semana, ia dividindo as escalas [...] A gente precisava entender quantas pessoas a gente tinha cadastradas na Frente CDD, e entender quais eram as necessidades no momento. (informação verbal)

O Instituto Arteiros foi, na maior parte do tempo, a base de trabalho dos membros da Frente. E o conhecimento organizacional que eles acumularam durante os anos de atuação foram importantes para a elaboração e execução das ações de enfrentamento à pandemia. Por exemplo, o Instituto já tinha um cadastro de alunos que foi a base para a criação de um novo cadastro de todos os moradores que recebiam as doações. Por outro lado, o conhecimento empírico sobre o território e a relação construída com os moradores ao longo de uma década também foram imprescindíveis para a eficácia das ações de solidariedade. “A gente trabalha com vidas, a gente trabalha com pessoas, a gente está diariamente em contato com essas pessoas, em diálogo com pessoas de diferentes lugares, de diferentes jeitos” (informação

verbal).

Emilly destaca que o Instituto Arteiros sempre teve como objetivo o impacto positivo na vida das pessoas, e que esse é o principal legado da organização comunitária durante a pandemia. “Eu acho que o maior legado que a Frente CDD deixou [...] pra todas as pessoas que de alguma forma participaram desse processo [...] foi o espírito e o senso de solidariedade” (informação verbal). Ela também percebeu que, após as ações de solidariedade que ocorreram em 2020 e 2021, a visão que os moradores tinha sobre o Instituto mudou:

Muitas pessoas pensavam que a gente era um bando de pessoas que só faziam teatro. E só isso. E quando as pessoas viram essas pessoas que faziam teatro, entregando cesta básica, colocando suas vidas em risco por outras pessoas, por um bem maior, e pensando nesse senso de coletivo e de ajuda, isso fez com que as pessoas tivessem uma outra visão. Sabe? (informação verbal)

Ela reflete ainda sobre como a esfera da cultura é um lugar para se pensar as necessidades coletivas e, portanto, os trabalhadores culturais têm certa responsabilidade social com seus territórios. Para ela não é uma coincidência que grande parte dos atuantes da Frente Cidade de Deus sejam artistas e trabalhadores da cultura, pois segundo ela: “A arte tem um papel muito grande, principalmente dentro do território onde vive. A nossa maior função e o nosso maior objetivo é alcançar e atingir as pessoas que moram aqui dentro” (informação verbal). Ao mesmo tempo, essa articulação política e solidária da Frente Cidade de Deus acabou por aproximar a população do Instituto Arteiros e de outros coletivos que faziam parte do movimento. “Então as pessoas tiveram essa visão, as pessoas viram isso. E eu fiquei muito feliz que depois da Frente CDD passar as pessoas se interessarem e procurarem saber o que de fato a gente faz aqui dentro” (informação verbal).

2.3 Memória, identidade e projeto em Cavalcanti

Tais Almeida tem 28 anos e é nascida e criada no bairro de Cavalcanti, onde sua família vive há três gerações. Ela é formada em dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas segundo ela: “nunca fui de uma escola de dança, fui fazendo em projetos sociais, onde tinha oportunidade de fazer dança” (informação verbal)⁹. Ela se define como artista e articuladora cultural, e é idealizadora do projeto *Cavalcanti-se*, uma “coleção de histórias e memórias sobre Cavalcanti” (informação verbal), que tem como objetivo registrar e divulgar a história do bairro. Idealizado inicialmente para ser um documentário, teve que ser adaptado

⁹ Informações fornecidas por Tais Almeida em entrevista realizada no dia 01 de novembro de 2022.

para o formato de *lives* devido ao distanciamento social, e foi assim que Tais conheceu outros moradores do bairro que começaram a organizar ações comunitárias de combate à pandemia.

Cavalcanti é um bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, que fica localizado entre os bairros de Vicente de Carvalho, Tomás Coelho, Piedade, Quintino Bocaiúva, Cascadura, Engenheiro Leal, Madureira e Vaz Lobo. O índice de desenvolvimento humano do bairro era 0,807 no ano 2000, ocupando a 83ª posição no ranking de melhores da cidade, e em 2010 tinha um total de 16.141 moradores.

Segundo Tais, a partir de uma ação de distribuição de máscaras na região da favela Parque Silva Vale, um grupo de moradores percebeu a necessidade de uma “frente de apoio e solidariedade para as famílias das comunidades de Cavalcanti” (informação verbal) em situação de vulnerabilidade social. E assim foi criada a Frente Cavalcanti, que desde 2020 realiza ações sociais e culturais no bairro.

Então, a partir dessa primeira doação [*de máscaras*], a gente começou a ter que se articular mais e se organizar e pensar como, quando, o que monta, como chama. A gente começou a abrir uma chamada de voluntários, aí dali já tinham, *sei lá*, 20 pessoas organizando aquelas cestas. Cada um que conhecia chamava [outras pessoas para ajudar]. Uma grande quantidade de artistas, sempre ressaltou isso, se uniu ali naquele momento. Gente que eu conhecia, gente que eu nunca conheci. Às vezes [*pessoas que*] nem trabalhavam com arte, mas era um hobby, ou uma segunda profissão, tipo, eu sou antropóloga, mas também trabalho com colagem, sou artista visual. E não acho que isso é coincidência, tem uma sensibilidade que eu acho que faz parte. Eu não acho que é coincidência, assim, [...] acho que tem os fatos bons e ruins, no sentido que foram os primeiros a ficarem desempregados e ficar sem rumo, digamos assim, nem saber, tipo, vai ter alguma coisa, tipo, sem chão total. E de algum lugar isso ali pra gente também foi um refúgio importante, inclusive psicologicamente, [...] ter algo pra fazer fisicamente dá um norte. E tem o lugar da sensibilidade mesmo, de ser sensível, se coloca no mundo pra ser sensível, não se fechar, pelo menos é o que eu penso desse lugar [*de ser artista*]. (Informação verbal)

Essa “sensibilidade” citada por Tais é um caminho possível para entender a grande participação de trabalhadores da cultura e artistas nas ações comunitárias de combate e prevenção da pandemia. Afinal de contas, pessoas que trabalham com cultura devem estar atentas às demandas e necessidades da sociedade, a fim de propor intervenções úteis que gerem impacto social positivo.

O tema do direito à cidade foi um tema presente durante toda a fala de Tais, que destacou diversas vezes como a falta de oportunidades de trabalho e educação no bairro faz com que os jovens tenham que se deslocar para outras partes da cidade para ter acesso a direitos básicos. Essa migração pendular acaba distanciando os indivíduos de um mesmo território e, somada à falta de espaços de convivência, dificulta o encontro e o diálogo dos moradores do bairro. “Eu sempre saio, só volto para dormir, isso não é uma questão só minha” (informação verbal).

O descontentamento que Tais observa em si e no grupo do qual faz parte é um sintoma descrito por outros autores que pesquisam as ditas "culturas de periferia". Segundo Tommasi,

No lugar de esperar que produtores culturais do “centro” valorizassem e colocassem no mercado suas produções, os artistas periféricos viraram produtores de si mesmos: produzem e vendem livros, organizam saraus e outros eventos para difundir suas obras. Também criam empreendimentos que produzem riqueza, material e simbólica, para e na periferia. (TOMMASI, 2013).

Os obstáculos entre esses fazedores de cultura periféricos e os recursos e equipamentos culturais da cidade geraram novos circuitos de produção cultural, feita sob novos paradigmas e em territórios que até então não eram considerados na cadeia produtiva da cultura. Dessa forma, “cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, se transforma na periferia da periferia” (VIANNA, 2006, p. 12). Isso significa dizer, nos termos de Certeau, que agora a periferia não é mais consumidora passiva da produção cultural do “centro”, à medida que a produção simbólica de sujeitos periféricos tem ditado cada vez mais os debates e as disputas da sociedade brasileira.

A partir do encontro com outros jovens moradores do bairro, por meio da construção da Frente Cavalcanti, Tais percebeu que essas inquietações não eram só suas. Segundo ela, “entender que as suas angústias individuais não são só individuais, são como dos coletivos, também potencializava muito, né?” (informação verbal).

E aí eu acho que vem desse desejo coletivo. Tanto quando a gente falava “a gente tá distribuindo cesta, mas a gente tem muitas vontades”. Eu sei que falta aqui um projeto de arte, falta um projeto de pré-vestibular, eu tenho vontade de fazer... A gente vê os nossos desejos coletivos, assim, tipo, porque tem uma fome cultural também, sabe? Não só uma fome física, né? Uma fome do alimento, assim, tem muitas outras fomes em Cavalcanti, porque tem muitas precariedades, não é só precariedade do alimento, né? Então ver que isso é coletivo, ver o outro falando isso, com vontade de fazer algo aqui, porque tá faltando projetos assim pra as pessoas se encontrarem, pra estudarem arte, pra estudarem línguas, enfim. (informação verbal).

Na Frente Cavalcanti, Tais conheceu Pablo Carvalho, um vizinho percussionista com quem criou o espetáculo BERROALTOMESMO, em setembro de 2020. Selecionados pelo Edital Cultura Presente nas Redes, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, a performance aconteceu pela primeira vez em uma laje no Morro da Primavera, em Cavalcanti. A ideia era criar um produto cultural apoiado na dança e na

música, a partir de temas dos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, o qual os moradores de favelas pudessem assistir sem sair de suas casas.

BERRO é um grito das entranhas, é um dentro que vira fora e precisa ser exclamado! Berro! É choro do neném que vem ao mundo, é o vassoureiro, o ambulante que grita para vender seu produto, é Nina Simone, Miles Davis, Michael Jackson com suas artes, é o berro do Funk, do tambor, do Sabar, do Charme, do Samba e todas as culturas que exclamam suas situações de vida em arte, em festa! É na chamada do berrante que anuncia e bota a boca no mundo sem volta, porque é preciso, a favela que berra para ser ouvida. Da laje ouço tudo, desde a criança que berra Mãae até os pássaros. BERRO é também a lacração, porque é nosso, porque não viemos para passeio nesse mundo, porque fala da favela para a favela e para todos que queiram ouvi-la. **Uma placa anuncia a ocupação, hoje vai acontecer uma dança aqui e aquele espaço, aquela laje, se transforma num palco à céu aberto.** (PORTIFÓLIO, BERRO)

Com uma vassoura entre os dois artistas e uma placa de papelão com a frase HOJE VAI ACONTECER UMA DANÇA AQUI, o espetáculo tinha como objetivo afirmar que a favela e a laje são espaços de cultura e que não é preciso sair de Cavalcanti para fazer e consumir arte. O projeto se transformou em um curta metragem, Berrovideogambarra¹⁰, e no espetáculo "BERROs – da laje para o palco" que, por meio do edital FOCA 2021, foi apresentado no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, na Areninha Carioca Gilberto Gil e na Arena Carioca Dicró.

Quando questionada sobre a interseção de suas habilidades profissionais enquanto produtora cultural e as habilidades necessárias para o desenvolvimento de ações de combate e prevenção do covid, Tais cita o formato de projeto como um ponto em comum. O que se entende como projeto cultural nada mais é que a ação ordenada e contínua com a finalidade de incentivar discussões e práticas culturais, comumente associadas à resolução de problemas sociais. Por exemplo, uma das partes escritas de um projeto cultural é a *justificativa*, campo no qual os autores devem explicar porque o projeto é benéfico para o público alvo, quais resultados positivos podem ser gerados para o grupo social para quem se destinam as ações.

Dessa forma, o projeto cultural é utilizado como um instrumento técnico voltado para a transformação social, sendo portanto uma ferramenta discursiva de construção da sociedade por parte de trabalhadores da cultura. No artigo “Os projetos culturais e seu significado social” a autora Liv Sovik discute como a fundação do Olodum em 1979 foi um marco para a cena cultural dos dias de hoje, “cuja missão é a de orientar setores jovens da população pobre do Brasil para a conquista da cidade” (SOVIK, 2014, p. 172). Essa perspectiva de projeto

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCzrqPrv_XXEsluXc-NvKWOW>. Acesso em 18 de nov. de 2022.

cultural foi incentivada pelo governo federal por meio da Lei Sarney e posteriormente pela Lei Rouanet. Mas foi o Programa Cultura Viva que, por meio dos Pontos e Pontões de Cultura, estabeleceu um contexto mais favorável para o financiamento estatal de organizações e espaços comunitários de cultura.

É bem interessante pensar como as habilidades necessárias para a atuação de produtores culturais também são úteis para a gestão de territórios em crise: é necessário planejar e executar ações, como colocou Tais; também deve buscar parcerias, apoios e patrocínios com entes da sociedade civil, empresas privadas e, ocasionalmente, com o setor público. A prestação de contas é imprescindível para ter transparência no uso de recursos.

Planejar, executar e fazer. Tipo, fazer a linha toda, sabe? O círculo todo, terminar o círculo da coisa. Tipo, eu vou fazer isso, eu vou executar isso e eu vou botar a mão para fazer isso, eu vou articular o que precisa e eu vou entregar o que precisa. Então, eu sinto muito nesse lugar do planejamento, da ação, da articulação. (informação verbal)

Tais fala ainda sobre as limitações da militância política tradicional que, apesar de ser necessária, “é um lugar que a fala é muito importante. E às vezes as pessoas não querem ouvir, mas elas querem sentir, querem ver o filme, elas querem ver uma peça, sabe? Aquilo atinge de outras formas. E eu acho que isso produz algo, né?” (informação verbal). Esse é justamente o papel da cultura nos processos de mobilização social, sendo uma ferramenta de diálogo e convencimento às vezes mais eficaz do que as estratégias convencionais.

Como perspectivas de continuidade da organização, Tais cita a construção da Casa da Frente, um espaço que poderá ser usado para matar as “outras fomes” que a comunidade tem. “A Frente é uma ideia, né? E a ideia não morre” (informação verbal). O maior obstáculo agora é conseguir dedicar tempo para a construção dos novos projetos da Frente Cavalcanti, já que o retorno das atividades presenciais e os deslocamentos diminuem o tempo que cada integrante tem para dedicar-se às atividades. Esse desafio é causado justamente pela rotina de ter que sair do bairro para trabalhar, estudar ou ter acesso a lazer. Mas isso também é uma questão que aumenta a necessidade de se construir um espaço que sirva como ponto de socialização, aprendizado e lazer para a comunidade do bairro.

É interessante pensar como o ponto de partida para a atuação de Tais na pandemia é a memória. A partir do desejo dela de recuperar e divulgar a memória do bairro, se envolveu em ações comunitárias de enfrentamento à pandemia. Ou seja, a partir do passado, Tais foi capaz de intervir no presente de seu território, ao mesmo tempo que almeja mudanças e ações futuras. Gilberto Velho, teórico brasileiro que ajudou a construir a Antropologia Urbana no

país, reflete sobre as relações entre memória e projeto, e a importância para a construção das identidades.

Para Velho, o conceito de projeto é a antecipação do futuro no presente, “através do estabelecimento de objetivos e fins, e a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos”. Segundo o autor, a memória tem uma função crucial neste processo, pois é “a memória que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem a consciência das quais seria impossível ter ou elaborar projetos” (VELHO, 1994, p. 101). Tais articula justamente a memória de seu território como forma de compreender melhor as relações sociais entre os sujeitos moradores, com o objetivo de intervir de forma organizada e planejada no presente.

O projeto de futuro que Tais e os outros integrantes da frente Cavalcanti estão construindo ainda não é bem definido, mas está sendo articulado a partir da visão de quem vive a cidade como sujeito periférico: questionando a falta de serviços e oportunidades, ao mesmo tempo que se compreende a identidade, a memória e a cultura como ferramentas potenciais para construir uma nova realidade.

2.4 Articulações entre cultura, comida e comunidade em Cordovil: o caso do Cineclub Tia Nilda e suas ações durante a pandemia

Luna Leal é uma mulher negra de 35 anos e tem formação em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. Atualmente cursa Licenciatura em Dança, campo em que atua principalmente com projetos culturais e oficinas, além de desenvolver pesquisas com foco em dança afro e carnaval. A entrevistada se define como artista social e produtora cultural e diz que sua atuação é totalmente voltada para o trabalho comunitário, em um espaço onde pode estar “pensando soluções” (LEAL, 2022).

Cara, eu gosto de [...] me colocar enquanto artista social, porque eu acho que é um lugar assim. Até por esse último trabalho agora, o Central Deriva. [Eu gosto de] fazer um trabalho aonde eu não estou dentro de uma sala de teatro, sabe? Me interessa muito mais estar nesse lugar onde eu vou trocar com pessoas, ninguém se arrumou ali pra ir ao teatro, ninguém gastou passagem pra estar ali, ninguém ficou chorando ingresso pra ninguém. É o dia a dia das pessoas, e é um trabalho que eu fiz inspirado naqueles corpos, então eu acho [...] que é um trabalho de arte muito linkado com o social. Com o social no sentido da sociedade, que está aqui, está aqui mesmo, então enquanto artista eu me coloco nesse lugar de artista social. E sim, me coloco como produtora, mas também nesse mesmo lugar: eu não faço, por exemplo, produção executiva de projeto nenhum, nem é uma coisa que me interesse, sabe? Trabalhar para alguém... Me interessa trabalhar num espaço onde eu vou estar pensando soluções. [...] É um trabalho feito para comunidade, sabe? [...] Eu sempre

estou nesses lugares assim, de uma produção que envolve mesmo isso, um trabalho comunitário. Gente é o que me interessa, [...] por estar trilhando um outro caminho. [...] Eu colocaria artista social e produtora cultural comunitária, talvez, não sei. (informação verbal)¹¹

Desde 2010, Luna ocupa funções como produtora, professora de dança e arte educadora na Pimpolhos, escola do carnaval mirim da Grande Rio e organização não governamental. Ela diz que a Pimpolhos “foi uma grande escola de produção cultural, uma grande escola de artes na verdade. Foi o lugar onde eu aprendi a escrever projetos de fato, a ser professora, a ser artista. É um espaço que eu faço de tudo um pouco, até hoje” (informação verbal).

Minha história no carnaval não começa por mim, mas por Guiomar Cabral de Melo, minha avó paterna, portelense fervorosa. A sua paixão pelo samba e pelo carnaval desaguaram em mim, me tornando também uma amante dessa arte negra popular. Trabalhar com o carnaval sempre foi uma possibilidade, mas não tinha ideia de como chegar lá. No ano de 2010, por obra do destino, fui convidada para produzir o projeto Escola de Carnaval na Pimpolhos da Grande Rio, escola de samba mirim, desde então “Caxias me abraçou” e eu nunca mais fui a mesma, nem nunca mais saí de lá. (Reprodução do site da Luna)¹²

Em 2020 Luna se mudou para o bairro de Cordovil, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, para morar com seu namorado Diego Silva. Ele é nascido e criado na favela do Dourado assim como seus avós, Dona Nilda e Seu Russo, que foram importantes lideranças comunitárias do local. Os avós de Diego atuaram na expansão da comunidade por meio de ações estruturais, como por exemplo “puxando água”, e também ações sociais e culturais. Seu Russo era fanático por futebol e em 1955 fundou o Esporte Clube Dourado. Na quadra do time aconteciam festas e eventos organizados por Dona Nilda, que foi importante para o desenvolvimento social e afetivo da favela, tanto que hoje ela dá nome à clínica da família do bairro.

Em 2012 Diego fundou o CineClube Tia Nilda, um projeto cultural que tem como objetivo incentivar a cultura e o encontro social através do cinema brasileiro. Desde sua fundação o projeto já organizou mais de sessenta sessões de cinema, sempre acompanhadas de outras atividades como oficinas e rodas de conversa. Segundo o site da organização: “a missão do CineClube Tia Nilda é proporcionar atividades culturais gratuitas, possibilitando a inclusão, visibilidade e protagonismo social dos moradores”.

Cordovil é um bairro da zona norte carioca, situado na região da Leopoldina, e faz

¹¹ Informação fornecida por Luna Leal em entrevista realizada no dia 17 de novembro de 2022.

¹² Disponível em <<http://lunaleal.com.br/>>. Acesso em 15 dez. de 2022.

divisa com Parada de Lucas, Vigário Geral, Vista Alegre, Irajá e Penha Circular. Em 2000, o índice de desenvolvimento humano do bairro era de 0,791, o 98º melhor do município do Rio de Janeiro - uma posição razoável se comparada ao IDH do bairro vizinho, Vigário Geral, o 107º colocado entre 126 regiões analisadas. Cordovil também fica próximo a Baixada Fluminense, principalmente ao município de Duque de Caxias, onde fica a escola de samba mirim em que Luna atua.

Luna me disse que desde 2018, quando começou a se relacionar com Diego, já dava alguns “toques” sobre os rumos do cineclube, mas foi só em 2020 que começou a atuar diretamente com o projeto. Também em 2020 o cineclube Tia Nilda começou a desenvolver ações sociais com foco no combate e prevenção da pandemia, sendo essas a distribuição de cestas básicas, álcool, máscaras, roupas e brinquedos.

A estimativa de Luna é de que no ano de 2020 o cineclube tenha recebido cerca de 18 mil reais por meio de doações de dinheiro e produtos. Em 2021, por meio de uma parceria com a organização sem fins lucrativos Gerando Falcões, foram doados mil cartões alimentação com a quantia de trezentos reais cada, totalizando trezentos mil reais em doações para as famílias da comunidade. Em 2022, até o momento, não houve nenhuma ação desse caráter desenvolvida pelo cineclube.

Durante essas ações, Luna diz que percebeu “o papel da mulher dentro da comunidade, como elas de fato é as que estavam na fila da cesta, é as que estavam segurando a onda” (informação verbal). Por esse motivo, o cineclube começou a fazer um curso livre de artes voltado para as mulheres da comunidade, e durante os três meses de duração das atividades as participantes ganharam cestas básicas. Ao todo nove mulheres permaneceram até o final do curso e apenas uma não concluiu as atividades.

As ações impactaram positivamente a comunidade e também foram importantes para o aperfeiçoamento do próprio cineclube, que agora tem uma sede, localizada ao lado da quadra do Dourados, e está prestes a ter um CNPJ. Aproveitando a onda de editais e a comemoração de 10 anos de existência do cineclube Tia Nilda, produziram o 1º Festival de Curtas da Favela do Dourado que atingiu um público de aproximadamente mil pessoas.

Então foi um momento interessante, de muita dificuldade, mas de crescimento. Até de um crescimento do próprio Diego enquanto liderança. A galera passa e agradece muito ele o tempo todo. Eu também, mas ele nasceu ali, ele é aquela figura dali. Então foi interessante enquanto produção, enquanto projeto, pensar em se transformar num instituto, pensar nas suas redes, pensar em como se estabelece. [...] Então foram muitos passos, sabe? E muito por minha causa, porque o Diego sozinho não daria conta de fazer tudo isso e eu com esse know how da produção, que é uma coisa que a Pimpolhos me deu muito, deu pra gente dar essa avançada.

Então foi bem interessante. É uma coisa que está lá, uma das missões que é se estabelecer, se concretizar, enfim, enquanto um espaço cultural naquele lugar. Então o cineclube está nessa caminhada. O que tem ali é a lona, João Rosco, que é em Vista Alegre e mais nada. Então o cineclube é o espaço que tem de fomento à cultura naquele território. (informação verbal).

Luna destaca como as ações sempre são desenvolvidas por amigos e pela família do casal, “bem aquele lugar da comunidade mesmo, né? Quem ajuda é quem tá perto, que sabe o dia a dia” (informação verbal). Por outro lado, o público das doações extrapolou essa rede, e foram doadas cestas básicas e outros itens para os bairros vizinhos de Brás de Pinas e Parada de Lucas, além de cinquenta famílias envolvidas na escola de samba mirim Pimpolhos, no município de Caxias, e também outras organizações parceiras como a Frente Cavalcante. Sobre a organização para realizar a distribuição nesses diferentes territórios, Luna comenta sobre a sua experiência anterior na produção cultural comunitária:

Mas eu acho que é isso, o que eu trago da Pimpolhos é essa estrutura base de uma gerência, de um projeto cultural. Essa coisa do planejamento, de olhar para o futuro, de olhar para hoje, olhar para o futuro, essa relação com as famílias. Qualquer projeto cultural dentro de uma comunidade só funciona porque tem família envolvida, porque a família leva, porque vê, porque assina, porque faz reunião. Eu acho que é esse o caminho. E sempre positivar, e não perder a esperança, porque é isso. Eu costumo dizer que o projeto social é uma aberração, algo que não deveria existir. A gente não deveria estar fazendo projeto social, isso é bizarro, mas a gente faz por isso, porque eu sou um ser humano que sou desses, que acredito em troca, em doação, em fazer pelo outro, e então a gente faz. (informação verbal).

As ações comunitárias de combate e prevenção ao coronavírus organizadas pelo cineclube Tia Nilda articularam uma rede de apoios e parcerias entre indivíduos e organizações da sociedade civil, principalmente organizações não governamentais (ONGs) e pessoas físicas, e também organizações privadas, como empresas que produzem álcool e partidos políticos. O poder público, entretanto, não colaborou de nenhuma forma.

Considerando o contexto de provável fim da pandemia, Luna refletiu sobre o futuro do cineclube e da relação com o bairro:

Cara, eu acho que o que fica mesmo é a relação da comunidade com o projeto. É quando a comunidade olha para o projeto e fala, caramba, ele não é só o lugar onde eu deixava o meu filho para assistir um filme, ele também pode me apoiar, né? O Diego até hoje recebe mensagem da galera “aí, pode me ajudar a tirar a segunda via da identidade”, sabe? Então, assim, eu acho que muda esse olhar para aquilo que o projeto pode me oferecer, para como eu posso contribuir com o projeto também, né? (informação verbal).

Luna destacou ainda como a comida é essencial para o desenvolvimento de qualquer

projeto comunitário, e como isso deveria ser um valor importante para toda a cadeia da produção cultural que pretenda ser popular e inclusiva. A comida é um eixo estruturante da cultura brasileira e um dos maiores símbolos da identidade nacional, ao mesmo tempo que o país voltou para o Mapa da Fome, produzido pela FA (a Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura), com 4,1% da população enfrentando a falta crônica de alimentos.

Então assim, cultura é alimento. É cultivar aquilo que me alimenta. Comida de verdade. Então assim, pra mim, cultura é comida. É o que acontece no entorno da comida, né? Então é a roda de samba que acontece porque tem o feijão, todo mundo senta pra comer. E aí o samba rolou, né? É o orixá que é o alimento, o meu orixá com comida. Então assim, pra mim, cultura é comida. [...] Se você vai chamar um grupo cultural, se você vai chamar um projeto, uma ONG, pra visitar, bota a porra da comida. Bota na rubrica ali que tem que ter comida naquele projeto, sabe? Porque é isso, é em torno da comida que rola a conversa depois, de como foi essa experiência na visita, sabe? Então a comida é muito importante. Eu acho que... a gente tá no país ainda, se Deus quiser, vai mudar, né? Em pouco tempo já tá mudando, mas o recado que fica pra gente é que a gente voltou pra miséria, né? E quem não come, não estuda. Quem não come, não vê filme. Quem não come, não atua. Quem não come, não faz nada. (informação verbal).

2.5 Mobilizações pelo direito à cidade e sustentabilidade em Realengo: a experiência do movimento Parquinho Verde no enfrentamento à pandemia

Marcele Oliveira é uma jovem mulher negra de 23 anos e se apresenta como *cria* de Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde nasceu e foi criada por sua família que vive no bairro há mais de 35 anos. Aos 14 anos ela começou a estudar na Fundação de Apoio à Escola Técnica, instituição pública de ensino com uma unidade no bairro da Mangueira, Zona Norte da cidade. A partir disso, Marcelle começou a transitar pela cidade e conhecer outros territórios, ao mesmo tempo que percebia como a desigualdade social age sobre a cidade. “Como se a gente fosse realmente criado pra isso, pra sair e buscar uma vida melhor, porque essa vida melhor tem um outro CEP. E, enfim, além de outro CEP, tem outra cor, tem outra classe social. Então essa desigualdade começou a ficar muito visível pra mim” (informação verbal)¹³.

Em 2016 a entrevistada participou do movimento estudantil de ocupação de escolas e diz que isso “deu um tom político pra essa minha reflexão sobre cidade e eu comecei a fazer uma pesquisa relacionada à ocupação do espaço público” (informação verbal). No ano seguinte ingressou na Graduação de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense

¹³ Informações fornecidas por Marcelle Oliveira em entrevista realizada no dia 12 de dezembro de 2022.

e, à medida que continuava tendo que cruzar a cidade para ter acesso à educação, Marcelle começou a se aproximar de iniciativas socioculturais do bairro. Da mesma forma que Tais, Marcelle foi obrigada a sair do bairro para acessar espaços da cidade que não existem ali, mas esse processo fez com que sentisse a necessidade de construir movimentos de valorização e defesa do desenvolvimento do território.

E eu voltei pra Realengo na minha perspectiva de pesquisa, então conheci o Espaço Cultural Viaduto de Realengo, me aprofundei um pouco mais sobre políticas públicas como a Lona Cultural. [Na verdade] já conhecia, mas eu não tinha esse olhar de quanto produção de cultura, quanto ocupação de espaço. E aí dentro dessa perspectiva eu conheci a galera do Lapa Doida¹⁴, que tava começando a fazer as primeiras movimentações que fizeram surgir a ocupação do Parquinho Verde. (informação verbal)

Parquinho Verde foi uma mobilização pela criação de um espaço público de cultura e sustentabilidade na lateral da antiga Fábrica de Cartuchos de Realengo que se encontrava abandonada há mais de 40 anos. Iniciado em 2019, o movimento organizou diversos eventos para mobilizar a população e pressionar a prefeitura em defesa da causa. Se destaca o Festival Avante Parquinho Verde! que arrecadou mais de 25 mil reais em uma campanha de financiamento coletivo para sua realização em março de 2020. E também algumas audiências com a prefeitura, na tentativa de dialogar sobre a criação do parque.

E quando eles fizeram os primeiros *Lata Ocupa*¹⁵ nesse terreno abandonado, que fica nas proximidades ali de onde a gente sonha o Parque de Realengo Verde, eu não pude estar, então não participei dessas primeiras mãos na massa de limpeza. Mas logo na sequência começou a pandemia, e o Parque Verde se transformou em um polo de distribuição de cestas básicas através da campanha Rio Contra Corona. E aí essa altura do campeonato eu já tava na UFF, já tava quase na metade da graduação, fazendo uma pesquisa voltada pra Carnaval, voltada pra Realengo, muito nesse lugar da cultura enquanto transformação dos espaços. E aí eu fui completamente arrebataada pela pauta climática e pelo racismo ambiental através da história do Parquinho Verde e do movimento do Parque Realengo Verde. E o Parquinho Verde se transformou numa ocupação artística, cultural pra falar de concentração ambiental. (informação verbal)

Durante a pandemia, o grupo de pessoas que construiu o movimento Parquinho Verde fez ações de distribuição de cestas básicas, produtos de higiene pessoal, materiais de limpeza e panfletos informativos na tentativa de minimizar impactos da pandemia em Realengo. A partir de doações realizadas pela campanha Rio Contra o Corona, receberam e entregaram alimentos para os moradores do bairro de Realengo.

¹⁴ Lata Doida é um Ponto de Cultura que atua desde 2008 “por meio de projetos socioculturais e ambientais, a fim de contribuir para uma sociedade mais humana, justa e sustentável”.

¹⁵ Evento organizado pelo Lata Doida que culminou no movimento Parquinho Verde.

Realengo é o oitavo bairro mais populoso do Brasil (em 2010 tinha mais de 80 mil habitantes) e um dos mais extensos do município do Rio de Janeiro. Faz divisa com oito bairros da Zona Oeste carioca, e mais Ricardo de Albuquerque e Parque Anchieta já na Zona Norte e com o município de Nilópolis na Baixada Fluminense. É popularmente conhecido pelas altas temperaturas, o que se relaciona diretamente com a falta de áreas verdes dentro da zona urbana. Em 2000, o IDH do bairro era de 0,845, ocupando a 89ª posição no ranking da cidade.

Marcele conta como o Parquinho Verde foi um lugar de socialização e cultura, espaços que faltam em áreas periféricas de uma cidade que concentra seus equipamentos culturais e espaços públicos pensados para a socialização.

Então ele era um espaço onde tinha teto verde, horta comunitária, dava pra fazer cineclube, dava pra ter aulas, encontros, churrasco, e ao mesmo tempo ficava ali no muro de um lugar abandonado que tá sendo desmatado compulsoriamente e que poderia ter uma utilidade pública e não tem, e a partir disso a gente conversava sobre várias outras coisas relacionadas a políticas públicas e é daí que surge a Janga Realengo 2030, que teve inclusive o curso de políticas públicas que foi no Parquinho Verde. E aí a distribuição de cestas básicas no Parquinho tinha um detalhe curioso porque era a distribuição de cestas básicas e pregar a palavra pro Parque Realengo Verde, a gente fazia um pouco das duas coisas. E a gente chegou a receber, além das cestas básicas do Rio, como o Corona, algumas ações com orgânicos, algumas ações de plantio, então era realmente um lugar de troca e de diálogo. Relacionado a Realengo, relacionado ao meio ambiente, e o que a gente fez com o Parquinho Verde, com a luta do Parque Realengo Verde foi transformar ela num símbolo sobre preservação de áreas verdes na Zona Oeste. Pra parar de ser só sobre Realengo e mais sobre como essa história se repete, tipo, áreas abandonadas que a população cuida e não recebem nada por isso, nem apoio, nem aprovação. E ao mesmo tempo, se a população não cuida, quem cuida? E aí fica abandonada e a área abandonada torna o lugar mais violento, se torna um lugar de uso de drogas ilícitas, e aí as pessoas ficam falando mal daquela rua, daquela região, e nada acontece pra mudar. Enfim... muitas camadas. (informação verbal).

É interessante observar como a distribuição de alimentos e outros itens foi uma tática do movimento para criar relações com os moradores do bairro, de forma a aproximá-los da causa. De alguma forma isso se assemelha ao que Luna descreveu sobre a relação da comida com projetos culturais e comunitários nas periferias. Não é a intenção aqui naturalizar que a doação de alimentos seja uma ponte para o diálogo com os moradores, já que as pessoas não deveriam ter que recorrer a ações de assistencialismo para ter acesso a comida. Mas é preciso entender que, ao mesmo tempo que esses movimentos auxiliam a população no combate à fome, também agenciam outras pautas sociais, culturais, econômicas e políticas dos territórios.

Marcele diz que, apesar da distribuição de doações não estar nos objetivos iniciais do

movimento, o Parquinho Verde já nasceu “com essa perspectiva de olhar para a saúde, para a preservação dos direitos humanos e para um desenvolvimento sustentável do bairro de Realengo” (informação verbal). Por isso, foi “fácil de encaixar” essa ação nas tarefas do grupo, pois já existia “um mapeamento de moradores, já tinha uma pessoa dentro da organização que trabalhava na clínica da saúde, então tinha um entendimento do nível de precariedade da galera” (informação verbal). Segundo ela, o grupo entendeu rapidamente que “a gente era linha de frente para enfrentar esse problema e para atingir alguns territórios mais fragilizados dentro do bairro que outras organizações e outras companhias não atingiam” (informação verbal).

Esses territórios citados por Marcele eram justamente o entorno da Antiga Fábrica de Cartuchos que, abandonada e longe da atuação estatal, virou uma comunidade que segundo ela é “mal vista” pela comunidade. Como muitos territórios periféricos, Realengo sofre com o estigma da violência, e seus moradores muitas vezes são associados com características socioeconômicas do bairro. É perceptível como a mudança de narrativa sobre o bairro de Realengo é um dos princípios do movimento Parquinho Verde, que de certa forma atravessa toda a atuação desenvolvida desde 2019.

E acho que a história é meio essa, assim, né? A minha saída de casa, saída de Realengo, pra conhecer a cidade, me fez pensar sobre como Realengo é a cidade que eu acredito. E sobre como proteger o Parque de Realengo Verde e proteger a Agenda Realengo 2030 também é fazer uma contribuição pra cidade grande. Porque, enfim, é sobre proteção da história, memória e patrimônio, né? E contar as histórias que às vezes não são contadas, todo mundo sabe a história da Garota de Ipanema, mas agora, com um pouco do nosso trabalho, acho que todo mundo conhece também um pouco da história dos moradores de Realengo e do Parque de Realengo Verde. Isso pra gente é muito simbólico. E, bom, agora a gente não tem parquinho, mas o parquinho serviu muito pra ser essa ponte, essa referência de lugar onde você poderia ir lá fazer uma pergunta, procurar alguma coisa, conversar, encontrar uma galera legal. E a gente conseguiu fazer algumas incidências no território de limpeza, de plantio, né? E de mobilização dos moradores. Então, além desse ponto inicial da distribuição de cestas básicas, que acho que o Parquinho Verde ele criou um elo ali que era importante pra gente e que não existindo mais agora, certamente vai se transformar também enquanto rede e outras coisas possíveis. (informação verbal).

Marcele diz que “falar de cultura é falar de pessoas”, por isso para trabalhar com produção cultural é imprescindível “olhar o que é a realidade do povo brasileiro” (informação verbal). Ela fala sobre o papel fundamental da cultura enquanto disputa narrativa, de forma a ir contra a estigmatização das periferias. “Acho que tem uma coisa da produção cultural de periferia, que é não só da empatia, da solidariedade, da raiva e da emoção, mas que é também da possibilidade de pensar outras narrativas” (informação verbal). Ela trabalha como mestre

de cerimônia do Circo Voador, uma das mais tradicionais casas de show da cidade, e reconhece como a oratória e a construção de narrativas que realiza em cima do palco colabora para sua atuação comunitária.

Recentemente a prefeitura anunciou a criação do Parque de Realengo Jornalista Susana Napolini com inauguração prevista para 2024. Mas infelizmente o processo de implementação do projeto começou com a demolição de comércios irregulares que funcionam ao redor do espaço, sem nenhuma proposta de diálogo com os trabalhadores locais. Embora o projeto do Parque tenha sido idealizado e impulsionado por moradores ao longo dos últimos anos, as organizações comunitárias de Realengo não foram convidadas a participar dessa realização. Os membros do movimento Parquinho Verde retiraram os objetos que antes serviam de estrutura para os eventos culturais e para a horta de alimentos orgânicos, encerrando o processo de mobilização que durou três anos.

Embora o Parque de Realengo tenha sido conquistado, ainda que sob o autoritarismo do poder público, as lutas por melhorias no território e pela qualidade de vida dos moradores continua. A rede de organizações comunitárias que foi firmada a partir da mobilização do Parque lançou a Agenda Realengo 2030, um movimento que reúne dados, pesquisas e propostas para o bairro. Na publicação lançada em 2022 são elencados 6 eixos de atuação, são eles: Justiça Socioambiental, Habitar para além de morar, Qualidade de vida, Cultura e Territorialidade e Participação social. A Agenda Realengo 2030 é uma importante mobilização popular voltada para o desenvolvimento local e só foi possível a partir de um processo criativo dos moradores do bairro. Marcele diz que “a Agenda é um espaço do sonho” (informação verbal) e que, apesar de defender direitos básicos de qualquer cidadão, o movimento também convida os moradores a sonhar outras realidades para o território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CAMINHOS E DESAFIOS PARA TRABALHADORES DA CULTURA

A epígrafe que abre esse trabalho é uma frase de Ailton Krenak, importante pensador indígena dos dias atuais. “A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.” (KRENAK, 2019, p. 13). Esse foi o principal objetivo desta monografia: contar a história das resistências que, em um contexto de “fim do mundo” anunciado, foram capazes de atenuar os impactos da crise econômica e sanitária em uma população já muito marginalizada pela atuação estatal e nas narrativas hegemônicas.

As experiências políticas construídas por Ionara, Emilly, Taís, Luna e Marcele colaboram para um outro projeto de realidade das favelas e periferias cariocas. Para além da fome física, as cinco experiências contadas no capítulo anterior demonstram também uma vontade de sanar as “outras fomes” desses territórios. São os reflexos dos anseios de uma geração de jovens adultos que veem a organização comunitária como um caminho importante para construção de uma cidade mais justa. E que colocam essa atuação como prática prioritária de suas vidas, muitas vezes se confundindo com o trabalho e as relações familiares.

Parece oportuno destacar como as experiências registradas nesta pesquisa contrapõem a ideia de esvaziamento da política, tão presente no senso comum e nos debates políticos e acadêmicos. Distanciando-se das formas tradicionais da política (as instituições, os partidos, os sindicatos), essas mulheres articulam o que Chantal Mouffe (2005, p. 20) chamaria de político: usam a cultura e seus territórios de forma a valorizar a diversidade em um contexto de conflito social. E essa abordagem “pode contribuir para subverter a sempre presente tentação existente nas sociedades democráticas de naturalizar suas fronteiras e “essencializar” as suas identidades” (MOUFFE, 2005, p. 22). Pois, segundo a autora:

Uma primeira distinção é necessária para esclarecer a nova perspectiva que estou formulando, a distinção entre “política” [politics] e “o político” [the political]. Por “o político” refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais. A “política”, por outro lado, indica o conjunto de práticas,

discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do “político”. Considero que é apenas quando reconhecermos a dimensão do “político” e entendemos que a “política” consiste em domesticar a hostilidade e em tentar conter o potencial antagonismo que existe nas relações humanas que seremos capazes de formular o que considero ser a questão central para a política democrática. Essa questão, vênha aos racionalistas, não é a de como tentar chegar a um consenso sem exclusão, dado que isso acarretaria a erradicação do político. A política busca a criação da unidade em um contexto de conflitos e diversidade; está sempre ligada à criação de um “nós” em oposição a um “eles”. A novidade da política democrática não é a superação dessa oposição nós-eles – que é uma impossibilidade –, mas o caminho diferente em que ela é estabelecida. O ponto crucial é estabelecer essa discriminação nóseles de um modo compatível com a democracia. (MOUFFE, 2005, p. 20)

É inegável que a principal hipótese do trabalho se confirmou: trabalhadoras da cultura ajudaram a minimizar os impactos do coronavírus nos bairros e favelas do Rio de Janeiro. As experiências de Ionara, Emilly, Tais, Luna e Marcele fazem parte de uma “política cultural” - ou talvez um político cultural, nas palavras de Mouffe - que, longe dos braços do Estado, se estabelece cada vez mais nas favelas e periferias cariocas. A atuação dessas mulheres, e das respectivas organizações nas quais atuaram, gerou um impacto social positivo durante a pandemia, e o principal resultado tangível é a quantidade de recursos financeiros movimentados pelas organizações comunitárias. Mas para além do contexto pandêmico, essas experiências fazem parte de um movimento maior que ganha força na construção da cidade.

É uma construção diária e braçal, mas é também uma disputa simbólica e narrativa tanto sobre a posição que as periferias ocupam no Rio de Janeiro, quanto sobre os rumos da cidade e do país. Ao invés de sair da periferia para “mudar de vida”, essas mulheres decidiram transformar a cidade a partir da periferia. Isso fica claro quando Tais afirma que as memórias de Cavalcanti precisam ser registradas e divulgadas, ou quando Marcele diz que Realengo merece ter mais áreas verdes e projetos de sustentabilidade. Na Cidade de Deus, o Instituto Arteiros e as outras organizações comunitárias ainda lutam contra a estigmatização de violência que o filme reforçou.

É perceptível, ainda, que após dois anos de atuação as organizações citadas no estudo de caso estão agora em um momento de maior formalização e ampliação de suas atuações. O Só Vamos, coletivo que Ionara atua, se tornou uma ONG em novembro de 2022. Luna disse que esse também é o plano a curto prazo para o futuro do Cineclube Tia Nilda, enquanto a Frente Cavalcanti se estabelece com sua sede e tem a pretensão de expandir suas ações. A Agenda Realengo 2030, iniciativa que Marcele ajuda a construir, foi construída como uma forma ordenada de manter as mobilizações pelo desenvolvimento social do bairro. A exceção é o Instituto Arteiros, visto que já é uma organização consolidada com atuação de mais de

uma década, e que agora colhe os frutos de uma relação mais próxima com os moradores.

Apesar do avanço nas organizações, as perspectivas sobre o desenvolvimento se mostram um tanto quanto fracas, visto que apenas a Agenda Realengo 2030 tem como viés de atuação o desenvolvimento social. Apesar de todas as outras organizações gerarem impacto social positivo em seus respectivos territórios, de forma a movimentar um grande volume de recursos o desenvolvimento ainda parece ser uma questão tímida entre outras frentes de atuação.

Há ainda outro efeito gerado pelas cinco experiências vistas no capítulo anterior, este talvez mais difícil de ser percebido por olhares desatentos: as experiências de organização social construídas, assim como as relações afetivas firmadas nesse período, são fatores que influenciam diretamente a autoestima da comunidade e podem trazer retornos futuros para o desenvolvimento do território. “Podemos estar diante de um fenômeno de reorganização do tecido associativo das comunidades de baixa renda observável igualmente em outras cidades do país, o que seria um efeito paradoxal da tragédia da pandemia nas periferias do Brasil” (ALFOSIN, BERNI E PEREIRA, 2020, p. 8).

A produção de dados gerados a partir de ações de enfrentamento à pandemia também é algo que precisa ser considerado, visto que os mapeamentos e estudos sociográficos normalmente incidem sobre os bairros, zonas e regiões administrativas da cidade; enquanto carecem de informações específicas sobre as favelas, comunidades e agrupamentos habitacionais. Todas essas informações podem vir a ser úteis para futuras intervenções nesses territórios, mas também poderiam ser utilizadas para a elaboração e implementação de políticas públicas voltadas às pessoas em vulnerabilidade social nos bairros, favelas e ruas do Rio.

O teórico peruano Victor Vich defende que as políticas culturais são ferramentas centrais para transformação das relações sociais existentes, pois segundo ele “o objetivo das políticas culturais deve então consistir na tentativa de reorganizar o cotidiano” (VICH, 2017, p.49). Segundo o autor, “uma verdadeira transformação social não pode ser concebida como externa ao cotidiano, mas como uma mudança fundamental na vida diária”. Para Vich, o gestor cultural está cada vez mais se tornando um profissional puramente técnico, que atua sob os paradigmas da administração e da gestão de projetos. Dessa forma, a gestão cultural torna-se apenas uma “administração do existente”, ao invés de ser uma ferramenta para a criação de novas realidades. Para tal, o autor defende que os gestores culturais devem assumir quatro identidade: etnógrafo, curador, militante e administrador. Focaremos aqui na identidade militante que parece ser a que mais se aproxima da atuação discutida no capítulo

anterior.

A terceira identidade é a do militante. O que o gestor deve gerir? Deve gerir processos e não só eventos, ou, caso assim preferam, os eventos devem ser entendidos como parte de processos de longo prazo. Durante muito tempo, algumas políticas culturais entendiam seu trabalho a partir dos eventos. Hoje, porém, devemos insistir que se trata, principalmente, de interromper as próprias rotinas e de ativar longos processos culturais. Quero dizer que um gestor cultural é como um velho militante político: localiza pontos estratégicos, ganha a aprovação do povo e, a partir daí, constrói bases, células de trabalho. Ele realiza um trabalho de formiga, um trabalho de base, um trabalho persistente que não se cansa de insistir na mesma coisa. Sua estratégia é, na verdade, a da guerra de posição, das trincheiras ou a velha tática do foquismo. Acho que essas são boas imagens para o trabalho em políticas culturais: não se trata de um ataque efêmero, mas de sucessivos avanços, de um progresso de posição em posição, de um processo paciente, mas comprometido; um processo para instalar gradualmente novos significados e práticas alternativas para a apropriação de determinados lugares. De fato, o objetivo de um gestor é construir novas vontades coletivas. A justiça econômica é urgente, mas sabemos que, para mudar a sociedade, é preciso uma nova cultura comum além da construção de um novo imaginário, de novas mentalidades. O gestor cultural é, então, uma pessoa que acredita na cultura como agente decisivo nesse aspecto. Ele sabe que, trabalhando com objetos culturais, é possível intervir nos imaginários, influenciar os laços humanos. (VICH, 2017, p. 52)

O autor discute como o principal objetivo do setor cultural não deve ser somente o desenvolvimento do próprio setor, pelo contrário, os trabalhadores e instituições culturais devem “intervir na sociedade como um todo.” Para isso, “as políticas culturais devem ser transversais e estar articuladas com políticas econômicas, da saúde, da habitação, do meio ambiente, de gênero e de segurança”. Se isso não for alcançado, Vich diz que o mais provável é que a cultura continue sendo compreendida pela sociedade como entretenimento ou tema de debate entre acadêmicos.

Concluo essa pesquisa analisando que a atuação dessas cinco trabalhadoras culturais dentro de diferentes movimentos comunitários de enfrentamento à pandemia está longe de ser uma coincidência. Esse fato reflete que os trabalhadores do setor cultural são agentes sociais importantíssimos para a gestão local, principalmente em territórios e comunidades periféricos nos quais existe um processo histórico de ausência de serviços e instituições públicas. Acredito que isso se dá por dois motivos principais: 1. De forma geral, produtores culturais e artistas são condicionados a perceber os problemas e as necessidades da sociedade, pois sua principal tarefa enquanto profissionais é propor intervenções com o cotidiano. 2. Existe um preparo técnico para intervir nesses territórios, por meio da visão antropológica de cultura, dos projetos e eventos culturais, das campanhas de financiamento coletivo, da procura ativa por apoio e patrocínios de agentes públicos e privados, do diálogo com a sociedade civil organizada, da mensuração de impacto tangível e intangível, etc.

Também não é mero acaso que as experiências do capítulo anterior articulem diferentes debates da contemporaneidade, como as artes, a segurança pública, a questão da habitação, a justiça climática, a economia, a memória, os espaços de socialização e lazer, etc. Afinal, esses são apenas alguns dos campos atravessados pela cultura e, conseqüentemente, pelos seus fazedores. Dito isso, é urgente o fortalecimento das políticas públicas que assegurem os direitos culturais e a cidadania, como os pontos de cultura do Programa Cultura Viva. Já que em um contexto econômico no qual a maioria dos postos de trabalho é informal e o principal modelo de incentivo público à cultura é via edital, proliferam os projetos de empreendedorismo social e de cunho assistencialista que enfrentam obstáculos para se manterem a longo prazo.

Nota-se que o significado da palavra cultura se transformou ao longo da história da humanidade, conforme a discussão do primeiro capítulo, assim como os usos e a importância da cultura para a sociedade também foram drasticamente alterados. Esse processo de transformação da cultura também afetou diretamente o papel social dos seus trabalhadores: se antes a profissão estava intrinsecamente associada ao fazer artístico, hoje assume a difícil tarefa de dar resposta aos complexos desafios e anseios da nossa sociedade.

É interessante observar, por exemplo, como nomenclaturas como “agitador cultural” e “animador cultural” vão caindo em desuso, enquanto se intensifica o uso de termos como “mobilizador cultural”, “articulador cultural”, “mediador cultural”. Marilena Chauí, em uma conferência na USP em 1944 disse que “recusamos a prática da animação cultural, substituindo-a pela ação cultural das comunidades, dos movimentos sociais e populares.” (CHAUÍ, 1994). As terminologias anteriores privilegiam o papel do trabalhador da cultura enquanto agente do entretenimento, já as novas nomenclaturas privilegiam a noção do trabalhador da cultura enquanto agente mediador dos processos político culturais da sociedade.

No livro “A cruel pedagogia do vírus”, o sociólogo português Boaventura de Souza Santos discute a fragilidade do Estado e a ineficiência do sistema econômico em criar soluções para as diversas desigualdades sociais que se acentuam em momentos de crise. Segundo o autor,

Os três princípios de regulação das sociedades modernas são o Estado, o mercado e a comunidade. Nos últimos quarenta anos, foi dada prioridade absoluta ao princípio do mercado em detrimento do Estado e da comunidade. A privatização dos bens sociais coletivos, como a saúde, a educação, a água canalizada, a eletricidade, os serviços de correios e telecomunicações e a segurança social, foram apenas a manifestação mais visível da prioridade dada à mercantilização da vida coletiva.

Mais insidiosamente, o próprio Estado e a comunidade ou sociedade civil passaram a ser geridos e avaliados pela lógica do mercado e por critérios de rentabilidade do “capital social”. Isso sucedeu tanto nos serviços públicos como nos serviços de solidariedade social. [...] As pandemias mostram de maneira cruel como o capitalismo neoliberal incapacitou o Estado para responder às emergências. As respostas que os Estados estão dando à crise variam de um para outro, mas nenhum pode disfarçar sua incapacidade, sua falta de previsibilidade em relação a emergências que têm sido anunciadas como de ocorrência próxima e muito provável. (SANTOS, 2020, p. 6)

O contexto em que vivemos é particularmente desafiador, considerando a crise social que vem se aprofundando na última década, somada ao enfraquecimento das instituições públicas. Além disso, o modelo de democracia representativa vem sofrendo sérios ataques, principalmente por meio das *fake news* que tem sido uma ferramenta crucial para influenciar o debate público e os rumos da política nacional. Segundo Santos, diante desse cenário “teremos de imaginar soluções democráticas assentes na democracia participativa no nível dos bairros e das comunidades e na educação cívica orientada para a solidariedade e a cooperação” (SANTOS, 2020, p. 6).

A principal tese defendida nesta pesquisa é que os trabalhadores culturais têm atuado na gestão de seus territórios de maneira a articular a cultura com outros campos da vida social, como forma de garantir o cumprimento dos direitos culturais, que são inerentemente conectados aos direitos humanos e ao direito à cidade. Na ausência do Estado, esses profissionais cumprem a função de organizar as demandas sociais, mediando conflitos e criando soluções criativas e particulares levando em conta as especificidades de cada território. Dessa maneira, a cultura “não é somente uma descrição de quem somos, mas também do que poderíamos ser” (VICH, 2017, p. 54).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFONSIN, Betânia; BERNI, Paulo Eduardo; PEREIRA, Pedro. **O paradoxo da covid-19 nas periferias**: a retomada da cultura associativa como forma de resistência à necropolítica. Observatório das Metrópoles, Porto Alegre, 2020. Disponível em: http://www.observatoriodasmetrolopes.net.br/wp-content/uploads/2020/07/Análise-Nacional_O-paradoxo-da-covid-19-nas-periferias.pdf. Acesso em: 14 nov. 2022.

ALFONSIN, B. de M.; PEREIRA, P. P. F.; SEGAT, F. .; BERNI, P. E.; LOPES, D. C.; OLIVEIRA, P. A. .; MONTANARI, V. A. .; GUIMARÃES, F. M. Ninguém solta a mão de ninguém: a ampliação do repertório de práticas organizativas de comunidades de baixa renda de Porto Alegre na resistência aos ataques ao direito à cidade e à COVID-19. **InSURgência**: revista de direitos e movimentos sociais, Brasília, v. 7, n. 1, p. 23–50, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/35658>. Acesso em: 14 nov. 2022.

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. **O Impacto da Pandemia Para as Artes e Para os Trabalhadores da Cultura**. Boletim de Extensão e Cultura PROEC/UFCAT, v. 2, n. 1, p. 5-6, 2021.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

FLEURY, Sonia; MENEZES, Palloma. **Pandemia nas favelas**: entre carências e potências. Saúde em debate, v. 44, p. 267-280, 2021.

FRYDBERG, Marina Bay. **Afinal, o que é cultura?** A trajetória de um conceito e seus desdobramentos políticos. *In*: Direitos culturais e direito à cidade, Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019 (Caderno didático).

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez., 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como recurso**. Coleção Cultura é o quê?, v. V. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador, maio, 2012.

JUNIOR, Gilberto Vieira da Cruz. **Becos, brechas, favelas**: os *corres* de jovens produtores culturais de territórios populares. 2015. Tese de mestrado (Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidade) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LOIOLA, Elizabeth; MIGUEZ, Paulo. **Sobre cultura e desenvolvimento**. *In*: III ENECULT

- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. Anais III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cd-Rom), 2007.

MOUFFE, Chantal. **Por um modelo agonístico de democracia**. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, n. 25, p. 11-23, nov. 2005.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana**. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA DA BAHIA. **Impactos da Covid-19 na Economia Criativa**, 2020. Disponível em: <https://ufrb.edu.br/proext/economiacriativa-covid19/>. Acessado em: 17 de nov. de 2022.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) Municipal, por ordem de IDH, segundo os Bairros ou grupo de Bairros, no Município do Rio de Janeiro em 1991/2000**. Data.Rio, 2020. Disponível em: <https://www.data.rio/documents/58186e41a2ad410f9099af99e46366fd/about>. Acesso em: 14 nov. 2022.

RANGEL, Marcelo. **Resistência cultural, criatividade e desenvolvimento na comunidade quilombola mussuca**. In: XVII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2021, Salvador.

SANTINI, Alexandre. **COVID-19 e as políticas culturais no Brasil**. 2020. Disponível em: <https://midianinja.org/columistaninja/covid-19-e-as-politicas-culturais-no-brasil/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SILVA, Thays Nogueira Da. **Produtoras culturais: um estudo sobre a participação das mulheres na produção cultural brasileira**. 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS. 2020.

SOVIK, Liv. **Os projetos culturais e seu significado social**. São Paulo: Galáxia, n. 27, p. 172-182, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014110411>.

TOMMASI, Livia de. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 11-34, 2013.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: _____. (org.). **Projeto e metamorfose**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 97-105.

VICH, Victor. O que é um gestor cultural?. In: **Políticas Culturais: Conjunturas e Territorialidades**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.