

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

JULIANA LOPES DA SILVA

**UM CICLO DE POLÍTICAS CULTURAIS E A CENTRALIDADE DA PRODUÇÃO
CULTURAL DAS FAVELAS E PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO
(2003-2016)**

**RIO DE JANEIRO
2018**

JULIANA LOPES DA SILVA

**UM CICLO DE POLÍTICAS CULTURAIS E A CENTRALIDADE DA PRODUÇÃO
CULTURAL DAS FAVELAS E PERIFERIAS DO RIO DE JANEIRO
(2003-2016)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Professora Doutora Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro
2018

CIP - Catalogação na Publicação

S586c Silva, Juliana Lopes
Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2016) / Juliana Lopes Silva. -- Rio de Janeiro, 2018.
259 f.

Orientadora: Liv Rebecca Sovik .
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2018.

1. Política Cultural (Brasil - Rio de Janeiro).
2. Pontos de Cultura. 3. ONGs. 4. Juventude. 5. Rio de Janeiro (favelas e periferias). I. Rebecca Sovik , Liv, orient. II. Título.



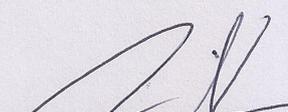
**ATA DA 468ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE
DOUTORADO DEFENDIDA POR JULIANA LOPES DA SILVA NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos ²⁶três dias do mês de setembro de dois mil e dezoito, às quatorze horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Juliana Lopes da Silva**, intitulada: "**Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2016)**" perante a banca examinadora composta por: **Liv Rebecca Sovik** [orientador(a) e presidente], **Ana Lúcia Enne**, **Daniela Abreu Matos**, **Eliane Sarmiento Costa** e **Micael Maiolino Herschmann**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

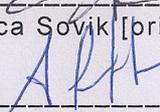
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Rodrigo de Souza Lessa, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

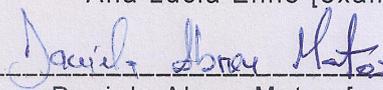
Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2018.



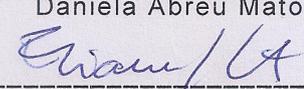
Liv Rebecca Sovik [orientador(a) e presidente]



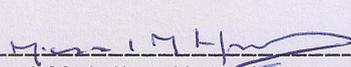
Ana Lúcia Enne [examinador(a)]



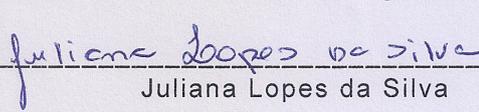
Daniela Abreu Matos [examinador(a)]



Eliane Sarmiento Costa [examinador(a)]



Micael Maiolino Herschmann [examinador(a)]



Juliana Lopes da Silva

DEDICATÓRIA

Para meu pai, José Carlos
com saudade.

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese de doutorado só foi possível porque foram muitas as pessoas que contribuíram com a sua presença, generosidade, cuidado e tempo. À todos os meus sinceros agradecimentos:

À professora Liv Sovik, com profunda admiração e respeito, pela orientação, confiança e fundamental apoio no processo de escrita deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ em especial à: Igor Sacramento e Ligia Lana por me apresentarem os “problemas” teóricos da comunicação, Liv Sovik pelas aulas de epistemologia da comunicação, Micael Herschmann, Cíntia Sanmartin Fernandes, Raquel Paiva, Muniz Sodré e Janice Caiafa, pelas aulas de comunicação e experiência urbana.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Thiago Couto, Jorgina Costa e Rodrigo Lessa, pela atenção dispensada em todos os trâmites e necessidades referentes ao programa.

Aos amigos do grupo de pesquisa “Comunicação, Cultura e Política” coordenado pela Profa. Liv Sovik: Ana Grabois, Janaína Andrade, Kelly Scoralik e Thiago Ansel, pelas conversas, contribuições, referências e ideias para esta pesquisa.

À amiga Flávia Junqueira por ter aceito o desafio do estágio em docência, dividindo comigo às aulas da disciplina Políticas Culturais no Brasil, oferecida aos alunos do Curso de Graduação em Comunicação Social da UFRJ.

Aos professores Paul Heritage e Ana Lucia Enne, pelas contribuições fundamentais no exame de qualificação que se refletem no resultado final desta tese.

Aos professores Micael Herschmann, Eliane Costa, Ana Lucia Enne, Daniela Matos, Marisa Mello e Suzy dos Santos por aceitarem integrar a banca final de avaliação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudo concedida no último ano da pesquisa.

Aos funcionários das bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) e do Museu Nacional, espaços que foram fundamentais para acesso às referências bibliográficas deste trabalho. Agradeço também aos funcionários das bibliotecas do Centro Cultural Banco do Brasil e da Fundação Getúlio Vargas, onde pude me concentrar muitas vezes para a escrita.

À todos os entrevistados para esta pesquisa: Léo Lima, Viviane de Sales, Carlos Meijueiro, Rebeca Brandão, Luiz Fernando Pinto, Jessé Andarilho, Oberdan Mendonça, Sandro Rosa, Cássia Olival, Reinaldo Santana, Ronaldo Marinho, Gilberto Vieira, Binho Cultura, Marcell Carrasco e Artur Waite. Meus sinceros agradecimentos pela confiança e por compartilharem suas histórias de vida, iniciativas e experiências com a cultura. Agradeço também por lutarem por um Rio de Janeiro mais justo e menos desigual através da arte, da cultura e da comunicação.

Agradeço às entrevistas concedidas por: Alexandre Pimentel, Adriana Rattes, Tiago Gomes, Vera Saboya, Bruna Kassis, Estela Alves, Márcio Blanco, Renata Codagan e Karen Kristien, que também foram fundamentais para as reflexões presentes neste trabalho.

À amiga Lia Baron, pela confiança, pela entrevista concedida, pelo incentivo à realização desta pesquisa e por ter possibilitado amplo acesso aos arquivos do “Prêmio Ações Locais – Rio450”.

À Júlia Pacheco pela disponibilidade em organizar e enviar os arquivos do “Prêmio Ações Locais – Rio450” para que eu pudesse acessá-los.

À equipe da Coordenadoria de Cultura e Cidadania da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, entre os anos de 2013 e 2016: Guilherme Lopes, Sofia Barreto, Natália Lackeski, Júlia Pacheco, Helena de Serpa e Rebecca Papaléo, pelas conversas, diálogos e reflexões e por terem sido incansáveis em lutar por uma maior democratização da cultura no Rio de Janeiro.

À amiga Verônica Nascimento, Superintendente de Cultura e Sociedade da Secretaria de

Estado de Cultura do Rio de Janeiro, por ter possibilitado acesso ao banco de informações da Rede Estadual de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro.

À amiga Marisa Mello por ter dedicado um dia inteiro de domingo (de sol e praia no Rio de Janeiro) para ajudar a organizar o turbilhão de ideias que povoavam a minha cabeça. Também porque me levou pra tomar sol, andar de bicicleta e tomar uma cervejinha enquanto trabalhávamos.

Às amigas Tetê Mattos, Mariah Queiroz e Maria Pereira pelo interesse pela pesquisa, pela torcida para que tudo desse certo e pela indicação de pessoas e referências que trouxeram novas reflexões.

À amiga Renata Montechiare, por quem tenho grande admiração acadêmica e pessoal, por estar sempre por perto e disposta a contribuir e ouvir.

Às amigas cabrochas Elissa Cardoso, Isabella Henrique, Bia Morgado, Josie Doval, Bebel Kastrup, Vanessa Pessoa, Carolina Ficheira, Clarissa Oliveira, Sara Antunes, Célia Ishikiriyama, “porque eu não ando só, só ando em boa companhia”, e agora vou poder voltar pro samba.

Às amigas de toda uma vida: Renata Figueiredo, Paula Tolussi, Anna Brandão, Ana Miranda, Luciana Ayumi, Fernanda Nicolau, Roberta Boller, pela amizade sincera desde da nossa infância e por estarem mesmo na distância sempre por perto.

Aos amigos Rafael Duarte, Michele Vilela e Kátia de Freitas pela amizade, presença, torcida, vinhos e risadas.

Aos amigos Renato Saraiva, Mariana Pimentel e André Witer, pelo nosso “Diálogos em Produção Cultural”, que também está nesta tese.

Ao amigo Fábio Maleronka Ferron porque tem muito do Geringonça Redemoinho Artístico nesta tese.

À minha prima e amiga Lara Cruz e ao meu afilhado Davi, pela presença, carinho e compreensão das minhas ausências.

Aos meus avós Antônio Esteves Lopes (em memória), Dália Rodrigues, Hélio José da Silva (em memória) e Dilméia Almeida da Silva (em memória) porque muito do que eu sou e foi conquistado veio dos mais velhos.

Aos meus pais, José Carlos (em memória) e Isa Lopes, que nunca mediram esforços para me apoiar e me ajudar no que fosse necessário. À eles agradeço à vida, presença, incentivo e confiança nas minhas escolhas.

Ao meu irmão Guilherme Lopes, a minha cunhada Sthephany Rosa e Silva e ao meu sobrinho João Vicente, que chegou trazendo mais alegria às nossas vidas e me tirando por vezes do *looping* diário da escrita deixando tudo mais leve com os seus sorrisos e brincadeiras.

Ao meu amor, Adriano Belisário, pela presença carinhosa e incentivo durante todo este percurso. Pelas sugestões e comentários críticos, por me ensinar técnicas de escrita, por me alimentar, por ouvir as minhas descobertas e dúvidas e, por ter lidado com as ausências e estresse que esta pesquisa também gerou. Agradeço ainda pela leitura e revisão de parte deste trabalho e pela elaboração dos gráficos.

Aos Pontos de Cultura, que atuam com resistência e criatividade por todo este país. Com eles pude aprender imensamente sobre a cultura e a educação popular.

À todos aqueles que acreditam e lutam pela democratização da cultura e da comunicação para um país melhor. Um outro Brasil é possível.

Rio de Janeiro, 16 de setembro de 2018.

RESUMO

LOPES, Juliana. Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2016), 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese investiga o contexto que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas culturais brasileiras entre 2003 e 2016. A análise inicia com um estudo das transformações conceituais e programáticas desse ciclo de políticas culturais. É dada especial atenção ao “Programa Cultura Viva – Pontos de Cultura”, que promoveu diversos projetos culturais e educacionais de organizações não-governamentais (ONGs), com a participação da juventude de origem popular do Rio de Janeiro. Nesta análise pode-se observar uma ampliação da participação política e cultural de atores e agentes das favelas e periferias. Os fatores que explicam esse fenômeno são: o fortalecimento de iniciativas culturais orientadas aos jovens; uma mudança discursiva que afirmou a potência criativa da juventude e dos territórios populares da cidade; e a emergência de novos sujeitos políticos e culturais juvenis que, com autonomia e novas formas de organização cultural, passaram a atuar no espaço urbano da cidade. O recorte empírico destaca aspectos conceituais e a metodologia do “Prêmio Ações Locais – Rio 450”, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Também a sua relação com experiências autônomas de organização cultural juvenil em meio às tensões e conflitos do “Rio Olímpico”, assim como a sua contribuição para a redução das desigualdades e assimetrias no cenário cultural urbano do Rio de Janeiro. O resultado da pesquisa demonstra que, durante o ciclo de políticas culturais abordado neste trabalho, ocorreu um aprofundamento da democracia e da cidadania no Rio de Janeiro, por meio da efetivação da garantia do direito à cultura, em consonância com o projeto democrático aprovado na Constituição Cidadã.

Palavras-chave: política cultural (Brasil – Rio de Janeiro), ponto de cultura, ongs, juventude, Rio de Janeiro (favelas e periferias).

ABSTRACT

LOPES, Juliana. Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2016), 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The thesis investigates the context that made possible the recognition of the cultural production of Rio de Janeiro's favelas and peripheries in the Brazilian cultural policies between 2003 and 2016. The analysis commences with a study of the conceptual and programmatic transformations in the cultural public policies cycle. Special attention is given to the program known as "Cultura Viva - Pontos de Cultura", that promoted several educational and cultural projects of non-governmental organizations with the participation of the youth of popular origin from Rio de Janeiro. As a result of this analysis, we can observe an increase of the political and cultural participation by actors and agents from favelas and peripheries. The elements that explain this empowerment are: firstly, the strengthening of youth-oriented cultural initiatives; secondly, a discursive swing that affirmed the creative potential of the youth and the city's popular territories; and, finally, the emergence of new youth political and cultural agents, who began to play a part in the urban space with autonomy and new forms of cultural organization. The empirical framework highlights conceptual and methodological aspects adopted by the 'Prêmio Ações Locais - Rio 450', created by the Municipal Department of Culture. It also signals its relationship with autonomous experiences of youth cultural organization amid tensions and conflicts of the "Rio Olímpico", as well as its contribution to the reduction of inequalities and asymmetries in the urban cultural scene of Rio de Janeiro. The research's results show that, during this cycle of cultural public policies, there was a deepening of democracy and citizenship in Rio de Janeiro, through the implementation of the guarantee of the right to culture, in line with the democratic project approved by the Brazilian Constitution.

Keywords: Cultural policies (Brazil – Rio de Janeiro), Pontos de Cultura, NGO, youth, Rio de Janeiro (favelas and peripheries).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 - UM CICLO DE POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI	27
1.1 - UMA CONCEPÇÃO DE CULTURA: DA IMAGINAÇÃO A SERVIÇO DO BRASIL AO “DO-IN ANTROPOLÓGICO”.....	28
1.2 - UM REPERTÓRIO: CIDADANIA E DIVERSIDADE CULTURAL NA GRAMÁTICA DOS DIREITOS.....	36
1.3 - A TENTATIVA DE SUPERAÇÃO DO MODELO DE FINANCIAMENTO DO INCENTIVO FISCAL E A ASCENSÃO DOS EDITAIS.....	40
1.4 - AS INSTITUIÇÕES E PROCESSOS PARTICIPATIVOS E A COAUTORIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS.....	44
1.5 - O PROGRAMA CULTURA VIVA E OS PONTOS DE CULTURA.....	47
1.5.1 - DAS BASES DE APOIO À CULTURA AOS PONTOS DE CULTURA.....	50
1.5.2 - A CONCEPÇÃO DO PROGRAMA CULTURA VIVA.....	52
1.5.3 - AS REDES E A CONSTITUIÇÃO DE UM MOVIMENTO SOCIAL DA CULTURA.....	61
1.5.4 - OS PONTOS DE CULTURA E AS EXPERIÊNCIAS EM CULTURA E CIDADANIA NO RIO DE JANEIRO.....	63
2 - A CENTRALIDADE DA PRODUÇÃO CULTURAL DAS FAVELAS E PERIFERIAS NO RIO DE JANEIRO	71
2.1 - UM RECUO TEMPORAL: A DÉCADA DE 1990 E A EMERGÊNCIA DAS ONGS COMUNITÁRIAS DE CULTURA EM RESPOSTA À UM CONTEXTO DE VIOLÊNCIA E POBREZA.....	73
2.2 - OS PONTOS DE CULTURA E A AMPLIAÇÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL DAS FAVELAS E PERIFERIAS.....	89
2.3 - O DISCURSO DA AFIRMAÇÃO DA POTÊNCIA CRIATIVA E A IDEIA DE UM PROTAGONISMO JUVENIL.....	106
2.4 - UMA NOVA PAISAGEM URBANA: OS COLETIVOS DE CULTURA JUVENIS CONTEMPORÂNEOS.....	119
3 - O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS – RIO 450 E A CULTURA CONTEMPORÂNEA DO RIO DE JANEIRO	148
3.1 - ANTECEDENTES	150
3.1.1 - A cultura como ativo econômico e social e o plano estratégico da cidade.....	150
3.1.2 - A II Conferência Municipal de Cultura, os novos atores políticos e culturais da cidade e o território.....	154
3.1.3 - A Rede Carioca de Pontos de Cultura e a zona norte e oeste no mapa cultural da cidade.....	160
3.2 - O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS E O SELO RIO 450 ANOS	166
3.2.1 - O repertório conceitual.....	170
3.2.1.1 - A cultura como elemento de transformação sociocultural positiva.....	171
3.2.1.2 - Comunidade Favela.....	172
3.2.1.3 - O território.....	174
3.3 - AS ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS E DE PROXIMIDADE	176
3.3.1 - Prêmio e Chancela.....	176
3.3.2 - Os articuladores e a mediação das ruas.....	177
3.3.3 - As redes sociais da internet como espaço de visibilidade e legitimação.....	180

3.3.4 - As comissões de avaliação e de seleção e o encontro presencial com os realizadores culturais.....	182
3.4 - UM BREVE PANORAMA SOBRE AS INICIATIVAS CULTURAIS PREMIADAS.....	186
3.4.1 - Tipo de formalização dos premiados.....	186
3.4.2 - Gênero.....	187
3.4.3 - Faixa etária.....	189
3.4.4 - Internet e redes sociais.....	190
3.4.5 - Distribuição territorial das iniciativas.....	191
3.5 - A PERCEPÇÃO DOS INTEGRANTES DOS COLETIVOS DE CULTURA JOVENS SOBRE O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS – RIO 450.....	194
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
REFERÊNCIAS.....	205
ANEXOS.....	226
ANEXO 1 – Edital Prêmio de Ações Locais – Rio 450 e 2015.....	227
ANEXO 2 - Propostas aprovadas na II Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro que incluem a temática da territorialização da cultura.....	257

INTRODUÇÃO

As políticas públicas de cultura implementadas na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura no governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e parcialmente continuadas no governo de Dilma Rousseff (2011-2016), são consideradas um ponto de inflexão positivo nas políticas culturais brasileiras contemporâneas (RUBIM, 2010; RUBIM; BARBALHO, CALABRE, 2015). Acompanhando essa perspectiva e tendo como ponto de partida as transformações conceituais e programáticas deste ciclo de políticas culturais e especial atenção ao Programa Cultura Viva e aos Pontos de Cultura, pode-se observar no Rio de Janeiro, a ampliação da participação política e cultural de atores e agentes com origem nas favelas e periferias da cidade. Portanto esta tese investiga o contexto político e social que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas públicas de cultura como fruto de movimentos recentes da sociedade brasileira. O recorte empírico se debruçou sobre a formulação e a metodologia do Prêmio Ações Locais – Rio 450, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. O prêmio de caráter territorial, é um desdobramento político e conceitual do Programa Cultura Viva, que reconheceu e fomentou iniciativas culturais nas favelas e periferias da cidade, promovendo uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura no município.

Certamente esta tese poderia ter muitas abordagens, recortes e delineamentos. As desta investigação refletem em grande parte o interesse das minhas escolhas acadêmicas e profissionais no campo da cultura há pouco mais de uma década. O campo da cultura neste trabalho é compreendido na perspectiva de Barbalho (2008, p. 124), como aquele que inclui valores, capital e poderes específicos e onde atuam diferentes instituições e indivíduos, que possuem forças com níveis diferenciados de poder, que entram em conflitos, mas também em combinações e alianças.

O interesse pelas questões das políticas culturais surgiu, ainda, quando era estudante do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF) e se expressou com a produção de um trabalho de conclusão de curso chamado *Políticas culturais para o desenvolvimento social* (LOPES, 2005). Contudo, a experiência profissional com as políticas públicas de cultura ocorreu quando trabalhei entre os anos de 2005 e 2009 na gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), na Prefeitura de Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense, situado na região metropolitana do Rio de Janeiro. A minha atuação no governo foi de gestora pública de programas e projetos ligados à cultura e à educação do município. Essa experiência profissional ocorreu em um momento particular no Brasil, de uma reorientação conceitual e programática das políticas públicas de cultura brasileiras na gestão

de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, no governo Lula (2003-2008), à qual a Prefeitura de Nova Iguaçu teve total alinhamento conceitual e programático além do político-partidário¹.

Em Nova Iguaçu também pude acompanhar o projeto “Oficinas Culturais do Nós do Morro em Nova Iguaçu”, fruto de uma parceria firmada entre a prefeitura e o Grupo Cultural Nós do Morro da favela do Vidigal que teve patrocínio da Petrobras². Foi quando me aproximei do debate sobre projetos culturais promovidos por organizações não-governamentais (ONGs) nas favelas cariocas. Naquele momento compreendi que o Nós do Morro se inseria em um conjunto de organizações da sociedade civil, que têm dentre seus quadros lideranças de origem popular, que surgiram no bojo da redemocratização do país, em resposta à um contexto de aprofundamento da violência urbana e da pobreza no Rio de Janeiro. Essas organizações promovem iniciativas de arte e cultura prioritariamente voltadas para crianças e jovens de origem popular. Como será demonstrado nesta tese, as iniciativas artísticas e culturais destas organizações, que figuravam na década de 1990 nas rubricas sociais de empresas públicas e privadas, foram reconhecidas como cultura e apoiadas com recursos financeiros pelo Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil, através do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, quando então intensificaram suas ações na cidade e ganharam maior visibilidade na esfera pública.

A questão cultural tem sido problematizada como uma categoria central da vida social nas sociedades contemporâneas (HALL, 1997). Em escala global, a partir de meados dos anos 1980, intensificaram-se os processos de transformação político-econômica do capitalismo (com a passagem do paradigma fordista para o de acumulação flexível do capital), assim como, a compressão do espaço-tempo que repercutiram na pós-modernidade no sujeito individual e coletivo (HARVEY apud SOVIK, 1994). Especialmente as novas tecnologias da comunicação e da informação tiveram impacto direto sobre a vida social e cultural e

1 Este alinhamento conceitual se refletiu nas políticas e programas desenvolvidos neste período no município de Nova Iguaçu, como o Programa Bairro-Escola, os Pontinhos de Cultura, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, o projeto Minha Rua tem História, Jovem Repórter e Jovem Pesquisador voltados para a juventude. Também a realização das Conferências Municipais de Cultura, a criação do Conselho Municipal de Cultura, a formulação e execução do Fundo Municipal de Cultura Escritor Antônio Fraga. Sendo a única cidade da Baixada Fluminense a ter um fundo municipal de cultura. Sobre os programas e ações desenvolvidas pela Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu, ver: LIMA, Vinícius Carvalho. *Juventude e Política Cultural nas Periferias do Presente: o caso de Nova Iguaçu*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

2 O projeto “Oficinas Culturais do Nós do Morro em Nova Iguaçu” consistiu na oferta de cursos de formação em artes cênicas, com base na filosofia e metodologia do Nós do Morro, para os alunos da rede pública municipal de ensino no contraturno escolar. O projeto foi realizado ao longo de um ano, e teve a participação de um expressivo número de estudantes e artistas da Baixada Fluminense. A iniciativa se desdobrou na estruturação do Espaço Cultural Nós da Baixada, núcleo de formação em artes cênicas sediado no bairro da Cerâmica. Sobre o trabalho do Grupo Nós do Morro em Nova Iguaçu, ver: PIRES, Renata da Silva Montechiare. *Ensaio a vida: um estudo etnográfico sobre mundos artísticos e identidades sociais na Baixada Fluminense*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. IFCS/UFRJ, 2009.

intensificaram os fluxos de pessoas, capital, informação, bens simbólicos e materiais contribuindo para uma redefinição da noção de identidade cultural vinculada à ideia de pertencimento à uma nação, etnia, classe, gênero. Como destaca Stuart Hall (2013, p. 374), a pós-modernidade representou uma importante mudança no terreno da cultura rumo a “práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais e descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas”.

Em meio a esse panorama a cultura passou a ser valorizada como vetor de desenvolvimento dos países a partir da valorização das expressões da diversidade cultural como componente do desenvolvimento humano e social. O refinamento dessa ideia esteve no lançamento da Década Mundial do Desenvolvimento Cultural (1988-1997) e da criação da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento em 1993, que lançou posteriormente o relatório mundial *Nossa Diversidade Criadora* (CUÉLLAR, 1997). Essas ideias difundidas por organismos internacionais, especialmente pela UNESCO, influenciaram no Brasil organizações da sociedade civil, intelectuais e a formulação de políticas públicas de cultura no século XXI.

No Brasil foi somente nos anos 2000m que a questão cultural ganhou centralidade nos discursos e nas práticas do governo brasileiro, como componente de desenvolvimento e inclusão social. Um Estado mais ativo passou a apontar uma perspectiva mais democrática, pluralista e participativa para as políticas públicas de cultura no país. A partir de uma concepção de cultura ampliada, de viés antropológico, estas ancoravam-se na percepção da cultura como um direito social básico de toda a população brasileira, como afirmada na constituição de 1988, através da luta dos movimentos sociais, mas até então, não concretizado efetivamente como um direito assegurado pelo Estado.

Como afirma Evelina Dagnino (2005, p. 45-48), a construção democrática brasileira é marcada pelo que chama de “crise discursiva” que constituiu uma “confluência perversa” entre dois projetos políticos distintos: por um lado o processo de alargamento da democracia que teve como marco formal a Constituição de 1988 e que se expressou na criação de espaços públicos e na crescente participação da sociedade civil nos processos de discussão e de tomada de decisão nas políticas públicas. Para a autora o confronto e o antagonismo que marcaram a relação entre o Estado e a sociedade civil, nas décadas anteriores durante os governos autoritários, cederam lugar a uma aposta na possibilidade de atuação conjunta entre estes dois atores para o aprofundamento da democracia. Por outro lado, com a eleição de Collor em 1989 e a implementação de medidas neoliberais, teve-se a emergência de um projeto de Estado mínimo, que perdurou por toda a década de 1990, e que isentou o Estado de seu papel de garantidor de direitos, encolhendo suas responsabilidades sociais e as

transferindo para a sociedade civil. Portanto, como afirma Dagnino (2005), embora esses dois projetos políticos tenham direções opostas e em alguma medida antagônicas, ambos requerem uma sociedade civil ativa e propositiva e utilizam referências aparentemente comuns: participação, sociedade civil, cidadania e democracia.

As reflexões propostas nesta tese têm marcas desta tensão no processo de construção democrática da sociedade brasileira nos últimos trinta anos. Nos governos neoliberais que se seguiram no país na década de 1990, a cultura foi considerada “um bom negócio”³, enquanto o Estado brasileiro se ausentou do seu papel de efetivação e garantia dos direitos culturais e jogava esta responsabilidade para os departamentos de marketing de empresas públicas e privadas por meio do mecanismo dos incentivos fiscais. Nesse bojo, às práticas culturais populares não foram incorporadas nas políticas públicas de cultura brasileiras, ao mesmo tempo em que se fortaleceram através da “participação” da sociedade civil sobretudo através da expansão das ONGs.

No governo Lula, a retomada de um papel ativo do Estado na formulação de políticas públicas de cultura mais democráticas e participativas foi considerado um aprofundamento da democracia e da expansão da cidadania e também um enfrentamento às três tristes tradições das políticas culturais brasileiras: autoritarismo, ausências e instabilidades (CALABRE, 2014; RUBIM, 2013). Contudo é necessário não perder de vista que a institucionalização das políticas públicas de cultura desse período, se aproximaram da perspectiva apontada por Yúdice (2013, p. 25), quando a cultura é utilizada como um recurso, dirigida para a “melhoria sociopolítica e crescimento econômico, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania”.

Em seguida, à experiência municipal em Nova Iguaçu tive a oportunidade de trabalhar na Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura no final do governo Lula (2009-2010) e posteriormente na Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (2011-2012). As experiências profissionais no poder público me possibilitaram participar ativamente de muitos dos processos que serão abordados nesta tese: Conferências Nacionais, Estaduais e Municipais de Cultura, Encontros Nacionais e Regionais dos Pontos de Cultura, reuniões do Fórum Estadual dos Pontos de Cultura, elaboração de editais de seleção de projetos culturais, participação em bancas de avaliação e seleção de projetos culturais, além da participação em inúmeros seminários, encontros, debates e fóruns. Também me possibilitaram conhecer e interagir de diferentes maneiras com projetos culturais desenvolvidos por organizações da

3 O *slogan* foi utilizado na gestão do cientista político Francisco Weffort no Ministério da Cultura, no mandato do Presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-2002). O *slogan* visava incentivar o investimento de empresas da iniciativa privada na cultura por meio de renúncia fiscal utilizando a Lei Federal de Incentivos à Cultura (Lei Rouanet).

sociedade civil (ONGs) do Rio de Janeiro que privilegiam a participação de jovens de origem popular da cidade. Esses projetos culturais, de forma geral, atuam para a ampliação de oportunidades de diferentes ordens dos jovens, ao mesmo tempo, em que buscam combater discursos e visões hegemônicas estigmatizantes sobre os moradores e os territórios populares⁴ da cidade. Portanto é possível dizer que essas experiências me possibilitaram acompanhar um processo de politização da cultura e de pensá-la como parte de um compromisso político com a dimensão pública e social.

No âmbito acadêmico, a realização do Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais no CPDOC/FGV (2007-2009) me possibilitou uma primeira reflexão sobre as políticas públicas de cultura e iniciativas de cultura e educação promovidas por organizações da sociedade civil. A dissertação *Experimentações em cultura, educação e cidadania: o caso da Associação Grãos de Luz e Griô* (LOPES, 2009) propôs uma reflexão sobre metodologias sociais que realizam experimentações no campo da educação e da cultura visando proporcionar novas práticas de cidadania. Como objeto empírico analisou-se as práticas educativas e culturais da Associação Grãos de Luz e Griô, sediada na cidade de Lençóis na Chapada Diamantina/Bahia e os desdobramentos da metodologia como uma ação pública, a Ação Griô Nacional, no âmbito do Programa Cultura Viva. Também foi analisado como a Ação Griô Nacional incidiu no Ponto de Cultura Centro de Cultura e Educação Lúdica da Rocinha no Rio de Janeiro.

O mestrado me possibilitou acompanhar os estudos e debates acadêmicos sobre as políticas culturais brasileiras que, proliferaram neste período no país, e que culminam anualmente na realização de dois importantes encontros: o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), realizado em Salvador pela Universidade Federal da Bahia e o Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, além da produção e circulação de inúmeras publicações, artigos, dissertações e teses acadêmicas.

O projeto de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, veio do acúmulo destas experiências e vivências anteriores, mas também de uma necessidade de investigar e compreender um campo cultural contemporâneo brasileiro no qual me insiro de diferentes maneiras. Portanto, se por vezes a metodologia científica nas ciências sociais pressupõe a necessidade de um distanciamento do pesquisador do seu objeto de estudo, recorro às reflexões do antropólogo Gilberto Velho (1980) sobre a “observação do familiar” e a noção de que a existência de um

4 O termo território popular será utilizado nesta tese como sinônimo de favelas e periferias. O uso de ambos os termos neste trabalho não se refere somente a localização geográfica e espacial, mas também à insuficiência do Estado em promover políticas públicas na perspectiva da garantia de direitos para os moradores destas regiões da cidade. Contudo a perspectiva adotada nesta tese é a de que nestas localidades desenvolvem-se processos culturais e criativos que aprofundam a experiência democrática e de cidadania no Rio de Janeiro.

envolvimento do pesquisador com o objeto não constitui um defeito ou uma imperfeição, ainda que este fato me tenha exigido um constante exercício de reflexão crítica e análise das posições dos agentes e atores presentes nesta investigação.

Quando da apresentação do projeto de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no final do ano de 2013, já se tinha uma década de institucionalização de políticas públicas de cultura com ênfase na cidadania e na diversidade cultural no Brasil. Essas políticas tiveram desdobramentos concretos no Rio de Janeiro, sobretudo através dos Pontos de Cultura localizados prioritariamente em regiões periféricas da cidade, como será demonstrado nesta tese. Naquele ano eu percebia, de forma pouco sistematizada, que havia ocorrido uma ampliação na esfera pública da participação política e cultural de agentes e atores das favelas e periferias do Rio de Janeiro e questionava o que de fato havia acontecido no campo cultural da sociedade brasileira que teria possibilitado esse fenômeno, assim como, o que havia de especificidade no Rio de Janeiro.

Todavia, em 2013, meu olhar concentrava-se no protagonismo das organizações da sociedade civil e nos projetos culturais promovidos por elas nos territórios populares da cidade que datam da década de 1990. Somente após o ingresso no doutorado, na vivência do cotidiano da cidade e na condução das observações desta pesquisa constatei que, na segunda década dos anos 2000, havia ocorrido a emergência de novos sujeitos políticos e culturais, que se expressou na formação de coletivos de cultura juvenis, e que intensificaram suas ações na cidade após as chamadas “Jornadas de Junho de 2013”. Os coletivos de cultura têm dentre seus integrantes jovens que participaram dos projetos culturais promovidos pelos Pontos de Cultura e outras organizações da sociedade civil.

A mudança no cenário cultural contemporâneo do Rio de Janeiro relaciona-se diretamente com um conjunto de oportunidades que se abriram a esses jovens, em um contexto favorável no país, na primeira década dos anos 2000. Estabilidade econômica, pleno emprego, programas de transferência de renda e políticas sociais afirmativas para acesso à educação superior. Essa mudança pressionou o poder público para a formulação de políticas culturais locais não restritas às belas-artes e descentralizadas territorialmente, que respondessem às demandas de novos atores políticos e culturais que se incorporaram ao tecido social. Mesmo com toda a reorientação conceitual e programática das políticas culturais brasileiras, inexistia no Rio de Janeiro em âmbito municipal, a formulação e um pensamento que considerasse as assimetrias e desigualdades que se colocam no campo cultural da cidade. Todavia, essa perspectiva começou a ser modificada a partir da implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura e do edital de fomento Prêmio Ações Locais – Rio450, que foi

considerado um desdobramento conceitual e político do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, e que será analisado nesta tese como recorte empírico.

A pergunta que orientou esta investigação foi: qual o contexto político e social que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas públicas de cultura brasileiras? Dessa pergunta principal desdobram-se as seguintes questões de pesquisa:

- a) de que forma a concepção de cultura e as políticas públicas de cultura com ênfase na diversidade e na cidadania, implementadas na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (2003-2010), reconheceram e estimularam os processos culturais e criativos desenvolvidos nos territórios populares do Rio de Janeiro?
- b) como ocorreu a ampliação da participação política e cultural de realizadores culturais das favelas e periferias entre a primeira e a segunda década nos anos 2000 no Rio de Janeiro?
- c) quais condições possibilitaram a formulação de ações públicas locais que reconheceram a produção cultural dos territórios populares do Rio de Janeiro?

Cabe enfatizar que o investimento feito nesta tese não foi o de uma discussão teórica sobre os termos e conceitos surgidos ao longo desse processo. De fato, o que interessou, através de uma abordagem histórica, foi compreender e localizar os contextos e as condições que possibilitaram o reconhecimento da produção cultural de atores e agentes dos territórios populares do Rio de Janeiro nas políticas culturais, assim como, o seu significado para o cenário cultural contemporâneo da cidade, como reflexo de movimentos recentes da sociedade brasileira.

Portanto o objeto desta tese se insere, como afirma Hall (2013, p. 229), na tensão que se dá nas “condições e problemas inerentes ao desenvolvimento do trabalho intelectual e teórico como prática política”. Seguindo com Hall, esta é uma forma de focar na questão da “mundanidade” dos estudos culturais em uma referência à Edward Said. Hall (2013, p. 234) questiona o que de fato acontece quando “um projeto acadêmico e teórico tenta envolver-se em pedagogias que se apoiam no envolvimento de indivíduos e grupos, ou quando tenta fazer uma diferença no mundo institucional onde se encontra” e afirma que, filosoficamente, nunca foi possível no campo teórico dos estudos culturais dar conta das relações da cultura e dos seus efeitos, sendo necessário ao pesquisador em cultura trabalhar com esta tensão:

Contudo, queria enfatizar que, enquanto os estudos culturais não aprenderem a viver com esta tensão, que todas as práticas teóricas têm que assumir – uma tensão que Said descreve como o estudo do texto nas suas afiliações com “instituições, gabinetes, agências, academias, corporações, grupos, partidos ideologicamente definidos, profissões, nações, raças e gêneros” –, terão renunciado a sua vocação mundana (HALL, 2013, p. 234).

Em uma perspectiva dos estudos em comunicação na América Latina, esta tese se insere naqueles onde as demandas políticas e sociais são as que impulsionam a produção de conhecimento no campo e que assumem um compromisso político que buscou ocupar um lugar nas lutas populares do continente (BERGER, 2015, p. 241-272). Nesse sentido, a partir dos anos 1990, fruto dos processos de globalização econômica e tecnológica tem-se novas proposições teórico-metodológicas entre os pesquisadores latino-americanos, no qual a comunicação passou a ser pensada a partir da cultura e na relação com os movimentos sociais:

Desde o começo dos anos 90, a configuração dos estudos de comunicação mostra mudanças de fundo, que provêm não só, nem principalmente, dos deslizamentos internos ao próprio campo, mas de um movimento geral nas ciências sociais. Os processos impulsionados pela globalização econômica e tecnológica ultrapassam por completo os alcances da teoria da dependência e do imperialismo, obrigando a pensar uma trama nova de territórios e de atores, de contradições e de conflitos. Os deslocamentos com que se buscará refazer conceitual e metodologicamente o campo da comunicação virá da experiência dos movimentos sociais e da reflexão que propiciam os estudos culturais (MARTÍN-BARBERO, 1999 apud BERGER, 2015, p. 270).

Novas categorias, como mediação e hibridação, são incorporadas nos estudos em comunicação da América Latina como nos de Martín-Barbero (2006) e Néstor Garcia Canclini (1998) que propõem pensar através das mediações socioculturais a relação da comunicação com os movimentos sociais, do popular com a comunicação de massa e do receptor com o meio. Portanto Martín-Barbero afirma que:

Então, mais do que objetos de políticas, a comunicação e a cultura, constituem hoje um campo primordial de batalha política: o estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica – sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade – para enfrentar a erosão da ordem coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 15).

Metodologia

Para a investigação do objeto desta tese optou-se pela revisão da literatura, a análise documental e a realização de entrevistas. Essa última foi um recurso central tanto para a compreensão da mudança identificada no cenário cultural contemporâneo do Rio de Janeiro com o surgimento dos coletivos de cultura jovens, quanto para o aprofundamento da gênese do Prêmio Ações Locais – Rio 450 da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Inicialmente foi realizado um levantamento bibliográfico transdisciplinar que envolveu referências teóricas e empíricas do campo da comunicação, das políticas culturais, dos estudos culturais, da sociologia, da antropologia e do urbanismo. Como afirma Berger mencionando

Raul Fuentes (2015, p. 267-268), “a transdisciplinaridade nos estudos da comunicação não significa a dissolução de seus objetos nos objetos das ciências sociais, mas a construção de articulações – mediações e intertextualidades – que marcam sua especificidade”. Portanto, a revisão da literatura teve enfoque nos seguintes temas: políticas culturais, Programa Cultura Viva e Pontos de Cultura, ONGs, juventude, cultura de periferia e Rio de Janeiro.

Em seguida, para aproximação com o *corpus* da pesquisa, foi feita uma análise documental com o levantamento de fontes diversas: *sites* institucionais, notícias, discursos e documentos oficiais, relatório de gestão, materiais informativos, legislações específicas, editais de seleção e divulgação de seus resultados, entrevistas, matérias e reportagens veiculadas em diferentes mídias, textos publicados em redes sociais. A análise deste tipo de material levou em conta as diferentes perspectivas, interesses e contextos dos atores e instituições responsáveis por sua elaboração.

Por fim foram realizadas entrevistas semiestruturadas presenciais, entre os anos de 2015 e 2017, com realizadores culturais e integrantes dos coletivos de cultura jovens em diferentes localidades do Rio de Janeiro. As entrevistas tiveram três enfoques principais: a história de vida do entrevistado com ênfase na relação com a cultura, sua atuação nos coletivos de cultura jovens e a sua percepção sobre o Prêmio Ações Locais - Rio450. Vale dizer que nas entrevistas buscou-se fugir de um lugar formal de “entrevistador-entrevistado” e optou-se por uma abordagem dialógica sobre o tema da pesquisa. Compreende-se as entrevistas como diálogos e a participação dos entrevistados como contribuições singulares à investigação. A realização das entrevistas, à luz do objeto, teve como intenção aprofundar a compreensão sobre a alteração no cenário cultural contemporâneo do Rio de Janeiro mencionada anteriormente. Esta mudança é reflexo de movimentos mais amplos da sociedade brasileira nas últimas décadas e um tema ainda pouco estudado nas ciências sociais. Foram entrevistados:

- Arthur Waite: fotógrafo e integrante do Coletivo Criativo de Rua (CRUA);
- Binho Cultura: escritor e produtor cultural e um dos fundadores do Centro Cultural A História Que eu Conto e idealizador do Festival Literário da Zona Oeste (FLIZO);
- Carlos Meijueiro: jornalista, escritor e integrante do Norte Comum;
- Gilberto Vieira: produtor cultural e um dos fundadores do Dalalabe na Maré. Também foi produtor local do projeto Solos Culturais e do Guia Cultural de Favelas realizado pelo Observatório de Favelas;
- Jessé Andarilho: escritor, integrante do Movimento Marginow e realizador do Sarau Tá no Ponto em Madureira;
- Marcell Carrasco: jornalista integrante do Norte Comum;

- Léo Lima: fotógrafo, educador e integrante dos Coletivos Favela em Foco e Cafuné na Lage do Jacarezinho;
- Luiz Fernando Pinto: ator e integrante do Coletivo Peneira e um dos realizadores do Sarau do Escritório no bairro da Lapa;
- Rebeca Brandão: produtora cultural da Arena Dicró na Penha. Também foi produtora do Sarau do Escritório e do Leão Etíope do Méier;
- Viviane de Sales: cientista social e uma das fundadoras da Poesia de Esquina na Cidade de Deus.

A eleição dos entrevistados ocorreu a partir de três critérios principais: a participação destes jovens nos projetos culturais promovidos pelas organizações comunitárias de cultura (ONGs), a participação em grupos e/ou coletivos que promovem iniciativas culturais nas favelas, subúrbios e periferias do Rio de Janeiro e/ou terem sido premiados ou chanceladas por uma das duas edições do Prêmio Ações Locais da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro⁵. O contato com os jovens para realização das entrevistas ocorreu majoritariamente pelas redes sociais da internet, especificamente pelo *Facebook*, e todos se mostraram solícitos e interessados em dar seus depoimentos. Alguns dos jovens já eram conhecidos da autora pela sua própria inserção no tema da pesquisa, com outros foi realizado um primeiro contato para esta investigação. As entrevistas com Arthur Waite e Marcell Carrasco foram realizadas no âmbito da publicação *Geringonça Redemoinho Artístico – 10 anos* do Serviço Social do Comércio do Rio de Janeiro (Sesc Rio), organizada pela autora e que está no *prelo*.

Também foram entrevistados gestores da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, responsáveis pela formulação e implementação do Prêmio Ações Locais – Rio450, assim como alguns dos integrantes da equipe de articuladores⁶ do edital. A entrevista com Lia Baron foi realizada de forma presencial na cidade de Niterói e com os articuladores por e-mail:

- Lia Baron: Subsecretária de Cultura e Cidadania da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2015-2016) e Coordenadora de Cultura e Cidadania da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2013-2015);
- Ronaldo Marinho: idealizador do festival Favela em Dança no Cantagalo e articulador local da zona sul;
- Cássia Olival: produtora cultural e articuladora local da zona oeste;

5 Como se verá adiante foram lançadas pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro duas edições do prêmio: Prêmio Ações Locais – Rio450 (2014) e Prêmio Ações Locais de 2015.

6 Como será aprofundado no quarto capítulo, os articuladores integraram uma equipe contratada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, para atividades de divulgação e mobilização das inscrições de proponentes para o Prêmio Ações Locais – Rio450, de forma territorializada em diferentes regiões da cidade.

- Reinaldo Sant`ana: ator, produtor cultural e articulador da zona oeste;
- Sandro Rosa: produtor cultural e articulador da zona oeste.

As entrevistas com os articuladores foram importantes para compreender a metodologia do Prêmio Ações Locais – Rio450, sobretudo a ideia da incorporação de uma “cultura de rua” como estratégia de divulgação do edital e forma de aproximação do poder público municipal com realizadores culturais da cidade, até então ausentes do escopo das políticas culturais anteriores.

Além das entrevistas, foram fundamentais para a pesquisa a participação, observação, convivência e diálogos formais e informais com algumas das pessoas entrevistadas, outras que são referências desta pesquisa e também com aquelas envolvidas com as iniciativas culturais e a ação pública municipal abordadas, respectivamente, no segundo e no terceiro capítulo desta tese. Também é importante dizer que atuei no Prêmio Ações Locais – Rio450 como coordenadora de uma das etapas de avaliação e seleção das propostas submetidas ao edital de fomento, o que me possibilitou inúmeras conversas e reflexões com a equipe da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, com os integrantes da comissão de avaliação e seleção do edital, assim como, o acesso aos projetos culturais enviados à seleção.

Estrutura da tese

A tese está estruturada da seguinte forma: introdução, três capítulos e considerações finais, totalizando cinco seções. O primeiro capítulo aborda as transformações conceituais e programáticas do ciclo de políticas públicas de cultura implementadas no país na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura no governo Lula (2003-2010). O enfoque da primeira parte do capítulo é o arcabouço conceitual que reorientou as políticas culturais brasileiras a partir da análise de dois documentos: *A Imaginação a Serviço do Brasil – Proposta de Políticas Públicas para a Cultura* formulado pelo Partido dos Trabalhadores (2002) e o discurso de posse de Gilberto Gil no cargo de Ministro da Cultura proferido em janeiro de 2003 em Brasília. Em seguida optou-se por uma análise programática das ações públicas promovidas pelo Ministério da Cultura. Portanto aborda-se a formulação de políticas públicas de cultura com ênfase na diversidade e na cidadania cultural, a adoção dos editais públicos de seleção como forma de promover uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura e, a implementação de instituições e processos participativos para a formulação das políticas culturais no país envolvendo a sociedade civil.

Também no primeiro capítulo apresenta-se o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura. Considera-se que o Cultura Viva foi a ação pública do Ministério da Cultura que melhor expressou os paradigmas conceituais das políticas públicas de cultura desse período. O

programa, que alcançou grande capilaridade no país, reconheceu e fomentou organizações e grupos culturais locais com vínculo com seu território de origem e teve centralidade na participação da juventude. Portanto, optou-se por abordar alguns aspectos centrais da concepção do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, que possibilitou um novo paradigma sobre as práticas culturais populares no campo das políticas públicas de cultura brasileiras ao reconhecê-las como cultura.

Por último aborda-se a incidência dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro pela ótica do Estado ao longo de seu ciclo histórico (2004-2016). Segundo o *Suplemento cultura do perfil dos Estados e municípios brasileiros* (IBGE, 2015) há no município do Rio de Janeiro 165 Pontos de Cultura e 272 em todo o Estado. Sendo o Rio de Janeiro, aquele dentre os Estados brasileiros, com o maior percentual de municípios com Pontos de Cultura em seus municípios: 64,1%, respectivamente. Argumenta-se nesta tese, que os Pontos de Cultura ao incidirem em organizações da sociedade civil que promovem projetos culturais com a participação de jovens de origem popular, estimularam o desenvolvimento de processos culturais e criativos continuados nas favelas e periferias da cidade e foram os principais espaços de formação política e cultural da juventude de origem popular do Rio de Janeiro na primeira década dos anos 2000. A intenção deste capítulo é contextualizar a concepção de cultura que orientou o ciclo de políticas públicas de cultura abordado neste estudo, assim como alguns aspectos programáticos que possibilitaram a implementação de processos mais democráticos e participativos no âmbito do Estado brasileiro.

No segundo capítulo aborda-se o processo político-cultural que tem início na década de 1990 nas favelas e periferias cariocas e que se intensifica nas duas primeiras décadas dos anos 2000. Para tanto inicia-se o capítulo com um recuo temporal até a década de 1990, a fim de contextualizar a emergência das organizações comunitárias de cultura, aquelas que têm dentre seus quadros lideranças de origem popular, em resposta a um contexto de aprofundamento da violência urbana e da pobreza na cidade. Em seguida analisa-se à luz da implementação dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro, de que forma ocorreu uma ampliação da participação política e cultural dos atores e agentes das favelas e periferias da cidade. Buscou-se demonstrar que esta ampliação ocorreu a partir do fortalecimento e do florescimento de processos culturais e criativos nas favelas e periferias e também de um deslocamento discursivo que passou a afirmar a potência criativa dos espaços populares da cidade com centralidade em um projeto político de participação da juventude. Todavia esta maior participação também se refletiu na produção de novos atores políticos e culturais na cidade do Rio de Janeiro, com o surgimento dos coletivos de cultura de jovens que com novas formas de organização e atuação passaram a atuar no espaço urbano da cidade. Como já mencionado

anteriormente, esta ampliação dos atores é fruto de processos sociais mais amplos da sociedade brasileira da última década.

No terceiro capítulo, como recorte empírico da tese, analisa-se a gênese do Prêmio Ações Locais – Rio450 lançado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2014. O prêmio foi considerado pelos gestores do órgão governamental municipal, um prolongamento da proposta política e conceitual do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura e possibilitou, ainda que tardiamente, o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas culturais locais e uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura da cidade. Na análise empreendida buscou-se aprofundar alguns aspectos antecedentes à sua formulação, buscando observar de que forma o prêmio alinou-se às diretrizes do Plano Estratégico da Cidade, à demanda dos novos atores políticos e culturais da cidade e à concepção do Programa Cultura Viva. Em seguida analisa-se uma tensão devido ao fato do prêmio ter sido lançado sob o selo das comemorações dos 450 anos da fundação do Rio de Janeiro, evento preparatório para a realização dos Jogos Olímpicos de 2016 para em seguida aprofundar aspectos de seu repertório conceitual e metodológico. Também são apresentados um panorama das iniciativas culturais premiadas e as percepções dos jovens integrantes dos coletivos de cultura juvenis sobre o Prêmio Ações Locais – Rio450.

A partir do trabalho apresentado nestes três capítulos, é possível chegar a conclusões sobre o contexto e as condições que possibilitaram o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas públicas de cultura brasileiras. Como será demonstrado, o fenômeno foi fruto do aprofundamento democrático e de movimentos contemporâneos recentes da sociedade brasileira que possibilitaram na esfera pública a ampliação da participação política e cultural de atores e agentes dos territórios populares da cidade.

1 - UM CICLO DE POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI

Aqui será o espaço da experimentação de rumos novos. O espaço da abertura para a criatividade popular e para as novas linguagens. O espaço da disponibilidade para a aventura e a ousadia. O espaço da memória e da invenção (GILBERTO GIL, 2003, *online*).

Neste capítulo apresenta-se as principais transformações conceituais e programáticas do ciclo de políticas culturais federais iniciadas no governo do Partido dos Trabalhadores (PT), de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e parcialmente continuadas no de Dilma Rousseff (2011-2016), bem como os seus desdobramentos no Rio de Janeiro através do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura. Nesta tese as políticas culturais são compreendidas na perspectiva de Barbalho (2008, p. 21) como “um conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura”, que são realizadas pelo Estado e por atores e agentes da sociedade civil, e também na interação entre em ambos.

Inicialmente aborda-se o contexto da candidatura de Lula da Silva à Presidência da República em 2002 e as propostas formuladas pelo Partido dos Trabalhadores para a área da cultura, inspiradas no princípio da cidadania cultural, e sistematizadas no documento “A Imaginação à Serviço do Brasil” (2003). O princípio da cidadania cultural⁷ foi formulado pela filósofa Marilena Chauí e implementado como política pública, quando Secretária Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, na gestão de Luísa Erundina entre 1989 e 1992, e tem como pressuposto a “cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2006, p. 67).

Em seguida, a partir do discurso de posse de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, observa-se os paradigmas conceituais que orientaram a formulação das políticas culturais de sua gestão (2003-2008) e na de seu sucessor, o cientista social Juca Ferreira (2008-2010), durante os dois mandatos do governo Lula. O enfoque principal é a incorporação de um conceito ampliado de cultura, mais abrangente e não restrito às belas artes, que reorientou o papel do Estado na formulação e implementação das políticas culturais no país, encarando a cultura como um direito social básico e relevante em contextos de desigualdades.

Neste estudo considera-se que tal reposicionamento conceitual possibilitou a ampliação do raio de atuação do Ministério da Cultura no campo da produção cultural brasileira e sua maior inserção na vida cultural do país. Esta se concretizou através da implementação de políticas culturais com ênfase na cidadania e na diversidade cultural, que

7 O conceito de cidadania cultural é central neste trabalho por isso será posto em evidência mais a frente neste capítulo.

incorporaram no escopo das políticas culturais federais organizações, grupos e agentes culturais com histórico de atuação comunitária e territorial, até então ausentes das políticas anteriores.

Do ponto de vista programático, buscou-se contextualizar a implementação destas políticas culturais através do fortalecimento do papel do Estado brasileiro, com a ativação do Fundo Nacional de Cultura e a implementação dos editais públicos como tentativa de superação do modelo hegemônico de financiamento à cultura via incentivos fiscais. Também aborda-se a implementação de instituições e processos participativos na formulação das políticas culturais em torno da construção de marcos legais como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC).

1.1 - UMA CONCEPÇÃO DE CULTURA: DA IMAGINAÇÃO A SERVIÇO DO BRASIL AO “DO-IN ANTROPOLÓGICO”⁸

A quarta campanha política de Luís Inácio Lula da Silva, pelo PT, para a Presidência da República, realizada no ano 2002, foi ancorada no discurso da mudança e de soluções para os problemas e tensões sociais que assolaram o país na década de 1990: privatizações, precarização dos serviços públicos, congelamento de salários, desemprego, aumento demográfico das favelas e explosão da violência urbana. Em busca de amenizar a desconfiança das elites econômicas com a sua candidatura, três meses antes das eleições, Lula divulgou a *Carta ao Povo Brasileiro* (SILVA, 2002), onde indicou que não haveria grandes mudanças na política econômica implementada pelo governo anterior, ao mesmo tempo em que assumia o compromisso com a redução da pobreza e da desigualdade social no país.

A eleição de Lula para a Presidência da República, em 2002, com 61,3% dos votos válidos, foi um momento de grande simbolismo no país, ancorado na trajetória pessoal e política do presidente eleito. Nascido em Pernambuco, nordeste do Brasil, com origem nas classes populares e trabalhadoras, Lula é ex-metalúrgico e sindicalista, um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores e militante das lutas sociais do país das décadas de 70 e 80. O pesquisador D`Andrea em sua tese de doutorado, *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo* (2013), relaciona o fenômeno do *lulismo* à formação de uma nova subjetividade brasileira que denomina de “orgulho periférico”.

De acordo com D`Andrea (2013), o *lulismo* é um fenômeno político e social com ação

⁸ Nesta tese optou-se por abordar o conceito de cultura a partir da concepção do termo no ciclo de políticas públicas de cultura analisado neste estudo. Para considerações sobre o conceito de cultura ver: COELHO (2004); CUCHE (2002); EAGLETON (2011).

e discurso em defesa da periferia e dos pobres, que fez crescer a importância dos moradores de bairros populares no país, ainda que na perspectiva do autor, tenha ocorrido um deslocamento de sentido, que valorizou a inclusão social pela participação no mercado de consumo. O autor ressalta que há toda uma literatura que se dedicou à temática nos últimos anos: André Singer (2012), Rui Braga (2012), Márcio Pochmann (2012), Lincoln Secco (2011) e Francisco de Oliveira (2010; 2007).

Na área da cultura, as propostas da candidatura da “Coligação Lula Presidente” foram sistematizadas no documento “A Imaginação à Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura”⁹. As propostas foram formuladas entre 2001 e 2002 por integrantes do Partido dos Trabalhadores, artistas e intelectuais, durante encontros realizados nas capitais de todas as regiões do país. O secretário de Articulação Institucional do Ministério da Cultura entre 2003 e 2007, Márcio Meira (2016, p. 24-25), registra que o programa para a área da cultura do PT acolheu contribuições e perspectivas críticas sobre o histórico da formação cultural e da política pública brasileira para o setor no Brasil. Ele destaca no documento a incorporação de perspectivas do movimento modernista da década de 1920, de legados institucionais das áreas do patrimônio cultural brasileiro dos governos de Getúlio Vargas (1930-1945), da abordagem antropológica sobre a cultura brasileira do modernista Mário de Andrade, das contribuições do designer gráfico Aloísio Magalhães sobre a noção de “referências culturais”¹⁰ e contribuições do economista e ex-ministro da Cultura Celso Furtado no debate sobre desenvolvimento nos anos 1980.

Meira (2016, p. 25) ressalta ainda que a construção do documento foi o “resultado mais significativo” da combinação de experiências institucionais anteriores, como as de gestões da cultura do Partido dos Trabalhadores em prefeituras nas décadas de 1980-1990¹¹, dos princípios afirmados nas convenções internacionais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o arcabouço jurídico da Constituição de 1988, que reconheceu como dever do Estado a garantia dos direitos culturais de todos os cidadãos brasileiros, nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal.

9 O documento do Partido dos Trabalhadores *A Imaginação à Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura* encontra-se no site da Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <<http://csbh.fpabramo.org.br/uploads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

10 De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (2013, p. 112) a noção de referências culturais foi, em meados da década de 1970, incorporada aos critérios adotados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ampliando a concepção de patrimônio cultural brasileiro não restrito aos grandes monumentos e testemunhos da história oficial, mas incluindo manifestações culturais representativas de outros grupos da sociedade brasileira – os indígenas, os negros, os imigrantes ou as classes populares em geral. Em 1975 foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural sob a coordenação de Aloísio Magalhães e de uma equipe multidisciplinar, que buscaram ampliar a concepção sobre a cultura e o patrimônio cultural brasileiro.

11 Meira (2016) destaca as experiências de gestão cultural em experiências do Partido dos Trabalhadores nas prefeituras de São Paulo e Porto Alegre (anos 1980) e em Belo Horizonte, Belém e Recife nos anos 1990-2000. Também referência os programas desenvolvidos no governo do estado do Acre na década de 1990.

O programa de governo para a área da cultura definiu como intenção principal “traduzir em uma concepção clara os papéis da ação cultural no processo de transformação social do Brasil” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2002, p. 9). Para isso, de acordo com o documento, era necessário combater a exclusão social no país com políticas públicas de cultura que garantissem a inclusão cultural pela abertura democrática dos espaços públicos aos criadores populares.

As propostas apresentadas para a área da cultura se alinhavam ao tom geral da candidatura de Luís Inácio Lula da Silva à Presidência da República em 2002, orientada para a redução da pobreza e das desigualdades no Brasil, por meio de um Estado ativo na formulação e implementação de políticas públicas. As propostas norteavam a formulação das políticas públicas de cultura para o Brasil do século XXI em seis eixos principais:

Cultura como Política de Estado – Planejamento das Políticas Públicas de Cultura como direito básico e permanente do cidadão; instituição de Políticas Públicas de Cultura de longo prazo, para além das contingências dos governos; políticas de cultura voltadas para as novas gerações frente a um novo Projeto Nacional; afirmação das identidades regionais e étnico-culturais.

Economia da Cultura – Cultura como fator de desenvolvimento humano; geração de emprego e renda; fator de inclusão social; financiamento das Políticas Públicas de Cultura: fundos públicos; leis de incentivo fiscal; proposta de ampliação das linhas de crédito das agências financeiras públicas à produção e difusão cultural.

Gestão Democrática – Concepção e estrutura do Ministério da Cultura (MinC); descentralização político-administrativa; regionalização das Políticas Públicas de Cultura; mecanismos de participação popular; conselhos; implantação de um “Sistema Nacional de Política Cultural”; ampliação do orçamento do MinC compatível com as suas tarefas constitucionais.

Direito à Memória – Salvamento emergencial dos acervos; redefinição dos instrumentos e das políticas de preservação do patrimônio material e imaterial, inclusive a memória das lutas sociais dos vários segmentos formadores da sociedade brasileira; Projeto Monumenta (Banco Interamericano de Desenvolvimento); política de museus e arquivos.

Cultura e Comunicação – Novos critérios de relação com as grandes cadeias de entretenimento; Conselho Nacional de Comunicação Social; redes públicas de TV; estímulo à produção e difusão cultural regional; afirmação da identidade nacional por meio das identidades culturais regionais; respeito à diversidade étnico-cultural.

Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura – Planejamento das Políticas Públicas de Cultura entendidas como direito básico do cidadão e sua relação com as políticas sociais numa sociedade fraturada: educação, ciência e tecnologia, comunicação, esporte, políticas ambientais e turismo. (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003, p. 9, grifo nosso).

A principal contribuição do documento foi a afirmação de um Estado ativo na formulação e implementação de políticas culturais, bem como a incorporação da cultura como um direito social básico, em referência aos princípios de igualdade e justiça. Ressalta-se também a concepção de cultura como fator de desenvolvimento humano e inclusão social, no rastro do debate público que predominava na sociedade brasileira neste momento, a saber, o debate sobre “inclusão X exclusão social” que se dava diante da fragmentação social da

década de 1990 e do aprofundamento da violência urbana e da pobreza. Há também no documento do Partido dos Trabalhadores, como registra o pesquisador João Domingues (2008), a concepção de um outro tipo de economia da cultura:

A cultura capaz de gerar ativos econômicos, sem compromissos com a escala industrial nem com o patamar de lucros proporcionados pelo mercado, é aquela que nasce nas comunidades brasileiras com as festas populares, com a renda de bilro, nos barracões das escolas de samba, nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, nos sítios arqueológicos e na cultura do cangaço às margens do São Francisco na região do Xingu, no artesanato do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. É a cultura produzida nos territórios que o geógrafo Milton Santos intitulou de zonas opacas, invisíveis à lógica financeira dos mercados e à cegueira do Estado. Essas culturas exigem reconhecimento nas agendas de política cultural, não só como ferramenta de autoestima ou como símbolo folclórico, mas como alternativa inteligente para gerar bônus econômicos, distribuição de renda e, conseqüentemente, desenvolvimento sustentável. O que está em jogo é reconhecer a necessidade de incluir nas políticas culturais a posse dos recursos, a garantia de assegurar às comunidades locais “iguais possibilidades de acesso aos bens da globalização” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003, p. 14-15).

A concepção de economia da cultura presente na proposta do Partido dos Trabalhadores focaliza aspectos de uma produção cultural imbricada com o seu local de origem e sem compromisso com a lógica da indústria cultural. Nesta perspectiva, caberia ao Estado reconhecer esta cultura produzida nos territórios como forma de desenvolvimento sustentável, assim como promovendo uma maior democratização do acesso aos recursos públicos da cultura e aos bens culturais.

É importante dizer que as propostas do programa de cultura, do Partido dos Trabalhadores, se colocavam em descontinuidade com a concepção de política cultural que predominou na gestão do Ministro Francisco Weffort durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), em que segundo o documento *A Imaginação a Serviço do Brasil* “o mercado tem definido o caminho dos investimentos de recursos públicos da cultura via leis de Incentivo” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003, p. 12). Esta afirmação de descontinuidade e em alguma medida de oposição ancorava-se na superação da existência do modelo hegemônico de financiamento à produção cultural brasileira da década de 1990 baseado nos incentivos fiscais e na lógica do marketing cultural das empresas patrocinadoras. Portanto incluiu-se como proposta no documento:

estabelecer, em debate com a sociedade, um processo de transição que diversifique as fontes de financiamento da produção e difusão cultural, atualmente sustentados nas Leis de Incentivo Fiscal, ampliando as fontes orçamentárias de investimento, conferindo transparência e participação democrática à sua gestão; descentralizando recursos de modo a contemplar todas as regiões do país; democratizando e facilitando o acesso de produtores, artistas e grupos culturais aos recursos públicos de incentivo à cultura (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003, p. 19).

Para estar à frente do Ministério da Cultura o presidente eleito convidou o cantor e compositor Gilberto Gil, uma personalidade pública e midiática, amplamente conhecida por sua trajetória na música e como um dos expoentes do Tropicalismo, movimento da contracultura brasileira do final dos anos 1960. Formado em administração de empresas, Gil também tinha experiência na política e administração pública: foi presidente da Fundação Gregório de Matos, órgão responsável pela política cultural do município de Salvador, e também vereador pela mesma cidade, em 1989. Para a pesquisadora Eliane Costa (2010, p. 27), a indicação de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura, assim como a eleição de Lula, foi carregada de um forte simbolismo, pelo fato de ser um homem negro, artista, baiano e tropicalista e pelo seu histórico de envolvimento com causas ambientalistas e da cultura negra.

O anúncio público da escolha de Gilberto Gil para o cargo de Ministro da Cultura provocou reações críticas de integrantes do Partido dos Trabalhadores, que esperavam a indicação de um nome de dentro do partido, tendo em vista o acúmulo das experiências anteriores do partido nas gestões municipais da cultura. O fato reacendeu divergências antigas entre os tropicalistas e intelectuais da esquerda brasileira. Hermano Vianna, no artigo *Políticas da Tropicália* (2007, p. 1), registra que Gilberto Gil respondia às críticas relacionadas a sua ida para o Ministério da Cultura, afirmando a sua identidade tropicalista: “o povo sabe que está indo para lá (para o governo) um tropicalista!”. Para o autor, ao se dizer um tropicalista, Gil afirmava a sua visão sobre a cultura brasileira, divergindo de alguns intelectuais e artistas da esquerda brasileira. Esta divergência é visível em um trecho do discurso realizado por Gilberto Gil em fevereiro de 2003 no Recife, quando já Ministro da Cultura, na abertura da III Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE):

O tropicalismo, no início, foi um movimento terrivelmente mal compreendido por outros universitários que também pensavam estar defendendo a “verdadeira cultura brasileira”. O problema era que tínhamos visões diferentes sobre como defender esta cultura, sobre o que seria verdadeiro nesta cultura e sobre essa própria cultura. [...] o que diferenciava nossas visões de identidade cultural e de cultura brasileira, o que separava os tropicalistas dos estudantes que nos vaiavam por cantarmos acompanhados de guitarras elétricas era uma questão fundamental. [...] Para quem nos vaiava, o que era popular e brasileiro, já estava definido de antemão – e não podia ser mudado, muito menos com guitarras elétricas, como se o piano e o violão não fossem intervenções europeias, assim como a língua portuguesa. Para os tropicalistas – e para o pensamento que eu defendo até hoje – a cultura não é uma coisa, uma estrutura já definida e cristalizada, mas um processo, um continuum múltiplo e contraditório, paradoxal até, que existe ao ar livre, fora do “freezer”, e não se contém em compartimentos imóveis. Cultura é sinônimo de transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que nos envolve a todos – e que sempre será maior do que nós, em seu alcance e em sua capacidade de nos abrigar, surpreender e iluminar. Porque a cultura brasileira é

feita pelo povo brasileiro – e não por um punhado de pessoas que se julgam esclarecidas e detentoras do sentido e do destino histórico do país (GIL; apud GIL; FERREIRA, 2013, p. 235).

A visão de Gilberto Gil sobre a cultura brasileira foi anunciada logo em seu discurso de posse como Ministro da Cultura, realizado em janeiro de 2003, em Brasília. O discurso pode ser compreendido como um manifesto que também lançou as bases conceituais sobre uma concepção de cultura que orientou a formulação das políticas culturais durante o governo Lula e do novo papel que caberia ao Estado na relação com a produção cultural brasileira. Uma das primeiras afirmações de Gil no discurso de posse foi que uma das tarefas centrais de sua gestão era “tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, do dia a dia dos brasileiros” para que esteja “presente em todos os cantos e recantos de nosso país” (GIL, 2003, *online*). Esta afirmação inaugural de Gil pode ser remetida ao histórico da institucionalização das políticas culturais brasileiras e ao que o pesquisador Albino Rubim (2007) se refere à relação entre o Estado e a cultura brasileira – desde seu momento inaugural no governo Vargas¹² em 1930 – em que chamou de três tristes tradições: ausências, autoritarismos e instabilidades.

Em seguida, sobre a concepção de cultura que orientaria as diretrizes políticas do

12 A literatura sobre o histórico das políticas culturais no Brasil (RUBIM; BARBALHO, 2007; CALABRE, 2009) indica dois momentos como marcos iniciais das políticas culturais promovidas pelo Estado. A primeira, a experiência municipal do modernista Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo (1935-1938). Dentre o conjunto de ações culturais promovidas por Mário de Andrade no município de São Paulo observa-se uma definição ampla do conceito de cultura, extrapolando às belas artes e incorporando as manifestações e expressões da cultura popular; a incorporação da noção de patrimônio imaterial (saberes e fazeres) e uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura, especialmente na literatura. Vale dizer ainda que em 1938, Mário de Andrade patrocinou a “Missão de Pesquisas Folclóricas” aos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará para pesquisa e registro dos modos de vida e da produção cultural destas regiões: histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças e rituais. O segundo momento refere-se ao primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) com a criação do Ministério da Educação e Saúde e de um Setor Nacional de Cultura no âmbito deste ministério. A gestão de Gustavo Capanema a frente do Ministério da Educação e Saúde (1934-1945) marca a primeira vez que o Estado brasileiro promove uma “organização da cultura” por meio de formulações, práticas e legislações específicas para o setor, simultaneamente a uma atuação autoritária, de opressão, repressão e censura (RUBIM, 2007, p. 16). Uma característica importante deste período é a relação de proximidade do órgão estatal com intelectuais e artistas progressistas, como Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Rodrigo de Melo Franco, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, dentre outros, revelando as ambiguidades no período autoritário do Estado Novo. Ao longo do governo Vargas, as políticas culturais mobilizaram valores em torno do nacionalismo, da brasilidade, da harmonia entre as classes sociais, do trabalho e do caráter mestiço do povo brasileiro (RUBIM, 2007, p. 16). Especialmente no período autoritário, diferentes instituições artísticas e culturais foram criadas como a Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Destaca-se também a criação da primeira emissora de rádio brasileira, fortalecendo o setor da radiodifusão e a criação do Departamento Nacional de Informação e Propaganda (DIP) como uma instituição importante nas políticas culturais uma vez que atuava na propaganda e publicidade das ações do governo, na promoção pessoal de Vargas e também na repressão e censura da liberdade de expressão.

Ministério da Cultura, Gil afirmou:

vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual", como uma "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos" ou como "somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas" (2003, *online*).

E nesta perspectiva afirma que ninguém ouviria ele pronunciar a palavra "folclore" para se referir aos modos do fazer cultural popular, abandonando a visão elitista e também de discriminação presente na formação e na história da cultura brasileira com os saberes e fazeres dos povos indígenas, negros e das classes populares em geral:

Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. [...] Não existe "folclore" – o que existe é cultura (GIL, 2003, *online*).

Neste sentido há uma recusa a uma dicotomia entre o popular e o erudito, em uma concepção que considera a capacidade criativa de toda a sociedade e não apenas restrita a artistas ou a classes sociais. Portanto Gil afirma que a concepção de cultura que passará a orientar as ações do Ministério da Cultura é:

[...] Tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada (GIL, 2003, *online*).

A incorporação de uma concepção abrangente de cultura pelo Estado brasileiro, de viés antropológico, foi uma inovação e uma mudança de paradigma nas políticas culturais brasileiras. Mas vale ressaltar, como já mencionado anteriormente, que esta concepção de cultura, já vinha sendo adotada anteriormente nas convenções internacionais da Unesco e divulgadas em documentos e diretrizes desta instituição para sensibilizar a agenda política dos países para a formulação de políticas culturais valorizadoras das expressões da diversidade cultural como fator de desenvolvimento humano e social sustentável. Também já havia sido incorporada por intelectuais brasileiros em busca de soluções para a questão da identidade nacional. Como pelo modernista Mario de Andrade (1893-1945) quando assumiu o

Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo (1935-1938), conforme abordado anteriormente, ou quando o designer gráfico Aloísio Magalhães, atuou na Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico (1979-1982), atual IPHAN, e demonstrou preocupação com o “fazer popular do cotidiano e com os bens culturais vivos” (OLIVEIRA, 2008, p. 27). Neste sentido, a cultura passa a ser compreendida como modos de vida, diversidades, símbolos e diferentes expressões e manifestações artísticas e culturais, indo além de uma visão restrita da cultura enquanto evento, produto ou espetáculo, mas como processo artístico e cultural continuado, tecido no cotidiano.

Portanto, a incorporação de uma concepção ampliada de cultura e sobre o fazer cultural na sociedade brasileira exigiu um reposicionamento da relação do Estado com a produção/circulação/difusão das práticas culturais no país. A partir de um papel mais ativo, coube ao Ministério da Cultura fomentar e criar condições de desenvolvimento de processos culturais e criativos já existentes na sociedade. Esta visão foi anunciada no discurso de posse de Gil quando afirmou em sua célebre frase que não cabe ao Estado fazer cultura, mas sim “fazer uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (2003, *online*).

O Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta (GIL, 2003, *online*).

No discurso de posse, também é possível observar a ênfase na centralidade da cultura em “incorporar segmentos excluídos”, “reduzir as desigualdades que nos atormentam”, “contribuir objetivamente para a superação dos desníveis sociais” “apostando sempre na realização plena do humano”, em referência às desigualdades no acesso da maioria da população brasileira aos bens e serviços culturais, assim como aos meios de produção da cultura. A incorporação destas noções no discurso de posse também demonstrava um alinhamento com a proposta do governo do Partido dos Trabalhadores, que era baseado na formulação de políticas públicas voltadas para a redução da pobreza e da desigualdade social.

A partir da análise do arcabouço conceitual do documento *A Imaginação a Serviço do*

Brasil do Partido dos Trabalhadores (2003) e do discurso de posse de Gilberto Gil no cargo de Ministro da Cultura é possível afirmar que ambos lançaram as bases conceituais do ciclo de políticas culturais iniciadas no governo Lula. Contudo que em ambos os documentos o uso da cultura se aproxima daquele afirmado por George Yúdice (2013, p. 25), que tem tido lugar de protagonismo na sociedade contemporânea, no auxílio à resolução de questões como “melhoria sociopolítica e crescimento econômico”.

1.2 - UM REPERTÓRIO: CIDADANIA E DIVERSIDADE CULTURAL NA GRAMÁTICA DOS DIREITOS

As noções contemporâneas de cidadania e diversidade cultural foram centrais nas políticas culturais capitaneadas por Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura na primeira década dos anos 2000 e possibilitaram uma maior abertura do campo da cultura na sociedade brasileira. Como abordado anteriormente, o conceito de cidadania cultural incorporado pelo Ministério da Cultura foi o mesmo que deu base à primeira gestão pública da cultura do Partido dos Trabalhadores na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre 1989 e 1992. No relato da experiência institucional como Secretária Municipal de Cultura deste período, a filósofa e professora da Universidade São Paulo, Marilena Chauí, apresentou uma definição de cidadania cultural a partir de referências anteriores de Mário de Andrade e de Sábato Magaldi¹³. Na concepção proposta por Chauí uma política de cidadania cultural orienta-se pela compreensão da “cultura como direito de todo cidadão e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2006, p. 67).

Portanto, a partir desta concepção uma política de cidadania cultural parte de uma definição alargada de cultura não identificada com as belas artes, mas que a apanhe “em seu miolo antropológico de elaboração coletiva” de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos sociais pelos quais uma sociedade define para si mesma as relações com o espaço, com o tempo, a natureza e os seres humanos. Também incorpora em sua concepção a criação, a sensibilidade, a imaginação, a inteligência na criação de obras de arte, a reflexão, memória e crítica na criação de obras do pensamento (CHAUÍ, 2006, p. 72).

Neste sentido, na perspectiva de Chauí, a cidadania cultural foi definida como: o direito de produzir cultura; o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural; o de

13 Conforme biografia disponível na Enciclopédia do Itaú Cultural, Sábato Antônio Magaldi foi um teórico, crítico teatral e professor. Pensador ligado à história do teatro brasileiro. Foi professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e primeiro secretário municipal de Cultura de São Paulo, a convite do prefeito Olavo Setúbal. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

usufruir dos bens e serviços culturais; o direito de estar informado sobre os serviços culturais e as possibilidades de deles participar ou usufruir; o direito à formação cultural e artística pública e gratuita; o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e humanidades e o direito à informação e à comunicação (CHAUÍ, 2006, p. 70).

Esta concepção de cidadania cultural colocou o órgão municipal de cultura de São Paulo como o principal assegurador dos direitos culturais, não cabendo a ele fazer cultura, mas criar condições para que as ações culturais, já desenvolvidas na sociedade, fossem realizadas. Estas bases conceituais lançadas por Marilena Chauí no início da década de 1990 foram incorporadas dez anos depois na gestão federal da cultura do Partido dos Trabalhadores durante o governo Lula. E teve no Programa Cultura Viva e nos Pontos de Cultura a sua maior expressão, como será abordado no capítulo seguinte.

Postula-se nesta tese que o princípio da cidadania cultural - especialmente o do direito de produzir cultura, conformou uma “estrutura de sentimento” coletivo (WILLIAMS, 1979, p. 137), “a hipótese de um modo de formação social, explícito e reconhecível em seus tipos específicos de arte, que se distingue de outras formações sociais e semânticas pela sua articulação de presença”. Portanto argumenta-se que o princípio da cidadania cultural como “estrutura de sentimento” permeou o ciclo de políticas culturais no qual o objeto desta tese se insere. Como será abordado no terceiro capítulo este princípio já orientava a atuação de um conjunto de organizações da sociedade civil que desenvolvem iniciativas culturais com jovens de origem popular no país e no Rio de Janeiro e que integraram o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura. Portanto argumenta-se que uma geração de jovens que participaram dos Pontos de Cultura e de projetos culturais promovidos por um conjunto de organizações da sociedade civil no Rio de Janeiro foram formados criticamente e culturalmente sob este princípio.

Nesta perspectiva, o Ministério da Cultura adotou uma concepção de cultura definida em três dimensões interdependentes: simbólica (a cultura como produção de símbolos relacionado tanto às linguagens artísticas, quanto às expressões da diversidade cultural), econômica (a cultura como geração de emprego e renda, componente do desenvolvimento sustentável) e cidadã (a cultura como direito social básico e relevante em contextos de vulnerabilidade social).

No que se refere à implementação da política sobre estas bases conceituais, seguiu-se uma reorganização da estrutura administrativa do MinC. As secretarias relacionadas às linguagens artísticas foram substituídas por estruturas mais transversais aos desafios da cultura na sociedade contemporânea. Destaca-se a criação da Secretaria da Identidade e da

Diversidade Cultural (SID) e da Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC)¹⁴, ambas responsáveis pela implementação de políticas culturais voltadas para a diversidade das expressões culturais e para a cidadania cultural, sendo a última responsável ainda pela implementação do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura. Em entrevista publicada na série *Produção Cultural no Brasil*, Gilberto Gil (2010, p. 30-31) afirma ter ocorrido durante a sua gestão no MinC:

um apoio decidido ao conceito de diversidade cultural, inclusive objetivamente no trabalho junto a Unesco e a um grande número de países. Foi um trabalho forte para que a convenção da diversidade cultural fosse aprovada. E esse trabalho de identificação de um protagonismo popular cultural até então encoberto, não propriamente visível, que precisava vir à tona. O programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, bem como todas as suas variantes, começaram a dar conta desse mundo submerso, que é a produção cultural popular.

O trabalho do Ministério da Cultura junto à Unesco – mencionado no trecho acima – refere-se à atuação do Brasil no ambiente internacional para aprovação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais¹⁵, adotada pela Conferência Geral da Unesco, em 2005, e ratificada pelos países membros em 2007. Como registram Kauark e Barros (2015, p. 139), a participação do Brasil nos debates e articulações para aprovação da convenção influenciou países da África e da América Latina, já que o país apresentou uma dimensão prática da aplicação da convenção, a partir de ações já em andamento, como o edital de Fomento às Culturas Populares (2005) e o Prêmio de Culturas Indígenas (2006). A aprovação da convenção se tornou o principal documento internacional normativo que reconheceu a relevância da formulação de políticas culturais para a proteção e promoção das expressões da diversidade cultural.

A implementação de políticas públicas de cultura voltadas para as expressões da diversidade cultural brasileira, a cargo da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, segundo Dupin (2008, p. 41) se configurou como uma experiência pioneira e única no mundo. De acordo com a autora, o objetivo era realizar um processo de inclusão de segmentos das minorias da sociedade brasileira nas políticas públicas da área da cultura, que até então não se relacionavam com as políticas culturais do Estado brasileiro. Neste sentido, nota-se que estas políticas foram destinadas prioritariamente para os povos indígenas, as culturas populares, povos e comunidades tradicionais (ciganos, quilombolas, ribeirinhos, dentre outros), segmentos etários (idosos, crianças e jovens) e população LGBT. Entre 2005 e 2008 foram

14 Em 2012, na gestão da ministra Ana de Hollanda no Ministério da Cultura (2011-2012) no governo de Dilma Rousseff (2011-2014), a Secretaria de Programas e Projetos Culturais e a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural foram fundidas na atual Secretaria da Diversidade Cultural (SDC).

15 UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Paris, 2005.

investidos mais de R\$ 14 milhões em ações voltadas para estes segmentos¹⁶, sendo que somente para as culturas populares e indígenas foram mais de R\$ 10 milhões (KAUARK; BARROS, 2015, p. 141).

A afirmação da diversidade cultural brasileira na gestão do Ministério da Cultura assumiu contornos de fortalecimento de identidades plurais e de reconhecimento de manifestações culturais ausentes historicamente das ações anteriores do Estado, mas não rompeu com a celebração de um Brasil harmonioso e sem conflitos em meio às suas desigualdades estruturantes. Esta perspectiva pode ser vista em um trecho do discurso do presidente Luís Inácio Lula da Silva na cerimônia de entrega da Ordem do Mérito Cultural em 2004, ao se referir aos homenageados da premiação:

Juntos, essas personalidades e esses grupos evidenciam a força de nossa identidade cultural. Uma identidade plural, nascida em meio à riqueza artística e imaginativa dos povos que deram origem à nação brasileira. E que sempre manteve fértil diálogo entre a arte popular e a erudita, entre as expressões genuinamente brasileiras e aquelas recebidas de outros países. E nós sabemos que tudo isso só é possível porque a verdadeira cultura transcende fronteiras, seja elas entre países, etnias, classes sociais e religiões (SILVA, apud BRASIL, 2004, p.7).

Esta perspectiva também é corroborada por Barbalho (2007, p. 58) que afirma que as políticas culturais do Ministério da Cultura deste momento não colocaram a questão da identidade nacional em conflito com a alteridade e a diferença. Como registra Silva (2014, p. 73) na concepção da diversidade, a diferença e a identidade tendem a ser naturalizadas, cristalizadas e essencializadas, sendo portanto tomadas como dados ou fatos da vida social no qual se deve tomar posição, sendo a mais aceita pedagogicamente a do respeito e tolerância. Pode-se dizer como aponta George Yúdice (2013), que prevaleceu neste momento o que chama da “cultura do consenso¹⁷”, aquela que reproduz simbolicamente através das práticas culturais o Brasil “cordial”.

16 De acordo com Kaurak e Barros (2015, p. 141), entre 2005 e 2008, foram lançados os seguintes editais pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural: 1. Fomento às Expressões das Culturas Populares (2005); 2. Prêmio Culturas Populares – Edição Mestre Duda – 100 anos de Frevo (2007); 3. Prêmio Culturas Populares – Edição Mestre Humberto de Maracanã (2008); 4. Prêmio Culturas Indígenas – Edição Ângelo Cretã (2006); 5. Prêmio Culturas Indígenas - Edição Xicão Kukurú (2007); 6. Parada do Orgulho GLBT (2005); 7. Concurso “Cultura GLBT” (2006); 8. Concurso “Cultura GLBT” (2007); 9. Concurso público de Apoio a Paradas de Orgulho GLBT (2008); 10. Concurso Público Prêmio Cultural GLBT (2008); 11. Prêmio Culturas Ciganas (2007); 12. Prêmio Inclusão Cultural da Pessoa Idosa (2007).

17 Para Yúdice (2013) a “cultura do consenso” se refere a forma como algumas práticas culturais brasileiras como o samba, o pagode, a capoeira, o candomblé, a umbanda, dentre outros, têm sido desde da década de 1930 mediadas pela elite e por grupos dominantes como forma de reprodução simbólica do Brasil “cordial” gerando benefícios materiais para as elites e a ausência de transformações sociais que incidam nas desigualdades estruturantes.

1.3 - A TENTATIVA DE SUPERAÇÃO DO MODELO DE FINANCIAMENTO DO INCENTIVO FISCAL E A ASCENSÃO DOS EDITAIS

A concepção de cultura ampliada e a implementação de políticas culturais voltadas para o reconhecimento das expressões da diversidade cultural e para a cidadania cultural demandaram que o Ministério da Cultura formulasse uma estratégia específica para uma maior inserção na vida cultural do país e descentralização dos recursos econômicos da cultura. Como argumenta a pesquisadora Isaura Botelho no artigo *Dimensões da Cultura e políticas públicas* (2001), a formulação de políticas públicas de cultura deve levar em consideração duas dimensões distintas: a antropológica (aquela que ocorre no plano do cotidiano) e a sociológica (a que ocorre no circuito organizado e que geralmente é foco das políticas culturais). Para Botelho, esta distinção é fundamental para a elaboração e definição de estratégias diversificadas por parte do poder público na formulação das políticas, assim como na divisão de responsabilidades entre as esferas federal, estadual e municipal e nas formas de associação entre o público e o privado (parcerias e fontes de financiamento). Neste sentido, a autora argumenta que para que a dimensão antropológica seja atingida por uma política pública é necessário que haja uma “reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos” (BOTELHO, 2001, p. 74).

Para tanto foram criados no âmbito do Ministério da Cultura os editais públicos de seleção como uma tentativa de superação do modelo hegemônico dos incentivos fiscais como forma de financiamento à produção cultural brasileira, e que predominou no país na década de 1990 no aprofundamento do projeto neoliberal a partir da eleição de Fernando Collor de Mello em 1989. O mecanismo dos incentivos fiscais ocorre através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.318/91)¹⁸, conhecida como Lei Rouanet, que prevê três mecanismos de financiamento à cultura: pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC), pelos incentivos fiscais (Mecenato) e pelo Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), sendo este último até então pouco efetivado. O modelo dos incentivos fiscais se intensificou no Brasil sob o *slogan* “Cultura é um bom negócio”, durante a gestão do ministro Francisco Weffort no Ministério da Cultura, governo Fernando Henrique Cardoso (1996-2002). Este paradigma se espalhou como modelo a ser seguido pelos governos estaduais e municipais, na marca da descentralização administrativa do Estado, no bojo da Constituição de 1988.

Esta perspectiva é corroborada por Cristiane Olivieri (2004) ao afirmar que “os

18 A primeira lei federal de incentivo fiscal à cultura foi a Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986) instituída um ano após a criação do Ministério da Cultura em 1985. Em 1990, o governo Collor suspendeu a Lei Sarney, e retomou o mecanismo de incentivos fiscais às atividades culturais com a Lei Rouanet em 1991.

incentivos não podem ter a responsabilidade de resolver a política cultural do país [e que] o incentivo vem sendo confundido com a própria política cultural” (OLIVIERI, 2004, p. 23 apud BRONTEIN, 2016, p. 22). Sem dúvida, os incentivos fiscais têm um lugar de importância no financiamento à produção cultural brasileira. No entanto, seu mecanismo fortalece a atuação do mercado e não do Estado, já que a decisão do investimento do recurso público – deduzido do imposto de renda das empresas patrocinadoras – é dos departamentos de marketing, que tendem a investir em grandes projetos culturais e midiáticos, como forma de ativarem a sua marca junto ao público.

Como abordado anteriormente, as propostas de políticas públicas de cultura no documento do Partido dos Trabalhadores e também no discurso de posse de Gilberto Gil no cargo de Ministro da Cultura se colocavam em descontinuidade com o modelo de financiamento da cultura do governo anterior afirmando ser necessário “diversificar as fontes de financiamento à cultura”, “promover uma maior transparência e participação” e “descentralizar os recursos para outras regiões” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003, p. 19). Neste sentido, dentre os primeiros movimentos da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, ainda em 2003, foi a realização do *Seminário Cultura para Todos*, que teve a participação de gestores de instituições culturais públicas e privadas, empresários e também artistas e produtores culturais que mapeou as dificuldades de acesso ao financiamento público federal da cultura, bem como propostas para a criação de mecanismos que garantissem uma maior transparência e descentralização do financiamento público federal da cultura (CALABRE, 2017, p. 5).

Assim foram adotados os editais públicos de seleção, como estratégia de fomento à cultura em consonância com o aumento do orçamento do Ministério da Cultura entre 2003 e 2010. De acordo com Alfredo Manevy (2010), que entre 2006 e 2010 foi secretário de Políticas Culturais e secretário executivo do Ministério da Cultura, o orçamento do Ministério da Cultura em 2003 (início da gestão) era de aproximadamente R\$ 400 milhões, já em 2010 foi de R\$ 2,2 bilhões, cinco vezes maior. Manevy considera um salto importante o aumento do orçamento do Ministério da Cultura tendo em vista o histórico do órgão, todavia ainda insuficiente diante da abrangência de ações do Ministério da Cultura neste período.

Para a efetivação dos editais públicos de seleção, foi ativado o Fundo Nacional de Cultura (FNC), que – como argumenta Domingues e Souza (2009, p. 5) – “passou a ser pensado como política redistributiva, com grande aumento de recursos e, especialmente, conteúdo programático na forma de políticas públicas orientadas”. Por meio do FNC e da utilização dos editais como forma de redistribuição dos recursos públicos da cultura, foram realizados investimentos diretos do Ministério da Cultura na produção cultural brasileira,

como forma de implementar um projeto político com ênfase na democracia, na cidadania e na diversidade cultural. Este fato pode ser notado sobretudo nos editais lançados pelo Programa Cultura Viva e Pontos de Cultura, bem como nas ações da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), já apresentadas anteriormente, ambos realizados através de editais com recursos do Fundo Nacional de Cultura.

A presença de um Estado mais ativo na distribuição dos recursos públicos da cultura para grupos culturais e sociais historicamente ausentes das políticas culturais anteriores, era compreendida pelo Ministério da Cultura através do conceito de “discriminação positiva”, que se referia a “tratar os desiguais desigualmente, em busca de um equilíbrio” (GIL, 2006 apud GIL; FERREIRA, 2013). A distribuição dos recursos públicos da cultura por meio dos editais pode ser compreendida como uma forma de aproximação das políticas culturais às políticas sociais afirmativas e de distribuição de renda implementadas no governo Lula, voltadas para a redução da pobreza e da desigualdade social.

Em entrevista concedida por Gilberto Gil para a revista Carta Capital, em 2006, editada sob o título *Contra os privilegiados*, o ministro explica a ligação entre cultura, pobreza e desigualdade social. Parte da entrevista girou em torno das críticas que o Ministério da Cultura vinha sofrendo publicamente por representantes da elite cultural brasileira, que acusavam o órgão de praticar um “intervencionismo”, “dirigismo”, “totalitarismo” na cultura, por adotar políticas culturais de viés democratizante na distribuição dos recursos públicos. Gil responde a estas críticas, afirmando que:

Fui chamado para ser ministro da Cultura do governo Lula para fazer um deslocamento, para repor a questão do conflito distributivo neste setor. [...] Há toda uma exclusão aí, que as políticas públicas precisam atender. É isso que a gente está fazendo, descentralizando, deslocando do eixo Rio-São Paulo, atendendo as outras regiões, o interior e as periferias das grandes capitais. [...] ao realizar discriminação positiva, do tipo cotas para novos cineastas, novos dramaturgos, teatros de periferia. Há uma semelhança (com as cotas na educação) no momento em que se diz que vamos destinar recursos a manifestações que não tinham espaço e voz. Você está fazendo uma espécie de cota, dizendo que vai deixar de atender ou atender menos tais setores para passar a atender ou atender mais a tais outros. É política governamental (GIL, 2006 apud GIL; FERREIRA, 2013, p. 108-109).

Na afirmação de Gilberto Gil, nota-se que os editais foram utilizados como forma de corrigir distorções na distribuição dos recursos públicos da cultura, mas também como forma de potencializar o protagonismo sociocultural de grupos e segmentos da sociedade até então à margem das políticas públicas, com “espaço e voz”, oportunizando novos atores e produções culturais das periferias. Por ser um instrumento que se pretendeu mais democrático, ao divulgarem publicamente critérios e objetivos específicos para a avaliação e seleção de

projetos culturais, os editais estabeleceram um novo marco do Estado no fomento à produção cultural brasileira, que não se insere na lógica do mercado e da indústria cultural. A implementação dos editais também buscou instaurar processos de maior transparência, que contribuíram para a diminuição da chamada “política de balcão”, ou seja, aquela que atende interesses específicos de grupos ou pessoas com contatos e relações pessoais com o poder público.

Os editais rapidamente foram adotados por diferentes áreas do Ministério da Cultura, por instituições vinculadas e autarquias como, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), mas também pelas secretarias estaduais e municipais de cultura e instituições públicas e privadas que patrocinam a cultura, como a Petrobras. É possível afirmar que os editais se tornaram um contraponto aos incentivos fiscais e tiveram, sem dúvida, um papel importante na promoção de uma maior descentralização e democratização dos recursos públicos da cultura. O conflito redistributivo dos recursos públicos culturais, mencionado por Gilberto Gil na entrevista à *Carta Capital*, possibilitou, além da transferência de recursos financeiros para grupos e setores socioculturais, a afirmação do direito destes grupos à criação e a produção cultural e não somente como público consumidor de bens e serviços culturais.

No entanto, os editais também apresentaram limites relacionados com a burocracia do Estado brasileiro. Vale ressaltar também o seu caráter competitivo e de seleção e que os editais – com exceção dos editais dos Pontos de Cultura, como se verá adiante – mantiveram uma lógica de financiamento baseada no produto cultural, no espetáculo e/ou em atividades pontuais como os eventos. Também as orientações e normas – que precisam ser cumpridas para inscrição participação no edital de seleção – demandam uma série de conhecimentos técnicos especializados no mercado da produção cultural, sendo uma dificuldade recorrente entre aqueles sem experiência no desenvolvimento de projetos culturais com recursos públicos.

O Ministério da Cultura buscou algumas estratégias para simplificar os processos de seleção dos projetos culturais: por um lado, realizou oficinas de capacitação para ampliar o acesso à informação dos interessados sobre os mecanismos dos editais públicos de seleção. Por outro, criou prêmios que se destinavam ao reconhecimento e estímulo a ações culturais já realizadas ou em andamento. Possibilitando o reconhecimento de pessoas físicas, os prêmios também foram utilizados como instrumento de política pública, com um caráter menos burocratizado, para reconhecimento do que se chama de experiências exitosas e/ou de “boas práticas”.

Entretanto, ainda que se reconheça avanços na descentralização dos recursos públicos da cultura por meio dos editais, na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, o principal mecanismo de financiamento à produção cultural brasileira seguiu sendo os incentivos fiscais em termos de investimento de recursos (SALGADO et al., 2010). A proposta da construção de um novo marco regulatório para a política de financiamento à cultura no país, que incorporasse a abrangência e a complexidade da produção cultural nacional, foi amplamente debatida ao longo deste período, em fóruns, seminários e consultas públicas. Todavia, o projeto de lei que cria o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Pró-Cultura¹⁹) foi encaminhado ao legislativo somente em 2009, já no final do segundo mandato de Lula e até hoje, quase dez anos depois, não foi aprovado e efetivado.

1.4 - AS INSTITUIÇÕES E PROCESSOS PARTICIPATIVOS E A COAUTORIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS

A participação social na formulação das políticas públicas foi uma marca do governo Lula. Buscou-se dar maior efetividade aos princípios da democracia participativa previstos na Constituição Federal de 1988. De acordo com o professor e pesquisador Leonardo Avritzer (2012, p. 7), com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder, nota-se a expansão daquilo que ele denomina de “instituições participativas”, por meio sobretudo das conferências nacionais, como consequência da orientação participativa adotada pelo governo federal.

Para Avritzer (2012), a realização das conferências nacionais foi uma das marcas registradas do governo Lula, ainda que a prática existisse antes de 2003 em áreas com maior tradição no campo da participação social, como a saúde e a assistência social. Esta percepção pode ser aprofundada pelos dados apresentados pelo pesquisador que afirma, que entre 2003 e 2010, foram realizadas no governo Lula 74 conferências nacionais com uma participação próxima de 6 milhões de pessoas no debate sobre políticas públicas relacionadas com diferentes temas.

A intenção de se implementar processos participativos na gestão do órgão federal da cultura já havia sido sinalizada nas propostas para a cultura do programa de governo do Partido dos Trabalhadores (2002), previsto no tema da gestão democrática, como abordado anteriormente. O documento indicava a intenção de se implementar mecanismos de

19 O Projeto de Lei nº 6722/2010 que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Pró-Cultura) está disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=465486>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

participação social, centrados na elaboração do Plano Nacional de Cultura e na criação do Sistema Nacional de Cultura, este último voltado para articulação dos diferentes entes federativos e da sociedade civil na gestão pública da cultura.

Entre 2003 e 2010, foram realizadas duas Conferências Nacionais de Cultura (CNC). A primeira, em 2005, teve como tema “*Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura*”. Como registra Soto et al. (2010, p. 34), conforme dados do MinC, as diferentes etapas da I CNC reuniram um total de 55 mil pessoas. Foram realizadas, ainda, 19 conferências estaduais e 438 conferências municipais e intermunicipais, com a participação de 1.200 municípios, além de cinco seminários setoriais, um em cada região do país. Já a plenária nacional, realizada em Brasília, contou com cerca de 1.300 participantes e aprovou um grupo de propostas de diretrizes para as políticas culturais. De acordo com Calabre (2017), a I CNC reuniu pela primeira vez diferentes setores, dentre gestores municipais, estaduais e federais e representantes da sociedade civil, para uma discussão ampla sobre as políticas culturais. Para Calabre (2017), a intenção do Ministério da Cultura, neste primeiro momento, era a de articular os entes federativos (estados e municípios) para a formulação de políticas culturais mais institucionalizadas a serem efetivadas através da construção das diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Em 2006, se seguiu um processo participativo para a construção das diretrizes (BRASIL, 2008)²⁰ do Plano Nacional de Cultura (PNC). O Plano Nacional de Cultura é um instrumento de planejamento decenal das políticas públicas de cultura. O processo de formulação do PNC passou por diferentes etapas entre o executivo e o legislativo. Foram feitas discussões com representantes da sociedade civil, por meio de fóruns e seminários regionais em todos os estados brasileiros. Tais eventos tiveram uma ampla participação de representantes da sociedade civil, algo em torno de 5.000 pessoas, de acordo com dados do Ministério da Cultura. Este processo culminou com a aprovação do Plano Nacional de Cultura, em dezembro de 2010, e com a posterior definição das 53 metas, a serem alcançadas entre 2010 e 2020, já no início do governo de Dilma Rousseff.

Realizada em 2010, a II Conferência Nacional de Cultura teve o tema *Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento*, e um tom de prestação de contas de oito anos de governo, mas também uma preocupação maior com a aprovação de marcos regulatórios da Cultura. O foco estava em três iniciativas, em especial: o Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura e a proposta de emenda constitucional PEC 150/2003, que vincula à Cultura 2% da receita federal, 1,5% das estaduais e 1% das municipais. Também se inseria neste contexto a aprovação do Programa de Fomento e Incentivo à Cultura (Pró-Cultura), uma

20 BRASIL. Cadernos de Diretrizes do Plano Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2008.

proposta de reformulação da Lei Rouanet. A organização da II CNC foi iniciada ainda em 2009 e contou com além das conferências municipais e estaduais, com pré-conferências setoriais, livres e virtuais. As conferências setoriais envolveram as áreas de Arte Digital; Arquitetura; Artes Visuais; Artesanato; Circo; Culturas Indígenas; Culturas Populares; Dança; Livro, Leitura e Literatura; Moda; Música; Teatro; Patrimônio Material e Patrimônio Imaterial. Já as conferências livres e virtuais foram espaços “autogestionados” de mobilização e articulação da sociedade civil.

Leonardo Avritzer (2012) registrou ser surpreendente o grau de participação social alcançada em algumas das conferências nacionais sem tradição anterior, como tinham as da saúde e da assistência social, mencionando como exemplo as conferências nacionais de cultura. Para explicar este fenômeno, o pesquisador elabora algumas hipóteses, como a redefinição das áreas de interesse dos atores da sociedade civil no Brasil, os incentivos da política de Estado que podem ter determinado a intensidade da participação nas conferências e registra que neste caso, a participação dos atores da sociedade civil nas conferências nacionais pode ter exercido o papel de reforçar a agenda política do órgão governamental frente ao governo federal e ao Congresso Nacional. Também Ventura (2013, p. 10) afirma que a participação dos movimentos culturais também ocorria em outras conferências nacionais com agendas específicas para a cultura e as minorias, como as Conferências Nacionais de Direitos Humanos (2004 e 2008), da Igualdade Racial (2005 e 2009) e da Juventude (2008) e acabaram por aproximar a sociedade civil e grupos de diversas áreas culturais da atividade parlamentar, relacionando e construindo expectativas normativas e agentes políticos e institucionais.

Pode-se citar ainda outros processos participativos deste período como as consultas públicas na internet sobre a reforma da Lei Rouanet e da Lei do Direito Autoral, onde qualquer cidadão poderia contribuir com sugestões e críticas ao documento por meio de um comentário no site do Ministério da Cultura ou ao enviar uma mensagem eletrônica ou até mesmo uma carta ao órgão e a instalação da ouvidoria para recepção de denúncias, sugestões e críticas, além da realização de diferentes seminários, debates e fóruns que eram pautados diretamente pelo Ministério da Cultura nos Estados e nos municípios.

Pesquisadores que analisaram e investigaram os processos participativos implementados pelo Ministério da Cultura entre 2003 e 2010, como Simone Amorim (2017) e Lorena Muniagurria (2016), afirmam que estes foram importantes espaços democráticos que mobilizaram e estimularam os movimentos culturais a se inserirem no interior do Estado para a formulação de políticas culturais democratizantes e correspondentes às suas especificidades e demandas identitárias, de diversidade e diferença. No entanto, também registram os limites

destes espaços e processos participativos que foram sem dúvida lugar de experimentação social, mas que não se configuraram frágeis e não efetivos para uma mudança de fato estruturante do Estado na relação com a sociedade civil.

Neste capítulo, apresentamos as principais mudanças conceituais e programáticas ocorridas na primeira década dos anos 2000 no âmbito das políticas culturais nacionais na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura. Diante da abrangência do tema, optou-se por realizar um recorte conceitual analisando as propostas de políticas públicas para a cultura do Partido dos Trabalhadores e o discurso de posse de Gilberto Gil no cargo de Ministro da Cultura.

A centralidade das noções de cidadania e diversidade cultural nas políticas culturais empreendidas neste momento político demonstraram ser a incorporação da noção da cultura como direito social básico e a ser assegurado pelo Estado, assim como para o reconhecimento das diferentes expressões da diversidade cultural brasileira, que possibilitou a incorporação nas políticas culturais federais de segmentos da sociedade brasileira até então ausentes das políticas culturais anteriores, como os povos indígenas e as comunidades tradicionais e populares.

Os editais formulados como uma estratégia para redistribuição dos recursos públicos da cultura, ainda que com limites, oportunizaram o direito de produzir cultura à organizações, grupos e indivíduos de caráter territorial e comunitário até então ausentes dos mecanismos de financiamento público da cultura centralizados nos incentivos fiscais. Por fim, a criação de instituições e processos participativos na formulação das políticas públicas de cultura teve uma considerável participação dos movimentos culturais da sociedade brasileira podendo afirmar ser uma experiência de coautoria das políticas públicas de cultura deste momento político formuladas entre o Estado e grupos da sociedade civil.

1.5 - O PROGRAMA CULTURA VIVA E OS PONTOS DE CULTURA

Por se tratar da principal política de cidadania cultural do Ministério naquele momento, apresenta-se neste capítulo o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, assim como os seus desdobramentos no Rio de Janeiro. Lançado em 2004, o Programa Cultura Viva, dentre outras ações, teve nos Pontos de Cultura o seu principal eixo articulador, ação realizada pelo poder público junto a grupos da sociedade civil nascidos no contexto da redemocratização do país, em especial as organizações não governamentais (ONGs) da área da cultura. O programa operou, por um lado, de forma emancipatória, ao difundir noções de protagonismo social, empoderamento e autonomia e incentivar processos participativos que

fortaleceram na esfera pública a atuação de organizações e grupos culturais territoriais. E, por outro, de forma afirmativa, ao redistribuir recursos públicos da cultura, na forma de financiamento, para a efetivação do direito a produzir cultura, se aproximando das políticas sociais de transferência de renda e inclusão social do governo Lula.

Postula-se nesta tese que o ciclo do Programa Cultura Viva, entre 2004 e 2016, e a sua incidência no Rio de Janeiro com a implementação dos Pontos de Cultura, teve desdobramentos simbólicos e práticos na cidade. Estes podem ser observados tanto no campo da sociedade civil, como na esfera governamental.

No primeiro caso, observa-se a intensificação da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro, quando de sua incidência sobre as ONGs e projetos culturais, realizados por elas, desde de meados da década de 1990, com jovens moradores dos territórios populares da cidade, assim como, na formação de uma nova geração de atores culturais juvenis que de forma autônoma e com novas formas organização passaram a atuar no espaço urbano da cidade.

No campo governamental, os desdobramentos do Cultura Viva no Rio de Janeiro produziram inflexões nas políticas culturais locais, a partir do reconhecimento e fomento de processos criativos e culturais realizados nos territórios populares da cidade (favelas, subúrbios e periferias). Neste sentido, foi criado o Prêmio Ações Locais – Rio 450, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, considerado por gestores que estiveram à frente da iniciativa um “prolongamento da proposta conceitual e política do Cultura Viva” (BARON, 2015, p. 9).

O Programa Cultura Viva chamou atenção de pesquisadores e estudiosos do campo das políticas culturais. Em mais de uma década, já foram publicadas diversas pesquisas e estudos acadêmicos sobre o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura. As dissertações e teses têm origem em diferentes áreas do conhecimento das ciências humanas e sociais e abordagens distintas. No entanto, reconhecem o caráter emancipatório do programa, relacionado ao fortalecimento da democracia cultural e do protagonismo cultural popular na esfera pública. Portanto considerou-se relevante apresentar algumas destas pesquisas nesta parte do trabalho.

Dentre estes estudos, a tese de doutorado de Carla Sartor (2011), *As Políticas públicas culturais e a perspectiva da transformação: a experiência coletiva nos Pontos de Cultura* abordou o caráter qualitativo e processual das ações do Cultura Viva, tendo como ponto de partida “pensamentos-movimentos” que fundamentaram perspectivas culturais que antecederam a formulação do programa. A dissertação de mestrado de João Domingues (2008), *Programa Cultura Viva: Políticas Culturais para a emancipação das classes populares*,

buscou identificar em que medida as políticas culturais implementadas pelo Cultura Viva foram emancipatórias e compensatórias. O trabalho de Luana Vilutis (2009), *Cultura e juventude: a formação dos jovens nos pontos de cultura*, analisou a experiência de jovens em processos formativos nos Pontos de Cultura como locus de criação cultural, fortalecimento das identidades juvenis e da experiência comunitária. O trabalho de Deborah Lima (2013), *As teias de uma rede: uma análise do programa cultura viva*, investigou a relação estabelecida entre o Estado e os grupos culturais participantes do programa, com atenção à realização das Teias, os encontros nacionais dos Pontos de Cultura.

Há também livros publicados, alguns derivados de pesquisas acadêmicas. É o caso de *Produção Cultural no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*, de Aline Carvalho (2009), que realizou um estudo comparativo entre os movimentos artísticos da Tropicália, da década de 1960, e os seus reflexos nas políticas culturais deflagradas no Ministério da Cultura sob a gestão de Gilberto Gil, com enfoque nos Pontos de Cultura. *Jangada Digital*, de Eliane Costa (2011), abordou a implantação de estúdios digitais de produção audiovisual nos Pontos de Cultura no bojo da formulação de uma política pública para a cultura digital. O livro de Célio Turino (2010), um dos idealizadores e também gestor do Cultura Viva entre 2004 e 2010, *Ponto de Cultura, o Brasil de baixo pra cima*, traz uma abordagem que entrelaça a trajetória pessoal do autor com a luta pela democratização cultural e social no Brasil. Mais recentemente, *Cultura Viva Comunitária: políticas culturais no Brasil e na América Latina*, de Alexandre Santini (2017), traz uma análise sobre o ciclo histórico do programa e a sua expansão para países da América Latina, sob a concepção da cultura de base comunitária.

Também destacam-se as pesquisas avaliativas do programa encomendadas pelo Ministério da Cultura e realizadas pelo Laboratório de Políticas Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (LPP/UERJ, 2006) e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2010; 2011), que apresentaram marcos analíticos sobre o processo de implementação e desenvolvimento do programa nacionalmente, e se configuram como importantes documentos, que avaliaram a eficácia e a eficiência do programa como uma ação pública. Ao longo deste período, também foram realizados encontros públicos para aprofundamento da reflexão e do debate sobre o Cultura Viva e os Pontos de Cultura, como o *I Seminário O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura – Novos Objetos de Estudo*, realizado em 2009 na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e o *Seminário Internacional do Cultura Viva*, realizado também em 2009, na cidade de Pirenópolis, em Goiás. Os estudos acadêmicos, as pesquisas avaliativas e os encontros mencionados acima demonstram a relevância que o Cultura Viva alcançou no âmbito dos estudos e pesquisas acadêmicas. Estes se debruçaram na análise da complexidade do programa e apontaram potencialidades, limites

e fragilidades na relação entre as políticas culturais e grupos culturais territoriais e na formulação de políticas culturais mais democráticas e participativas. As pesquisas e estudos acadêmicos mencionados acima foram referência para a investigação do objeto desta pesquisa.

Nesta tese, o Cultura Viva e os Pontos de Cultura são estudados como parte de um contexto que possibilitou o reconhecimento social da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas culturais locais. Postula-se, nesta tese, que as políticas com ênfase na cidadania e na diversidade cultural promovidas no governo Lula, e especialmente os Pontos de Cultura, encontraram um campo fértil de experiências em cultura e cidadania desenvolvidas nos territórios populares do Rio de Janeiro, promovidas pelas organizações da sociedade civil ONGs com a participação da juventude, desde os anos 1990, em resposta a um contexto de aprofundamento da violência urbana e das desigualdades na cidade. Como alguns dos efeitos do encontro entre estas duas dimensões observa-se o fortalecimento e o florescimento de processos culturais e criativos nas favelas e periferias do Rio de Janeiro em meio a discursos de afirmação da sua potência criativa, assim como a formação de uma nova geração de atores juvenis que de forma autônoma e novas formas de organização passaram a atuar no espaço urbano da cidade.

Por outro lado, os Pontos de Cultura, quando da descentralização do programa do governo federal para os governos locais, possibilitaram uma maior aproximação destes com organizações e grupos culturais locais e comunitários, impulsionando já na segunda década dos anos 2000, a formulação de ações públicas próprias pioneiras de caráter territorial, como o Premio Ações Locais – Rio 450, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Portanto neste capítulo, contextualiza-se o ciclo histórico do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, entre 2004 e 2016, recuperando aspectos de sua concepção, implementação e desdobramentos no Rio de Janeiro.

1.5.1 – DAS BASES DE APOIO À CULTURA AOS PONTOS DE CULTURA

No primeiro ano da nova gestão do Ministério da Cultura no governo Lula, em 2003, foi criado o programa *Refavela*, que tinha como objetivo a construção de grandes equipamentos culturais de 1.300 m², chamadas de Bases de Apoio à Cultura (BACs), nas favelas e periferias brasileiras. O projeto da construção das BACs contava com o entusiasmo do presidente Lula e consistia no desenvolvimento de espaços para o “desenvolvimento de atividades culturais nas comunidades locais e de acesso a métodos modernos de comunicação, que permitam a troca de informações e de experiências na área da cultura” (BRASIL, 2003,

online).

A proposta das BACS envolvia a construção de 50 equipamentos culturais, ao custo de R\$ 70 milhões, com patrocínio da Petrobras e de outras empresas da iniciativa privada, já que o MinC não dispunha de recursos financeiros para custear o projeto. Dentre as duas primeiras BACs a serem construídas e instaladas, a primeira estava prevista para a favela da Rocinha no Rio e Janeiro, já a segunda para o Distrito Federal²¹.

No artigo “O Impacto da Sociedade Civil (des)Organizada: Cultura Digital, os Articuladores e Software Livre no Projeto dos Pontos de Cultura do MinC” (FREIRE; FOINA; FONSECA, 2003), narra-se como um grupo de pessoas com trabalhos na área de cultura e tecnologia, chamados de articuladores, colaborou com a formulação do programa das Bases de Apoio à Cultura (BACs), incorporando discussões sobre as possibilidades das novas tecnologias digitais e das conexões em redes que se iniciavam no interior do Ministério da Cultura e que se desdobraram posteriormente na política da cultura digital.

No debate realizado pelo grupo em uma lista de e-mails, o projeto das BACS foi reescrito já que, de acordo com os autores, o projeto era voltado à divulgação cultural com a intenção de “levar cultura para a periferia” e demandava um alto custo para a sua implementação. Na proposta elaborada pelo grupo buscou-se inverter essa lógica: cada ponta seria um elo produtor de cultura e mídia, em vez de mera audiência. Passou-se então a pensar não mais na construção de novas infraestruturas para difusão da cultura, mas em apoiar ou estimular iniciativas culturais comunitárias já existentes a realizarem suas atividades, criarem relações e conexões entre si, participarem de processos colaborativos em rede e difundir suas ações utilizando tecnologias abertas (BELISÁRIO; LOPES, 2011). A discussão realizada pelos articuladores sobre as BACs resultou na sistematização de um documento com uma nova proposta para o MinC, mas que não chegou a ser efetivada diante da denúncia de irregularidades na execução das BACs e da demissão do secretário responsável pelo projeto.

As Bases de Apoio à Cultura (BACs) também sofreram oposição por parte de gestores do MinC. Em especial, os que tinham histórico de relação e atuação com organizações e grupos culturais e sociais populares, como o Secretário Executivo Juca Ferreira que participou da construção do Projeto Axé²² em Salvador, e o novo Secretário de Programas e Projetos

21 VELOSO, Adriana. Das BACs aos CEUs. Disponível em: <<http://culturadigital.br/blog/2015/01/13/das-bacs-aos-ceus/>>. Acesso em: 15 jan. 2018. AGÊNCIA BRASIL. Gil busca parceiros para instalar 50 bases de apoio à cultura. 02/06/2003. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-06-02/gil-busca-parceiros-para-instalar-50-bases-de-apoio-cultura>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

22 O projeto Axé foi fundado em 1990 por uma organização não-governamental que atua na área da educação, arte-educação e defesa dos direitos das crianças, adolescentes e jovens, em situação de vulnerabilidade social, em especial aqueles que vivem em situação de rua na cidade de Salvador. Disponível em: <<http://centroprojetoaxe.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

Culturais (SPPC), Célio Turino, que tinha experiência com as Casas de Cultura em Campinas²³ na década de 1990.

As críticas e questionamentos ao projeto eram relacionados à existência de um projeto arquitetônico pré-moldado a ser replicado em um país com realidades culturais e sociais diversas; à ausência de um conceito no projeto; ao alto custo de construção e manutenção de suas atividades; e, enfim, ao não estímulo às iniciativas culturais comunitárias locais. Diante das denúncias de irregularidades e da oposição de alguns dos gestores que estavam a frente de processos decisórios no MinC, as Bases de Apoio à Cultura foram descontinuadas e deram lugar a formulação do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura. Isto possibilitou uma mudança de paradigma na formulação das políticas culturais brasileiras: deixou-se de investir exclusivamente na construção de equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, museus, centros culturais) para se reconhecer e apoiar iniciativas culturais comunitárias já existentes nos territórios brasileiros desenvolvidas por organizações e grupos culturais da sociedade.

1.5.2 - A CONCEPÇÃO DO PROGRAMA CULTURA VIVA

O Programa Nacional de Arte, Educação e Cidadania (Cultura Viva) foi lançado pelo Ministério da Cultura, por meio da portaria 156 de 6 de julho de 2004, com o objetivo de “promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando a construção de novos valores de cooperação e solidariedade” (MINC, 2005, p. 47).

O programa estruturava-se em cinco ações principais: 1. Ação Cultura Digital; 2. Agente Cultura Viva; 3. Ponto de Cultura; 4. Escola Viva e 5. Ação Griô. O Ponto de Cultura era a principal ação e eixo articulador do programa e não tinha um modelo fixo e único de programação, atividades e instalações físicas. Como definido por Célio Turino (2010, p. 64), o Ponto de Cultura é “um organizador da cultura no nível local atuando como um ponto de recepção e irradiação da cultura, onde seu foco não está na carência ou na ausência de bens e serviços culturais, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos”.

O Cultura Viva foi concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural mediada pelos Pontos de Cultura, cujo financiamento continuado por um período de três anos, se tornou a principal ação do programa. Sua concepção foi construída com base na ideia da cultura como um processo dinâmico e continuado e em conexão com atores e iniciativas

23 As Casas de Cultura da cidade de Campinas foram implementadas pela Secretaria Municipal de Cultura entre 1990 e 1992, quando Célio Turino foi Secretário Municipal de Cultura. As casas já existentes eram concebidas como espaços comunitários que recebiam apoio da prefeitura através de uma pequena biblioteca, treinamento para orientadores de leitura, a participação de um agente comunitário, oficinas artísticas, ingressos para espetáculos artísticos em cartaz nos teatros da cidade e apoio para eventos integradores ou locais da rede de 13 casas de cultura (TURINO, 2010, p. 67).

culturais já existentes nos territórios. A intenção era estimular a criatividade para criar um ambiente de exercício cidadã a partir do reconhecimento da criação e da produção cultural de cada localidade. A concepção do programa se aproximou da metáfora utilizada por Gilberto Gil, em seu discurso de posse no cargo de Ministro da Cultura, a de que era necessário realizar um “do-in antropológico, massageando pontos vitais, do corpo cultural do país” (GIL, 2003, *online*). Portanto, na concepção do Ministério da Cultura, os Pontos de Cultura são: “intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (BRASIL, 2005, p. 8).

De acordo com o caderno de diretrizes do Programa Cultura Viva (MINC, 2005, p. 33-35), no arcabouço conceitual desta política pública encontravam-se noções de autonomia, protagonismo e empoderamento, compreendidas de forma interdependente e a partir da experiência cotidiana dos pontos de cultura nos territórios. Estas noções foram amplamente difundidas junto as organizações e grupos culturais participantes do programa e também em outros documentos oficiais e discursos dos gestores, assim como incorporada pelos beneficiados pelo programa. De acordo com informações do *site* do Ministério da Cultura, entre 2004 e 2014, o programa fomentou 3.500 pontos de cultura em todo o país.

O conceito de **autonomia** foi concebido como processos de modificação de relações de poder, de exercício de liberdade e de atos concretos de participação e afirmação social. Já o conceito de **protagonismo** foi definido como potencialidade dos sujeitos e de suas práticas para intervenção nas políticas de desenvolvimento social, nos hábitos da sociedade e na elaboração de políticas públicas. Por fim, segundo o documento, o **empoderamento** foi entendido como o reconhecimento dos sujeitos como expoentes de movimentos culturais legítimos, bem como a possibilidade de desenvolvimento econômico alternativo e autônomo para a sustentabilidade das comunidades.

O acesso ao programa ocorreu por meio de editais públicos de seleção em que eram convidadas organizações com histórico de desenvolvimento de ações de caráter cultural e social em seus territórios de origem, sem fins lucrativos e legalmente constituídas há no mínimo 2 anos. De acordo com o edital (MINC, 2005, p. 48), elas deveriam apresentar projetos culturais que contribuíssem para a ampliação e a garantia do acesso aos meios de fruição, produção e formação cultural para os públicos mencionados anteriormente. Os projetos culturais selecionados como Pontos de Cultura eram apoiados financeiramente com recursos públicos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que inicialmente foram de R\$ 150.000,000 e posteriormente de R\$ 185.000,00, para desenvolvimento das atividades culturais por um período de 3 anos. No entanto, Célio Turino (2017) registra que a perspectiva

dos Pontos de Cultura ia além do que uma simples transferência de recursos financeiros para os beneficiários. Segundo ele, o objetivo era dar sentido educativo à política pública, de forma que se intensificasse a interação entre os sujeitos e o seu meio para promoção do desenvolvimento cultural, a partir da apropriação coletiva dos conceitos do programa.

Nesta perspectiva é possível dizer que o modelo de financiamento dos Pontos de Cultura foi uma inovação nas políticas culturais do país ao conceder apoios plurianuais a organizações e grupos culturais que desenvolvem atividades imbricadas com o seu local e território de origem. Isto possibilitou um deslocamento de sentido na produção cultural ao tirar o foco do produto e do evento cultural para o processo cultural valorizador das relações humanas e sociais do cotidiano.

As diretrizes do Programa Cultura Viva (MINC, 2005, p. 14) também apontam que dentre os parceiros do programa encontravam-se agentes culturais, artistas, professores e militantes com histórico de desenvolvimento de ações em contextos de desigualdades. Seu público prioritário foi definido como estudantes da rede pública de ensino, adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social, populações de baixa renda, habitando áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura, de grandes centros urbanos e também de pequenos municípios, habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio; histórico, cultural e ambiental; habitantes de comunidades indígenas, rurais e quilombolas; pessoas com necessidades especiais e população LGBT²⁴(MINC, 2005, p. 18).

Neste sentido, as pesquisas avaliativas do programa realizadas pelo Laboratório de Políticas Públicas da UERJ (LPP/UERJ) e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) apresentam resultados importantes para os objetivos desta tese. Na avaliação do Programa Cultura Viva, realizada pelo LPP/UERJ²⁵ em 2006, constatou-se que o perfil das organizações que foram contempladas com os recursos públicos do primeiro edital do programa são majoritariamente ONGs que quase em sua totalidade atuam em áreas precárias de zonas urbanas com jovens de 16 a 24 anos por meio de oficinas de arte, cultura e cidadania. Sobre o estímulo para participação no Cultura Viva, 67% das organizações/instituições indicaram a falta de acesso das populações locais aos bens e produtos culturais.

24 As categorias “pessoas com necessidades especiais” e “população LGBT” não aparecem no primeiro edital do Programa Cultura Viva (2004), sendo incorporados no segundo edital de 2005.

25 A pesquisa do Laboratório de Políticas Públicas da UERJ (2006) foi realizada com 156 pontos de cultura do primeiro edital, lançado em 2004. A pesquisa teve como objetivos: a) conhecer as dinâmicas do Programa Cultura Viva e o trabalho desenvolvido nos Pontos de Cultura; b) de que forma os objetivos do Programa Cultura Viva estavam presentes nas ações/atividades desenvolvidas pelos Pontos de Cultura; c) a eficácia do programa Cultura Viva, avaliando o benefício das ações executadas para o público e para a comunidade envolvida.

Dentre as atividades culturais realizadas pelos Pontos de Cultura, 70% indicaram promover atividades de formação na área artístico-profissional desenvolvidas majoritariamente por meio de oficinas culturais e 68% no fortalecimento da cidadania. Dentre o perfil do público participante dos Pontos de Cultura, os resultados da pesquisa demonstram que há uma grande participação de adolescentes e jovens com, 97% na faixa etária de 16 a 24 anos, 79% de estudantes de escolas públicas e 51% pertencentes de populações de baixa renda, oriundos de áreas precárias dos centros urbanos.

Já a avaliação feita pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), realizada entre 2007 e 2008, e publicada em 2010, teve como objetivo avaliar os Pontos de Cultura, definidos como “espaços para onde convergem ações culturais que organizam processos de democratização e promoção da democracia cultural” (IPEA, 2010, p. 103) e as suas relações com a política pública do Cultura Viva. De acordo com a avaliação do IPEA, as políticas culturais implementadas pelo Cultura Viva, relacionavam-se com dois aspectos: por um lado, a promoção da circulação de informações e significados e, por outro, um grande potencial para a instauração de espaços públicos de convívio, troca e reconhecimento mútuo nas comunidades locais.

A pesquisa do IPEA reafirmou o caráter associativista das instituições participantes do Cultura Viva, já que 55% dos Pontos de Cultura eram precedidos por ONGs, 14% por grupos artísticos, 8% por atividades comunitárias e 5% por pessoas. Dentre estas instituições a pesquisa revelou que 28% das instituições foram criadas entre as décadas de 1930 e 1980, sendo 18% na década de 1980, 35% na década de 1990 e 37% nos anos 2000. Ou seja, pode-se afirmar que 72% das organizações que originaram os Pontos de Cultura foram constituídas no contexto da redemocratização do país, a partir dos anos 1990.

Dentre as atividades culturais mais presentes nos Pontos de Cultura destacaram-se: a música (68%), manifestações populares (61%), audiovisual (58%), teatro (54%), literatura (52%) e o artesanato (48%). Reafirmando os dados encontrados pelo LPP/UERJ, a pesquisa do IPEA afirmou que o Programa Cultura Viva “nasceu com vocação de se voltar aos jovens, proporcionando-lhes, a possibilidade de exercitar os direitos culturais e ter, nos espaços públicos, a experiência do convívio e da socialização política, cultural e criativa” (IPEA, 2010, p. 50). Segundo o estudo (IPEA, 2010, p. 73), foram adolescentes e jovens estudantes da rede pública que mais se relacionaram efetivamente com os Pontos de Cultura, seja de forma direta (com frequência regular) ou indireta (participando de atividades e/ou eventos promovidos pelos Pontos de Cultura).

De acordo com as observações conduzidas no âmbito desta pesquisa, a presença majoritária de ONGs no Programa Cultura Viva que desenvolvem projetos culturais de

formação artística e cultural com participação expressiva da juventude, se insere em um contexto que estimulou de forma decisiva nas favelas e periferias do Rio de Janeiro o fortalecimento e a ampliação da produção cultural nos territórios populares da cidade e a formação de novos atores no campo da cultura que na segunda década dos anos 2000, de forma autônoma e com novas formas de organização passaram a atuar no espaço urbano da cidade, conforme será abordado no capítulo seguinte. Neste sentido pode-se afirmar que os Pontos de Cultura tiveram uma maior incidência nas necessidades de jovens com pouco acesso a bens e serviços culturais moradores de territórios populares dos centros urbanos.

No entanto é preciso ressaltar que como registra Leite (2011, p. 74) o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura tiveram um entendimento da juventude como um segmento vulnerável da sociedade brasileira uma vez que nota-se o uso da expressão “jovens em vulnerabilidade social” nos editais de seleção dos Pontos de Cultura e em diferentes documentos publicados pelo Ministério da Cultura, como no Caderno de Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Cultura. A expressão aparece no capítulo “Diagnósticos e Desafios para as Políticas Culturais” no subcapítulo “Identidades e redes socioculturais” no item “Reconhecer, qualificar e apoiar a experiência de ONGs e grupos culturais atuantes em comunidades pobres e vulneráveis”:

A população brasileira, mesmo em situações de ausências do atendimento do Estado, desenvolveu uma enorme experiência no uso de atividades culturais para programas de cidadania voltados, especialmente, a crianças, jovens e adultos em condições de vulnerabilidade e risco social. Em anos de omissão, o Estado deixou um espaço vazio ocupado pela sociedade, experiência hoje reconhecida mundialmente. Atualmente, são centenas de milhares de grupos atuando formal e informalmente no Brasil. Recuperando sua responsabilidade no assunto, o Estado não pode desconsiderar este enorme aprendizado do país que está disponível para as políticas públicas. Atuando por meio da dança, teatro, audiovisual e outras linguagens, esses grupos fazem da fruição cultural uma estratégia de valorização de indivíduos e comunidades (BRASIL, 2008, p. 42).

Portanto ainda que nesta tese se perceba a relevância do Ministério da Cultura em reconhecer e apoiar programas de experiências de cultura e cidadania promovidos pelas ONGs nos territórios populares, estes, assim como os jovens, aparecem nos documentos oficiais em função de suas carências e não de sua potência, ainda que seja uma ambiguidade no cerne do programa a medida que este por meio do compartilhamento de seus valores e significados enfatizasse a potencialidade de ação de grupos e pessoas e não a “carência”, como afirmado anteriormente.

Como ressalta Leite (2011, p. 80), nos Pontos de Cultura a incidência na juventude se dá como “público-alvo” e como um “problema”, o que na sua perspectiva acabou produzindo em grande medida uma ação governamental do tipo compensatória voltada para o combate a

pobreza. A questão ressaltada por Leite (2011) se insere em uma mudança de perspectiva sobre o lugar social da juventude no Brasil a partir da incorporação da expressão “jovens como sujeito de direitos” no campo das políticas públicas, e menos na dos problemas e do risco social que marcaram a década de 1990. De acordo com Regina Novaes (2011, p. 346), a noção de “juventude como sujeito de direitos” engloba os direitos civis e políticos dos indivíduos (que evocam a liberdade), os direitos econômicos, sociais e culturais (que garantem a igualdade) e os direitos difusos (que além de dizer respeito ao patrimônio cultural da humanidade, à garantia de paz, ao cuidado com o meio ambiente, também reconhecem grupos constituídos a partir de identidades de geração de gênero, raça, etnia, etc.).

Esta percepção foi fortalecida no governo Lula, com a criação em 2005 de espaços institucionais governamentais como a Secretaria Nacional de Juventude (SNJ) e o Conselho Nacional de Juventude (CNJ) que tinham a competência de coordenar e formular a Política Nacional de Juventude, além, da proposição de programas e ações para o desenvolvimento integral de jovens de 15 a 29 anos, como o Programa Nacional de Inclusão de Jovens (Projovem). Conforme Novaes (2011), neste novo contexto reafirmou o papel indutor do Estado e o tema das políticas públicas de juventude, na concepção de “jovens como sujeitos de direitos”, que chega aos organismos governamentais, na agenda dos movimentos juvenis e de várias organizações não governamentais (NOVAES, 2011, p. 361).

Como mencionado anteriormente, o Programa Cultura Viva teve em seu bojo cinco ações principais, sendo o Ponto de Cultura, o seu principal eixo articulador. Portanto considera-se importante, ainda que brevemente, realizar uma apresentação das ações do programa.

O **Ponto de Cultura** se consolidou como a principal ação do Programa Cultura Viva e se constitui como organizações e grupos culturais que desenvolvem ações culturais imbricadas como seu território de origem que recebem apoio por três anos do Ministério da Cultura ou de Estados e municípios para desenvolverem suas ações culturais.

Os **Pontões de Cultura** são organizações/instituições governamentais ou da sociedade civil de natureza e finalidade cultural que podem agrupar-se em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum. Os pontões atuam na articulação, mobilização, troca de experiências e desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura temáticos ou regionais. Recebem um aporte de recursos financeiros maior do que os Pontos de Cultura.

As **Redes de Pontos de Cultura** foram constituídas, por meio de parcerias firmadas entre o governo federal e instituições governamentais estaduais e municipais. Estas redes foram fortalecidas no âmbito da descentralização administrativa do programa para os

governos locais em um arranjo pioneiro de articulação federativa na cultura, como será abordado posteriormente.

Ação Cultura Digital consistiu inicialmente na entrega de kits multimídia (pequena ilha de edição com computador conectado à internet, câmera filmadora e fotográfica e equipamento de som) e posteriormente, no repasse de recursos financeiros para a compra dos equipamentos que integravam o kit multimídia. Isto permitiu que os Pontos de Cultura ganhassem autonomia na produção de seus próprios conteúdos audiovisuais: filmes, vídeos, fotografias, músicas, sites, blogs, bem como favoreceram sua disponibilização na internet.

Vale lembrar que, na primeira década dos anos 2000, há uma reconfiguração das formas de comunicação e da sociabilidade no país, a partir das possibilidades surgidas com as Tecnologias da Informação e Comunicação e a popularização dos computadores, acesso à internet e telefones celulares. Como demonstra Costa (2011), no livro *Jangada Digital*, a Ação Cultura Digital, antes de ser formulada e viabilizada como política pública pelo MinC, já era uma cultura/conceito difundido entre diferentes atores, coletivos e grupos de comunicação e cultura no país, como por exemplo, o grupo de articuladores que colaborou com o projeto das Bases de Apoio à Cultura (BACs). Assim, é possível afirmar que a Ação Cultura Digital não foi criada “verticalmente”, foi fruto da aproximação e simbiose entre os diversos atores sociais, incluindo o Estado, que estavam interessados nas possibilidades da cibercultura e das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação para democratizar o acesso à informação e à comunicação, evidenciando ou criando novas formas de expressão (BELISÁRIO; LOPES, 2011).

Do ponto de vista conceitual, a Ação Cultura Digital trabalhou com os princípios do software livre e do conhecimento livre, que compreende o conjunto de programas e sistemas de código-aberto, assim como trabalhos intelectuais disponíveis para serem livremente acessados, estudados, modificados e redistribuídos (BELISÁRIO; LOPES, 2011). Portanto a cultura digital buscou inverter a lógica do acesso à infraestrutura (computador e internet) presente no discurso da inclusão digital e nos telecentros difundidos durante o governo Lula, para as possibilidades de produção compartilhada de conteúdos autônomos e em rede pelos Pontos de Cultura a partir das Tecnologias da Informação e da Comunicação.

O Agente Cultura Viva foi realizado em apenas uma edição, entre os anos de 2005 e 2006, por meio de uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). A ação voltada para a formação dos jovens nos Pontos de Cultura, buscou articular cultura e educação, por meio de um arranjo que ofereceu uma bolsa mensal de R\$ 150,00 aos jovens para que participassem de ações formativas promovidas pelos Pontos de Cultura com o compromisso de manterem a sua frequência escolar. De acordo com Vilutis

(2009, p. 92), o Agente Cultura Viva formou mais de sete mil jovens em um total de 197 Pontos de Cultura que participaram da ação. O Agente Cultura Viva foi descontinuado por problemas na execução da ação que envolveu o atraso no repasse dos recursos para pagamento das bolsas dos jovens.

A **Ação Escola Viva** buscou promover a interação entre os Pontos de Cultura e a educação formal das escolas. A concepção inicial envolvia uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação que não se efetivou. A ação foi então implementada por meio do Prêmio Escola Viva, em 2007, que convidou Pontos de Cultura, Pontões e Redes de Pontos a participarem da ação. O incentivo concedido pelo Ministério da Cultura premiou iniciativas que articularam projetos culturais e educativos formais e não formais, com a participação das comunidades. A ação Escola Viva contemplou 110 iniciativas, com um prêmio no valor de R\$ 15.000,00.

Em 2008, a ação Escola Viva se desdobrou em uma experiência na cidade de Nova Iguaçu, na região da Baixada Fluminense no Rio de Janeiro. Por meio de um edital de seleção, o Programa Escola-Viva/Bairro-Escola²⁶ (também chamado de Pontinhos de Cultura) convidou organizações, instituições sem fins lucrativos, grupos informais e pessoas físicas da área cultural, sediados ou residentes em Nova Iguaçu, para que apresentassem propostas de projetos culturais, que oferecessem aos estudantes do 6º ao 9º ano do ensino fundamental, a prática, a discussão e o desenvolvimento do fazer artístico-cultural. As propostas poderiam ser apresentadas nas seguintes modalidades: a) artes visuais; b) arte e cultura popular; c) artes cênicas (circo, dança e movimento e teatro); d) cinema, tecnologia e comunicação; e) literatura e f) música. De acordo com a ata da Comissão de Avaliação e Seleção do edital foram propostos pelos realizadores culturais de Nova Iguaçu, 86 projetos que incluíam 146 modalidades culturais. Dentre estes, 68 projetos foram aprovados com 120 modalidades. Os Pontinhos de Cultura atuaram em 31 escolas municipais situadas em 25 bairros da cidade de Nova Iguaçu e envolveram a participação de cerca de 15.670 estudantes da rede pública de ensino. O programa teve como intenção estimular o protagonismo e a participação cultural de adolescentes e jovens em seus bairros e comunidades, assim como fortalecer os movimentos culturais e sociais locais e conseqüentemente a produção artística e cultural da cidade. No entanto, com o fim da gestão do Partido dos Trabalhadores da Prefeitura de Nova Iguaçu, parte dos recursos do programa não foram repassados aos Pontinhos de Cultura, o que inviabilizou a continuidade do programa na cidade.

A **Ação Griô Nacional** surgiu da experiência da Associação Grãos de Luz e Griô, da

26 O Programa Escola Viva/Bairro-Escola foi realizado por meio de uma parceria entre a Prefeitura de Nova Iguaçu, na gestão do prefeito Lindberg Farias do Partido dos Trabalhadores e o Ministério da Cultura, e envolveu um aporte de recursos de 3 milhões de reais.

cidade de Lençóis, Bahia. A associação foi contemplada como Ponto de Cultura no primeiro edital do Cultura Viva, lançado em 2004, com o projeto *Grãos de Luz e Griô: a tradição viva*. As ações desenvolvidas pelo Grãos de Luz e Griô usam a Pedagogia Griô, criada por Lílian Pacheco (2006), que de forma lúdica, afetiva e vivencial busca promover um diálogo entre a tradição oral e a educação formal por meio de encontros intergeracionais e o envolvimento comunitário. A partir desta experiência, a Associação Grãos de Luz e Griô foi convidada para desenvolver uma ação nacional inspirada na Pedagogia Griô no âmbito do Programa Cultura Viva. A Ação Griô Nacional teve como missão “fortalecer a ancestralidade e a identidade do povo brasileiro por meio do reconhecimento do lugar político sociocultural e econômico de griôs e mestres de tradição oral na educação” (PACHECO; CAÍRES, 2009, p.). A Ação Griô Nacional convidou os Pontos de Cultura, por meio de editais públicos de seleção, para apresentarem projetos pedagógicos que buscassem promover um diálogo entre os saberes e fazeres de Mestres e Griôs de Tradição Oral com a educação formal – escolas e/ou universidades – com o objetivo de fomentar uma rede de transmissão oral no país com a participação de professores e estudantes. A incidência na educação pública foi uma das diretrizes políticas da Ação Griô Nacional, que buscou aproximar iniciativas culturais comunitárias com a educação formal, como registra Lílian Pacheco em entrevista concedida à autora durante o mestrado:

O discurso com relação à escola é o da desistência mesmo. A maioria das ONGs (que participam da Ação Griô) diz que a escola não tem jeito, que é melhor tirar esse negócio de escola do edital. Porque não dá certo. E, a gente fala: exatamente por causa disso que a gente tem que botá-las no edital. Porque a escola é nossa obrigação nacional. Nós temos que participar desse processo. Temos que decidir sobre a escola que a gente quer. Vem um monte de discursos que a escola é fechada, os professores são resistentes, os professores educam para isso, ou para aquilo. Tem toda uma crítica à educação. É exatamente por causa dessa crítica que a gente propôs que haja esse diálogo (PACHECO apud LOPES, 2009).

De acordo com Pacheco (2014), entre 2007 e 2011, a Ação Griô Nacional envolveu a participação de sete Pontões de Cultura regionais, 600 organizações e a distribuição de 700 bolsas para griôs, atingindo cerca de 1 milhão de pessoas em diversas atividades. Estas atividades incluíram encontros regionais e nacionais, caminhadas, oficinas, vivências, audiências e conferências públicas.

Ainda que tenha sido pretendida, nota-se que a transversalidade do Cultura Viva com outras políticas públicas (educação e trabalho e emprego) não se efetivou plenamente em âmbito ministerial. Isto demonstra, ainda, ser uma dificuldade do setor público, em promover políticas públicas integradas com outras políticas sociais. Neste sentido, nota-se que a transversalidade ocorreu sobretudo entre a cultura e a educação através do Prêmio Escola

Viva e da Ação Griô Nacional com a integração de iniciativas culturais comunitárias ao ensino formal de escolas e universidades públicas.

Do ponto de vista orçamentário, entre 2004 e 2009, o investimento do governo federal no Cultura Viva foi de R\$ 450 milhões, com um orçamento previsto para 2010 no valor de R\$ 210 milhões, mas que só foi executado em 40% (TURINO, 2017). A baixa execução orçamentária do Cultura Viva se dá diante de cancelamentos de editais e o início de um processo de fragilidade institucional do programa no plano federal que se aprofunda no governo de Dilma Rousseff (2011-2016).

1.5.3 - AS REDES E A CONSTITUIÇÃO DE UM MOVIMENTO SOCIAL DA CULTURA

O Cultura Viva estimulou ao longo de seu ciclo, sobretudo entre 2004 e 2010, a *gestão compartilhada* do programa, entre o Estado e as organizações da sociedade civil. Esta nasceu no arcabouço conceitual do programa como um pressuposto e foi induzida pelo Estado a partir da criação de espaços participativos e de encontros dos representantes dos Pontos de Cultura, sobretudo através das dos Encontros Nacionais dos Pontos de Cultura – TEIAS. As Teias foram realizadas nos anos de 2006, 2007, 2008 e 2010²⁷. Reuniram representantes dos Pontos de Cultura de todo o país. O evento contava com uma intensa programação artística e cultural (oficinas, seminários, apresentações teatrais e musicais, exposições), mas que se consolidou como um espaço de reconhecimentos, encontros e de articulação política dos Pontos de Cultura a nível nacional. A partir dos encontros e das articulações presenciais e virtuais²⁸ dos Pontos de Cultura, o gestor e pesquisador Alexandre Santini afirma que:

foi se constituindo um esforço consciente por parte de representantes dos Pontos de Cultura em estabelecer uma vinculação a processos de organização política e assumir características de movimento social, rompendo com os limites das políticas públicas e buscando uma autodefinição quanto rede da sociedade civil (SANTINI, 2017, p. 104).

Este processo ficou mais evidente na organização e realização dos três Fóruns Nacionais dos Pontos de Cultura (2007, 2008 e 2010) e na criação da Comissão Nacional dos

27 A Teia de 2006, teve como tema “Venha ver e ser Visto” e foi realizada em São Paulo. A Teia de 2007, “Tudo é de Todos”, foi realizada em Belo Horizonte. A Teia de 2008, “Iguais na Diferença”, realizada em Brasília e a Teia de 2010, “Tambores Digitais”, em Fortaleza. Para aprofundar as dinâmicas das Teias ver: LIMA, Deborah Rebello. *As teias de uma rede: uma análise do programa cultura viva*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2013.

28 Muitos de debates e articulações realizadas pelos Pontos de Cultura acontecem no espaço virtual da internet, sobretudo por listas de e-mails e em grupos nas redes sociais.

Pontos de Cultura em 2007, que se constituiu como uma instância organizada de interlocução política da Rede de Pontos de Cultura com o Ministério da Cultura. Segundo Santini (2017, p. 105), as discussões dos Fóruns Nacionais dos Pontos de Cultura englobavam questões relacionadas aos limites e fragilidades do programa: a revisão dos instrumentos normativos e jurídicos que regulavam a institucionalidade dos Pontos de Cultura, o modelo inadequado de convênio entre o Estado e as organizações da sociedade civil, os atrasos recorrentes nos repasses dos recursos financeiros e as dificuldades dos Pontos de Cultura com a prestação de contas do recurso recebido. Assim, os debates realizados nos fóruns apontavam a necessidade de revisão e construção de outros marcos legais, mais adequados às características dos Pontos de Cultura e se constituíram em um espaço de tensionamento do governo. Importante dizer que a experiência das teias e dos fóruns se desdobraram na realização de eventos regionais como espaços de articulação política dos Pontos de Cultura de uma determinada região do país.

A pesquisadora Lorena Muniagurria (2016), em sua tese de doutorado, afirma que os Pontos de Cultura foram centrais na construção de novas redes de militância na área da cultura, sendo recorrente a presença de seus representantes nas instituições e espaços participativos instituídos pelo Ministério da Cultura:

Há ponteiros nas mais diversas redes de articulação e militância cultural – nas culturas populares, por exemplo, as já referidas Redes de Culturas Populares e Tradicionais e a Ação Griô são largamente integradas por ponteiros; poderia ainda citar outros exemplos nas áreas da cultura digital, do cineclubismo e da arte digital, entre tantos outros setores em que os ponteiros se fizeram presentes (MUNIAGURRIA, 2016, p. 60).

Neste sentido, é possível dizer que, a participação e atuação política dos Pontos de Cultura nas instâncias e processos participativos implementadas e estimulados pelo Ministério da Cultura, entre 2003 e 2010, foram além de seus próprios espaços de articulação como as Teias, os fóruns e a comissão nacional, alcançando uma inserção no interior do setor público e incidindo na formulação de políticas públicas de diferentes áreas do MinC.

Outra noção que também nasceu na marca do programa foi a de “rede orgânica”, a partir da ideia de um processo semelhante a um “organismo vivo” em relação com “atores pré-existentes” (MINC, 2005, p.18):

O programa Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural, mediado pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializando desejos e criando um ambiente propício ao resgate da cidadania pelo reconhecimento da importância da cultura produzida em cada localidade. O efeito desejado é o envolvimento intelectual e afetivo da comunidade,

criando uma mágica motivadora na qual os cidadãos sentem-se, cada vez mais, estimulados a criar e a participar. O programa incentiva o processo de reinterpretação cultural, estimulando a aproximação entre diferentes formas de representação artística e visões de mundo. “Aqui se faz cultura” pode ser um dos lemas dos Pontos de Cultura, que, ao serem reconhecidos como sujeitos, também reconhecem os outros, intensificando a troca entre si. (MINC, 2005, p.18).

A noção de rede orgânica presente no arcabouço conceitual do Cultura Viva se aproxima da de “rizoma” alcunhada por Deleuze e Guatarri (1995), como um modo de organização e de conexão que desencadeia uma série de agenciamentos múltiplos entre os sujeitos. Os “agenciamentos coletivos” (apud CAIAFA, 2007, p.151), mobilizados pelos Pontos de Cultura, podem ser compreendidos como “multiplicidades que ligam os elementos mais diversos” (CAIAFA, 2007, p.152) que configura um campo de heterogeneidades. Tais agenciamentos podem ser observados nos diferentes “arranjos” e “conexões” (CAIAFA, 2007, p.151) mobilizados pelos Pontos de Cultura: na relação com o Estado, na interação entre eles nas instituições e espaços participativos, assim como, no ambiente virtual e, nas práticas culturais locais em seus territórios de origem.

De acordo com pesquisa do IPEA (2011), a noção de rede no Programa Cultura Viva se comportou em três dimensões diferentes: a primeira é que a prática dos Pontos de Cultura pressupõe circuitos articulados, relacionando agentes culturais e suas atividades criativas de produção, circulação e difusão cultural. A segunda dimensão engloba que estes circuitos são organizados pela sociedade civil autônoma que estabelece parcerias e articulações com diferentes atores e também entre a própria rede de pontos e pontões de cultura. A terceira dimensão se refere aos recortes feitos pelo Estado, identificando áreas e segmentos a serem incentivados e quais orientações políticas e diretrizes do programa que serão desenvolvidos pelos pontos de cultura (IPEA, 2011, p. 14).

Os Pontos de Cultura alcançaram grande capilaridade em todo o país e possibilitaram que o Ministério da Cultura ampliasse o seu raio de atuação e inserção na vida cultural da sociedade brasileira de forma jamais vista desde de sua criação em 1985. Como se verá adiante esta inserção ocorreu sobretudo em territórios em condições de desigualdade no acesso aos meios de produção cultural e também de bens e serviços e culturais.

1.5.4 - OS PONTOS DE CULTURA E AS EXPERIÊNCIAS EM CULTURA E CIDADANIA NO RIO DE JANEIRO

A incidência dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro ocorreu entre 2004 e 2016,

portanto ao longo de um período de doze anos. A fim de estabelecer uma periodização da incidência dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro, define-se nesta tese três momentos principais: o primeiro entre 2004 e 2008, quando do lançamento e implementação do Programa Cultura Viva em nível nacional e do reconhecimento de Pontos de Cultura cariocas e fluminenses diretamente pelo Ministério da Cultura. O segundo, entre 2008 e 2013, quando da expansão federativa²⁹ do programa por meio de uma parceria firmada entre o Ministério da Cultura e a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro para implementação da *Rede Estadual de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro* e, um terceiro, entre 2013 e 2016, no governo de continuidade do Partido dos Trabalhadores de Dilma Rousseff, quando repactuada uma parceria da pasta federal da cultura com a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, firmada em 2009, para implementação da *Rede Carioca de Pontos de Cultura*.

É importante ressaltar que os dois últimos momentos de implementação dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro ocorreram a partir de um alinhamento político-partidário entre o Partido dos Trabalhadores (PT) no governo federal e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) no Estado e no município do Rio de Janeiro, nas gestões de Sérgio Cabral no governo do Estado e de Eduardo Paes na Prefeitura. Em ambos os momentos, os Pontos de Cultura se somaram aos investimentos de grandes recursos financeiros do governo federal no Rio de Janeiro no bojo do “Rio Olímpico”.

No primeiro momento, quando do lançamento do Programa Cultura Viva pelo Ministério da Cultura em 2004, a partir das observações conduzidas nesta pesquisa, constatou-se que Pontos de Cultura reconheceram aquelas organizações da sociedade civil que tinham uma maior institucionalidade. Ou seja, são organizações que foram constituídas entre o final da década de 1980 e a década de 1990. Dentre estas foi possível identificar a Associação Comitê Ação da Cidadania com o Ponto de Cultura *Espaço de Construção da Cultura*³⁰, a Associação Cultural Nós do Morro com o Ponto de Cultura *Núcleo de Produção Audiovisual*³¹, o Grupo Cultural AfroReggae com o Ponto de Cultura *Levantando a Lona*³², o Viva Rio com o Ponto de Cultura *Papo Cabeça*³³ e o *Centro de Estudos e Ações Solidárias da*

29 Em 2007, o Ministério da Cultura cria o *Programa Mais Cultura* que se inseriu na agenda social do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) e possibilitou a ampliação do número de Pontos de Cultura pelo país através de parcerias firmadas entre o governo federal, Estados e municípios brasileiros.

30 Não foram encontradas informações disponíveis sobre o Ponto de Cultura da Ação da Cidadania.

31 O Núcleo de Produção Audiovisual do Nós do Morro foi fundado em 1996 por Rosane Svartman e Vinicius Reis e se consolidou como um espaço de formação de cineastas, roteiristas e técnicos para o cinema.

32 O *Levantando a Lona* vinha sendo desenvolvido pelo AfroReggae desde de 1996 no Cantagalo em parceria com a FASE e o Jeunesse Du Monde (do Cirque Du Soleil). O *Levantando a Lona* consistiu inicialmente na realização de oficinas de circo e posteriormente se desdobrou em dois grupos artísticos: o *Levantando a Lona* e o *Afrocirco*.

33 O *Papo Cabeça* por meio de oficinas e eventos em comunicação e tecnologia formava jovens moradores de favelas da cidade na produção de conteúdos sobre suas realidades para distribuição do material pelo *site* do Viva Favela.

*Maré (CEASM), com o Ponto de Cultura Museu da Maré*³⁴ (MINC, 2005, p. 68-83). Portanto é possível afirmar que os primeiros Pontos de Cultura incidiram naquelas organizações da sociedade civil, que surgiram em meio à luta política e social em busca por soluções para as questões relacionadas à violência urbana e o aprofundamento da pobreza no Rio de Janeiro nos anos 1990, como será aprofundado no próximo capítulo.

No Rio de Janeiro, os Pontos de Cultura trouxeram visibilidade no campo das políticas públicas para os projetos culturais que surgiram na década de 1990, nas favelas cariocas no *boom* das ONGS e das rubricas sociais do terceiro setor. Estas organizações e suas iniciativas no teatro, na música, no audiovisual ou na dança que têm como público-alvo crianças e jovens se configuraram como “uma complexa rede de organizações comunitárias com iniciativas oriundas de dentro das comunidades e por outras, implementadas por organismos externos a elas, porém dentro delas” (HENRIQUES, 2012, p. 74). Se nos anos 1990, os projetos culturais desenvolvidos por estas organizações eram identificados na agenda social como antídoto à violência urbana e ao contexto de fragmentação social, com os Pontos de Cultura elas passaram a ser reconhecidas por sua atuação nas artes e na cultura.

Neste sentido, no primeiro momento dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro, observa-se a sua incidência em um grande número de organizações da sociedade civil sediadas nas favelas do Rio de Janeiro ou que desenvolvem projetos culturais voltados para moradores dos territórios populares da cidade. Dentre estes destaca-se o Ponto de Cultura *Centro Cultural Roda Viva no Complexo do Borel*; o Ponto de Cultura *O Som das Comunidades* no Turano, o Ponto de Cultura *As Novas Ondas da Maré*, a Casa das Artes de Educação e Cultura no Morro da Mangueira e no Morro dos Macacos, o *Ponto de Cultura Centro Cultural Cartola na Mangueira*, o *Ponto de Cultura Escola de Jongô* na Serrinha em Madureira, o Ponto de Cultura *Centro de Educação Lúdica na Rocinha*. Soma-se a estes grupos de organizações o *Ponto de Cultura Tribo Arte na Tijuca*, o *Ponto de Cultura Sobrado Cultural* em Vila Isabel e o *Circo Crescer e Viver* com o Ponto de Cultura *Escola de Circo Pequeno Tigre*, que apesar de não terem suas sedes em territórios populares, desenvolvem suas ações para o público de crianças e jovens estudantes da rede pública de ensino e moradores das favelas e periferias da cidade.

Neste primeiro ciclo dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro foram reconhecidos como Pontos e Pontões de Cultura 75 organizações da sociedade civil da região metropolitana, especialmente nos municípios de Niterói e da Baixada Fluminense. Destes 48 localizam-se no município do Rio de Janeiro (CAMARGO, 2015; LOPES, 2014; SARTOR,

34 O Museu da Maré é uma iniciativa desenvolvida pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré inaugurado em 2006 com recursos do Programa Cultura Viva. No próximo capítulo será aprofundada uma apresentação da iniciativa.

2011). As organizações da sociedade civil que tiveram projetos culturais aprovados nos editais do Ministério da Cultura, como Pontos de Cultura, se configuram como uma rede de organizações (ONGs) heterogênea, com uma variedade de atores, em termos de linguagens artísticas, manifestações e expressões culturais e localização territorial. Mas também em termos de institucionalidade, onde ser um Ponto de Cultura pode ter diferentes significados e impactos para organizações de grande porte, onde o Ponto de Cultura se soma aos demais projetos culturais desenvolvidos pela organização, e para instituições de pequeno porte como terreiros, rodas de capoeira, quilombos, aldeias indígenas, cineclubes comunitários, onde o Ponto de Cultura não se diferencia da própria instituição (CAMARGO, 2015, p. 1339).

Neste primeiro momento dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro se constituiu, em 2006, o Fórum Estadual dos Pontos de Cultura, um espaço de debate político sobre o Programa Cultura Viva e de articulação dos representantes dos Pontos de Cultura participantes no bojo da proposta da *gestão compartilhada do programa* entre Estado e sociedade civil do programa. O fórum se reúne com periodicidade e se configurou como a principal instância de articulação dos pontos de cultura na cidade. Dentre as ações desenvolvidas pelo fórum incluem-se as Teias Regionais realizadas nos municípios de Nova Iguaçu, em 2007, no Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, em 2008, no Ponto de Cultura Programa de Integração pela Música (PIM) em Vassouras, em 2009, e em Nova Iguaçu em 2010 (Teia Baixada).

O segundo momento dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro foi fruto de uma parceria firmada entre o Ministério da Cultura e a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, na gestão de Adriana Rattes (2007-2014), para implementação da *Rede Estadual de Pontos de Cultura*. Este segundo momento ocorreu no âmbito do Programa *Mais Cultura*³⁵ no bojo da descentralização da gestão administrativa dos Pontos de Cultura para os governos estaduais e municipais³⁶. Esta descentralização foi pioneira em termos de uma experiência de articulação federativa no âmbito da institucionalização da cultura no Brasil e também da construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC). A estadualização da política dos Pontos de

35 O *Mais Cultura* foi criado por meio do Decreto nº 6226, de outubro de 2007, e se integrou à agenda social do governo federal no final do segundo mandato do governo Lula. Com um investimento robusto de R\$ 4,7 bilhões, o programa teve como objetivo a garantia de direitos, a redução da desigualdade social e da pobreza alcançando prioritariamente áreas com índices significativos de violência, baixa escolaridade e outros indicadores de baixo desenvolvimento. O *Mais Cultura* se integrou no Rio de Janeiro à agenda social do Programa de Urbanização de Assentamentos Precários ou PAC-Favelas que destinou recursos financeiros para investimentos em infraestrutura social, urbana, logística e energética. No Rio de Janeiro algumas obras do PAC tiveram um caráter midiático como as realizadas no Complexo do Alemão, na Rocinha e na Providência. No âmbito das obras realizadas com recursos do PAC incluem-se as Bibliotecas Parques de Manguinhos e da Rocinha.

36 De acordo com Sartor (2011), no ano de 2009, foram lançados cerca de 20 editais públicos estaduais e 24 editais em 2010 para a constituição de Redes de Pontos de Cultura possibilitando um ganho de escala nacional e de capilaridade às ações do Ministério da Cultura.

Cultura no Rio de Janeiro envolveu um acordo de cooperação firmado entre o Estado e União onde ambos se comprometeram a implementar e consolidar as ações do programa, compartilhando responsabilidades institucionais e financeiras.

Portanto, em outubro de 2008, a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro lançou o edital para seleção de Pontos de Cultura com um investimento de R\$ 41.400.000,00, sendo R\$ 25.200.000,00 do Ministério da Cultura e R\$ 16.200.000,00 da Secretaria de Estado de Cultura. O desafio principal era interiorizar os Pontos de Cultura para as demais regiões do Estado devido a constatação de uma concentração dos Pontos de Cultura na região metropolitana do Rio de Janeiro. Para tanto foi adotado um critério territorial que considerou uma melhor distribuição dos Pontos de Cultura a partir da ponderação do número de habitantes e o número de municípios por região do Estado³⁷, a fim de garantir um maior equilíbrio na distribuição geográfica dos Pontos de Cultura.

Para facilitar a inscrição no edital, a Secretaria de Estado de Cultura realizou uma ampla divulgação e comunicação da abertura das inscrições. Neste processo, o Escritório de Apoio à Produção Cultural teve um importante papel ao prestar auxílio a organizações e grupos culturais que até então não estavam incorporados às políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro para a escrita das propostas a serem submetidas ao edital. Tais estratégias resultaram na inscrição de 715 projetos e a seleção de 230 instituições da sociedade civil de todo o Estado do Rio de Janeiro³⁸. Do ponto de vista da distribuição regional, dos 92 municípios do Estado do Rio de Janeiro, 73 tiveram pelo menos uma organização da sociedade civil contemplada como Ponto de Cultura através do edital³⁹. Ressalta-se também a divisão entre capital e interior, visto que 149 projetos são do interior do estado e 81 da capital. Tais dados quantitativos demonstram a capilaridade que a rede alcançou nos municípios do Estado. Dentre os Pontos de Cultura reconhecidos pelo edital estadual encontram-se a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, o Projeto Imagens do Povo na Maré, o Centro Cultural A História Que eu Conto na Vila Aliança, o Cinema Nosso, o Centro de Artes da Maré, o Centro Afro Carioca de Cinema, o Ponto de Cultura aos Pés do Santa Marta, dentre outros.

Mediante o fato de que as organizações e grupos culturais, reconhecidas como Pontos

37 O Estado do Rio de Janeiro é dividido administrativamente da seguinte forma pelo poder público estadual: Metropolitana, Noroeste Fluminense, Norte Fluminense, Serrana, Baixada Litorânea, Médio Paraíba, Centro-Sul Fluminense e Costa Verde.

38 Das 230 organizações culturais selecionadas como Pontos de Cultura foram conveniadas 192. Em 2014, a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro abriu um novo edital para seleção de Pontos de Cultura do Estado onde foram contempladas 34 organizações da sociedade civil.

39 Distribuição no Estado do Rio de Janeiro dos Pontos de Cultura: Capital – Região Metropolitana: 121 pontos de cultura; Região Serrana: 21 pontos de cultura; Região do Médio Paraíba: 20 pontos de cultura; Região da Baixada Litorânea: 18 pontos de cultura; Região Norte: 15 pontos de cultura; Região Noroeste: 14 pontos de cultura; Região Centro Sul: 11 pontos de cultura e Região Costa Verde: 10 pontos de cultura.

de Cultura, muitas vezes recebiam pela primeira vez um apoio do Estado, o Escritório de Apoio à Produção Cultural seguiu suas atividades de apoio aos grupos culturais no acompanhamento do convênio firmado entre as organizações da sociedade civil e a Secretaria. Desenvolvido pela Coordenadoria de Economia Criativa da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, desde 2008, o Escritório empreendeu diversas ações de qualificação de agentes culturais da sociedade civil e de gestores culturais públicos e privados. Organizava-se em cinco núcleos principais: Elaboração e Enquadramento de Projetos Culturais; Produção Cultural e Mobilização de Recursos; Gestão de Projetos Culturais; Prestação de Contas; Legalização e Formalização de Empreendimentos Culturais e Cultura Digital. Neste último, eram desenvolvidas ações de capacitações e produção de materiais de apoio sobre o uso de softwares livres para produção multimídia em diversas áreas: gravação e edição de áudio e vídeo, publicação de conteúdo na Web, transmissão ao vivo de eventos na Internet; animações 2D e 3D, utilização de redes sociais para mobilização cultural, entre outros.

Os Pontos de Cultura do Estado do Rio de Janeiro configuraram-se como uma importante e expressiva rede de organizações e grupos culturais, alguns que congrega manifestações culturais tradicionais e diversas linguagens estéticas, tais como quilombolas, caiçaras, folias de reis, teatro, dança, circo, artes visuais, audiovisual, etc. Esta rede vem desenvolvendo práticas culturais, artísticas e sociais inovadoras que se caracterizam por promover e garantir processos de intervenção em seus territórios, configurando-se como espaço de experimentação e de produção de conhecimento.

O terceiro momento se refere a constituição da *Rede Carioca de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro* a partir de uma parceria firmada entre o Ministério da Cultura e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2009, mas que não havia sido implementada na primeira gestão de Eduardo Paes na prefeitura do Rio de Janeiro. A implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura foi retomada em 2013, na gestão do Secretário Municipal de Cultura Sérgio Sá Leitão, também adotando critérios territoriais com o objetivo de descentralizar as ações do programa para as zonas norte e oeste da cidade. Com investimento de R\$ 9 milhões (R\$ 6,3 milhões do MinC e R\$ 2,7 milhões da SMC), o edital reconheceu 50 Pontos de Cultura do município do Rio de Janeiro e posteriormente 5 pontos temáticos, onde foram investidos R\$ 7,2 milhões (R\$ 5,3 milhões do MinC e R\$ 1,9 milhão da SMC). Dentre os Pontos de Cultura reconhecidos destaca-se: a Escola de Cinema Olhares da Maré, Comunidades em Cena na Vila Aliança/Bangu, o Grupo de Teatro Ventilador de Histórias no Jacarezinho, Espaço Cultural Os Arteiros na Cidade de Deus, o Galpão Bela Maré, Ponto de Cultura Pensar Cine no Complexo do Alemão, Rocinha Lúdica, dentre outros.

Em 2014, de acordo com o *Suplemento de Cultura do Perfil dos Estados e dos*

Municípios Brasileiros (IBGE, 2015), havia no município do Rio de Janeiro 165 Pontos de Cultura, 272 em todo o Estado e 3.422 no país. Conforme a pesquisa, o Estado do Rio de Janeiro e o Estado do Ceará têm os maiores percentuais de municípios com Pontos de Cultura em seus municípios: 64,1% e 59,8%, respectivamente.

Vale ressaltar que a implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura ocorreu nove anos após o lançamento do primeiro edital em 2004, e em meio a um momento de fragilidade institucional do Cultura Viva no Ministério da Cultura, já no governo de continuidade do Partido dos Trabalhadores com Dilma Rousseff (2011-2016). Apesar de um governo de continuidade nota-se que as políticas culturais da gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira foram descontinuadas e em alguma medida foram uma bandeira de certa oposição na gestão da ministra Ana de Hollanda (2011-2012).

A nova agenda do Ministério da Cultura (MinC), com ênfase na economia criativa, provocou tensão com os Pontos de Cultura, em um momento de expansão do programa no Brasil e em países da América Latina⁴⁰ por adoção de seus governos: Argentina, Chile, Costa Rica, Equador, El Salvador, Guatemala, Peru e Uruguai. Esta alteração provocou manifestações públicas de movimentos político-culturais relacionados aos Pontos de Cultura e também de outras redes, como as da cultura digital, que se mobilizaram e lançaram o manifesto “Mobiliza Cultura” e nos anos seguintes atuaram na sociedade civil em articulação com o legislativo pela aprovação da Lei nº 13.018/2014, que institucionalizou a Política Nacional do Cultura Viva⁴¹ em 2014. Dentre os principais ganhos da legislação: a desburocratização dos instrumentos jurídicos que regulam a parceria entre o Estado e as organizações da sociedade civil.

Na perspectiva desta tese, a descentralização administrativa dos Pontos de Cultura para os governos locais do Rio de Janeiro possibilitou que estes se aproximassem dos conceitos e valores compartilhados pelo Cultura Viva, até então ausentes do escopo de atuação do órgão estadual e municipal de cultura. Também possibilitou que estes reconhecessem a produção cultural local realizada nas favelas e periferias da cidade e se aproximassem de organizações e grupos culturais e sociais territoriais. Historicamente, ambos os órgãos tiveram suas ações direcionadas para o desenvolvimento de projetos e programas culturais a partir de uma concepção clássica de cultura identificada com as belas-artes centralizando suas ações sobretudo em equipamentos culturais localizados em bairros valorizados da cidade. Esta inflexão provocada pelo Programa Cultura Viva nos órgãos da

40 A expansão do programa para a América Latina ocorreu sob concepção da política de base comunitária e atualmente é desenvolvida sob a plataforma do Programa Iberculturaviva. Ver: <http://iberculturaviva.org/>.

41 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm>. Acesso em: 05 mar. 2018.

cultura, locais, pode ser vista na segunda década dos anos 2000, quando ambas as instituições lançam ações públicas voltadas para o reconhecimento das práticas culturais das favelas e periferias do Rio de Janeiro. Em âmbito estadual pode-se citar o Edital de Criação Artística no Funk (2011), o Edital de Cultura Digital em interface com Lanhouses (2011) e o Programa Favela Criativa/Territórios Culturais (2013). No âmbito municipal foi lançado o Prêmio Ações Locais – Rio 450 (2013), objeto empírico desta tese, que será aprofundado no quarto capítulo.

No entanto, este reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas culturais locais foi fruto de um processo de luta política e social empreendido por organizações e grupos culturais das favelas e das periferias da cidade por visibilidade de suas ações nas políticas culturais e pela redução das desigualdades no campo da cultura com uma distribuição de recursos públicos mais justa e igualitária. Este processo iniciado nos anos 1990 e promovido majoritariamente por organizações da sociedade civil que desenvolvem projetos culturais com a participação de jovens de origem popular se intensificou nos anos 2000, potencializados pelos Pontos de Cultura e pelo princípio da cidadania cultural, especialmente pelo direito à criação e a produção cultural, ampliando na esfera pública a participação política, cultural e social das favelas e das periferias da cidade.

2 - A CENTRALIDADE DA PRODUÇÃO CULTURAL DAS FAVELAS E PERIFERIAS NO RIO DE JANEIRO

As políticas culturais democráticas e participativas do governo Lula encontraram ressonância na atuação de diferentes organizações e grupos culturais das periferias brasileiras. As concepções de diversidade e cidadania cultural presentes na agenda nacional conformaram uma espécie de discurso compartilhado entre Estado e sociedade civil em torno da garantia dos direitos culturais que vinha sendo tecida no país desde da redemocratização e que se efetivou na constituição cidadã de 1988.

No Rio de Janeiro, a partir dos novos paradigmas das políticas culturais brasileiras e de uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura, observa-se o fortalecimento e o florescimento de iniciativas culturais nas favelas e periferias da cidade e também a emergência de discursos que afirmam a sua potência criativa. Dentre estas iniciativas destacam-se um conjunto de projetos de formação artística e cultural promovido por organizações da sociedade civil voltados para jovens das classes populares. Soma-se outras ações culturais como a criação de grupos artísticos, cursos de produção cultural para agentes culturais populares, produção de conhecimento sobre as práticas culturais nestes territórios, produção e difusão audiovisual, museus comunitários, realização de festivais, inauguração de espaços culturais, dentre outros.

Na perspectiva desta tese, este processo foi potencializado pelos Pontos de Cultura que incidiu ao longo de seu ciclo histórico majoritariamente em projetos culturais voltados para crianças e jovens desenvolvidos por organizações da sociedade civil nos territórios populares do Rio de Janeiro, como abordado no capítulo anterior. Porém nota-se particularmente a incidência dos Pontos de Cultura em um conjunto de organizações que têm dentre seus quadros lideranças com origem nas favelas e periferias do Rio de Janeiro. De forma geral estas organizações e suas iniciativas culturais, ainda que não se configurem como um campo homogêneo e tenham diferentes formas de atuação na cidade, têm como objetivo a garantia de direitos de jovens de origem popular, ao mesmo tempo em que buscam combater visões hegemônicas estigmatizantes que os associam, assim como seus territórios de origem, a estereótipos de violência, ausência e carência.

A atuação deste conjunto de organizações da sociedade civil e a promoção de iniciativas culturais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro têm seu lastro histórico na década de 1990. No bojo do recuo das políticas sociais do Estado e do aprofundamento da desigualdade social e do acirramento da violência urbana, grupos culturais juvenis com

origem nas favelas e periferias da cidade, surgiram na esfera pública no *boom* das ONGs e do terceiro setor e passaram a promover projetos culturais locais como forma de resposta a um contexto de fragmentação social. Dentre estes grupos pioneiros destacam-se o Nós do Morro, o AfroReggae, a Cia. Étnica de Dança, a Central Única das Favelas (CUFA) e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). As iniciativas culturais promovidas por estas organizações foram amplamente reconhecidas na esfera pública como projetos sociais voltados para crianças e jovens considerados em situação de risco e/ou vulnerabilidade social, enquanto, eram invisibilizadas nas políticas culturais brasileiras ainda que reivindicassem um reconhecimento de suas ações no campo das artes e da cultura.

A partir da primeira década dos anos 2000, com a implementação das políticas culturais federais com ênfase na cidadania e na diversidade cultural e o reconhecimento destas práticas culturais através dos Pontos de Cultura, nota-se o fortalecimento de ações culturais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro. Esta intensificação ocorreu sobretudo através da atuação de organizações da sociedade civil em convergência com outros atores da cidade (gestores públicos e privados, pesquisadores, artistas, militantes sociais, produtores culturais, jornalistas, técnicos de ONGs), que transitaram por diferentes espaços institucionais (universidades, empresas estatais, governos, mídia, organismos internacionais, ONGs) com vistas à construção de uma agenda política e social de reconhecimento e visibilidade da produção cultural dos territórios populares da cidade, assim como, da garantia de direitos de jovens de origem popular.

A perspectiva trabalhada nesta tese é que entre a primeira e a segunda década dos anos 2000 o encontro entre as políticas culturais federais e a atuação de um conjunto de organizações da sociedade civil que utilizam a cultura como um recurso para a luta política e social é possível observar três efeitos principais: o fortalecimento e a intensificação da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro em meio a discursos de afirmação de sua potência criativa, a formação de uma geração de jovens realizadores culturais com origem nos territórios populares que com autonomia e novas formas de organização passaram a atuar na cidade e o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro na política cultura municipal, com a formulação do Prêmio Ações Locais – Rio 450 e seus desdobramentos. Em vista disso apresenta-se neste capítulo uma análise descritiva do que identifica-se neste estudo como a construção da centralidade da produção cultural das favelas e periferias na cidade do Rio de Janeiro.

2.1 - UM RECUO TEMPORAL: A DÉCADA DE 1990 E A EMERGÊNCIA DAS ONGS COMUNITÁRIAS DE CULTURA EM RESPOSTA À UM CONTEXTO DE VIOLÊNCIA E POBREZA

A década de 1990 no Brasil se insere no bojo da redemocratização em um período de crise política, inflação, reformas neoliberais e recuo dos investimentos em políticas sociais. Este contexto acarretou no aumento da pobreza e no aprofundamento da desigualdade social refletidas no crescimento do desemprego, na expansão das favelas e periferias das grandes cidades e no acirramento da violência urbana.

No Rio de Janeiro ocorreu um aprofundamento de questões relacionadas à violência urbana e a segurança pública: “balas perdidas”, “sequestros”, “meninos de rua”, “menores infratores”, “chacinas”, “disputas entre facções ligadas ao tráfico de drogas” e “conflitos com a polícia”. O ápice da crise foram episódios de violência praticados por policiais militares e civis contra a vida de crianças e adolescentes em situação de rua e moradores das favelas da cidade que chocaram o país e a comunidade internacional e tiveram grande repercussão nos meios de comunicação tradicionais.

Dentre estes episódios destaca-se em ordem cronológica: o desaparecimento e assassinato de 11 jovens moradores da favela de Acari em 1990⁴², o atentado contra a vida de crianças e adolescentes que dormiam nas imediações da Igreja da Candelária no centro do Rio de Janeiro em que 7 delas foram assassinadas em julho de 1993 e no mês seguinte, o assassinato de 21 moradores da favela de Vigário Geral, dentre estes, os de uma mesma família.

Neste momento, devido a situação na qual se encontrava a cidade no que diz respeito às temáticas da segurança e da violência e no bojo da aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)⁴³, se dava um debate público sobre a situação de crianças e adolescentes em situação de rua, tipificados pela imprensa com categorias estigmatizantes como “menores”, “pivetes” e/ou “infratores” (BRASILIENSE, 2007). Estas categorias contribuíam para o que Luís Eduardo Soares (2005) chama de “invisibilidade social” destas crianças e adolescentes, seja pelo preconceito ou pelo estigma, recorrentemente associados às causas da violência na cidade.

42 Em julho de 1990, 11 jovens moradores da favela de Acari que passavam o final de semana em um sítio em Magé foram sequestrados e mortos por homens que foram identificados nas investigações como policiais militares e civis. Na luta para descobrir o que aconteceu com os seus filhos foi formado o grupo que ficou conhecido como “Mães de Acari”.

43 O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) foi aprovado em 1990 e trouxe para a sociedade brasileira a concepção de sujeitos de direitos para crianças e adolescentes de até 17 anos, assim como, a noção de sua proteção integral pelo Estado, a sociedade e a família (BRASIL, 2016).

Somados a estes debates e episódios ressoavam na memória da cidade os chamados “arrastões” nas praias de bairros valorizados da zona sul carioca em outubro de 1992, que levaram pânico às classes médias e altas. Os “arrastões”, como ficaram conhecidos, foram os “confrontos corporais entre “galeras” jovens rivais oriundas de bairros pobres e favelas até então restritos aos clubes dos subúrbios onde se realizavam os bailes funk de “corredor”” (ANSEL, 2011, p. 65-66). As imagens e as notícias dos confrontos nas areias da praia de Ipanema amplamente veiculadas pela mídia nacional e internacional contribuíram para reificar ainda mais uma “imagem estigmatizada dos jovens dos segmentos populares do Rio” (HERSCHMANN, 2000, p. 16).

Os chamados “arrastões” ocorreram em meio ao aparecimento na esfera pública de grupos culturais juvenis das periferias urbanas, ligados ao funk e hip hop, que passaram a expressar suas ideias e a denunciar através da música as condições de vida dos moradores das favelas, subúrbios e periferias do país. É o caso, por exemplo, do lançamento do álbum *Raio-X Brasil pelo Grupo Racionais Mc`s*, em 1993. Na letra de suas músicas o grupo narra as condições de vida da população das periferias paulistanas, tece críticas à desigualdade da sociedade brasileira e denuncia o racismo e a violência policial.

Herschmann (2000), ao analisar o fenômeno, afirma que naquele momento há um crescimento do interesse destes jovens por práticas culturais que parecem se contrapor ou se colocar em tensão a um paradigma da “não violência”. Este paradigma, ao qual se refere o autor, desafiou representações de um imaginário social brasileiro que desde das primeiras décadas do século XX se reproduziu simbolicamente na “cordialidade” e na “democracia racial”. George Yúdice (2013) ao analisar o mesmo fenômeno aponta que estas expressões culturais juvenis por meio de músicas não tradicionais desarticularam simbolicamente a identidade nacional da sociedade brasileira forjada na “cultura do consenso”, enquanto afirmam uma cidadania local.

Ambos os autores apontam em suas análises a fragmentação do imaginário de uma paisagem urbana carioca que se distanciou da “cidade maravilhosa” ao trazer para a esfera pública notícias de meninos de rua, assaltos, sequestros, narcotráfico, “arrastões” – ao mesmo tempo em que grupos culturais juvenis das favelas e periferias através da música expressavam suas perspectivas e visões críticas sobre a sociedade brasileira. A questão que passou a se colocar, sobretudo pela mídia, foi a construção de uma imagem do Rio de Janeiro como uma “cidade partida”⁴⁴, em que se opunha o “morro” e o “asfalto” pela ótica da violência e das

44 A representação do Rio de Janeiro como uma cidade foi aprofundada na década de 1990, sobretudo através das notícias e imagens sobre a violência urbana da cidade veiculadas nos meios de comunicação tradicionais, que aprofundaram a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade violenta, em guerra e/ou perigosa. O termo foi título do livro do jornalista Zuenir Ventura (1994) que realizou uma pesquisa/reportagem durante dez meses na favela de Vigário Geral após a chacina ali ocorrida. Como observa Almeida e Najjar (2012), o

desigualdades. Neste debate vale ressaltar, como demonstra Valladares (2008), a formação das favelas como espaço de moradia na cidade do Rio de Janeiro se deu em consonância com uma construção social relativa à pobreza, a malandragem e as classes perigosas.

Diante deste momento político e social do Rio de Janeiro, Márcia Pereira Leite (2000) registra que duas correntes de opinião e projetos políticos divergiam “a grosso modo”, sobre a origem, a abrangência e os instrumentos para se enfrentar a crise na segurança pública e a violência. Uma era liderada por policiais civis e militares, políticos, setores da mídia e de parte das classes médias e altas que pediam por “ordem e segurança pública e a “disciplinarização das classes perigosas”. Para esta corrente não eram toleráveis políticas de direitos humanos e reivindicações dos direitos civis dos moradores dos territórios conflagrados. A outra corrente englobava representantes de ONGs, que tinham dentre seus quadros professores universitários formadores de opinião, e a adesão de alguns órgãos de imprensa e de setores médios politizados e/ou intelectualizados. Esta corrente defendia a combinação de políticas de promoção da cidadania, destinadas principalmente a jovens moradores de favelas e periferias da cidade como alternativas eficientes no campo da segurança pública (LEITE, 2000, p. 74).

A promoção de ações de cidadania voltadas para jovens moradores das favelas e periferias cariocas foi ainda corroborada por meio de estudos que mapearam a criminalidade letal no Rio de Janeiro e que identificaram como principais vítimas os jovens pobres, negros ou mestiços, do gênero masculino, com baixa escolaridade e idade entre 18 e 24 anos⁴⁵. Com base nestes dados, os pesquisadores trabalharam com a hipótese do envolvimento destes jovens com o tráfico de drogas concluindo que “o problema mais grave, no que concerne às duas pontas, passiva e ativa, da criminalidade violenta, é a juventude masculina excluída da cidadania” (SOARES et al., 1996, p. 257 apud LEITE, 2000, p. 77).

Segundo Márcia Pereira Leite (2000), após o episódio de violência em Vigário Geral, encontraram ressonância na cidade soluções democráticas baseadas em ideias de cidadania e solidariedade como desenlace para as questões relacionadas à violência urbana e à desigualdade social. Como observa Novaes (2003, p. 149), as noções de cidadania e solidariedade foram neste momento apropriadas por diferentes atores e forças, sendo decisiva a Campanha da Ação da Cidadania Contra a Miséria e pela Vida encampada pelo sociólogo Herbert de Souza que, segundo a autora, através de uma experiência inédita de marketing

debate sobre a imagem do Rio de Janeiro como uma “cidade partida” ocorre também na academia, seja afirmando esta perspectiva como Leite (1998) e Zaluar (1998, 2004) ou criticando como Valladares (2005) e Velho (2000).

45 Dentre estes estudos Regina Novaes (2003) menciona os realizados por Silva e Milito (1994), Soares (1996) e Fernandes & Piquet Carneiro (1995).

social teve efeitos no mundo da política e na sociedade civil⁴⁶. Dentre estas ideias propagadas por instituições e grupos da sociedade civil surgiram três movimentos e posteriormente organizações que passaram a promover um conjunto de ações simbólicas e práticas em busca de soluções para a questão da violência urbana e do aprofundamento da desigualdade. Dentre estes destacam-se o Viva Rio, a Casa da Paz e o Grupo Cultural AfroReggae.

O Viva Rio⁴⁷ surgiu da iniciativa de empresários de jornais cariocas que junto a Herbert de Souza (Betinho) e ao antropólogo Rubem César Fernandes, ambos oriundos do ativismo social dos anos 1970 e 1980, buscavam formas e soluções de enfrentar a violência da cidade. A ação política e simbólica encontrada pelo Viva Rio e seus parceiros foi a organização e mobilização de diferentes campanhas e manifestações a favor da paz que buscaram envolver a sociedade civil e o poder público.

Dentre estas campanhas e manifestações foram realizadas: a “Caminhada pela Vida e pela Paz” (1993), que percorreu um trajeto que foi desde a Igreja da Candelária à favela de Vigário Geral com a participação de ativistas, moradores e familiares das vítimas da chacina; o “Dois Minutos pela Paz” (1993); o Abraço à Candelária (1993); o Rio Desarme-se (1994) e o Movimento Reage Rio (1995), já em meio a onda de sequestros de empresários. Ressalta-se também neste período, como pano de fundo, a realização da Campanha da Ação da Cidadania contra a Miséria e a Favor da Vida (1992-1999), encampada por Betinho, e a realização de atos ecumênicos e religiosos em prol da paz.

Uma segunda frente de atuação do Viva Rio foi a realização de diferentes projetos nas favelas cariocas, dentre eles o de comunicação comunitária Viva Favela⁴⁸, já no início dos anos 2000, que foi pioneiro na formação de “correspondentes comunitários” e na produção de conteúdo sobre as favelas com outras abordagens que não aquelas veiculadas pela mídia hegemônica como espaço de violência e mazelas sociais.

A Casa da Paz foi fundada pelo sociólogo e poeta Caio Ferraz, nascido e criado em Vigário Geral. Caio fundou o Movimento Comunitário de Vigário Geral (MOCOGIVE) em resposta ao massacre ocorrido em Vigário Geral. O movimento “buscou analisar o que havia acontecido, exigir justiça e desenvolver meios de melhorar os valores de cidadania e o acesso

46 De acordo com Sovik (2006), a Campanha da Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida em 1993, foi um marco do processo de incorporação da comunicação publicitária à ação social. Segundo a autora a campanha divulgada pelos grandes meios de comunicação, gerou um consenso até então inédito no país, em torno da questão da fome. A campanha envolveu 3 milhões de pessoas em comitês em todo o território nacional, com ações e doações de indivíduos e organizações, mobilização de restaurantes, apoio de instituições públicas e além da atuação de celebridades.

47 Sobre a trajetória do Viva Rio ver: CAÇADOR, Carvalho Caroline. A trajetória social do Viva Rio e suas mais variadas transmutações. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016.

48 Ver “Viva Favela: um documentário em construção” (2012). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCmuZldRwZA7EH-dTXfRqTaA>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

aos serviços sociais” (YÚDICE, 2013, p. 210). No entanto, o movimento também se empenhou em demonstrar para a cidade que “o povo que vive na periferia é honesto; que nós existimos, que nós também podemos ser intelectuais, que nós também podemos produzir cultura” (COLOMBO, 1996 apud YÚDICE, 2013, p. 210). A Casa da Paz foi fundada com o apoio de parceiros externos⁴⁹ à favela e ao longo de dois anos ofereceu às crianças e adolescentes de Vigário Geral atividades de educação e cultura, assim como, assistência jurídica, psicológica e social aos sobreviventes e parentes das vítimas da chacina. Em 1995, Caio Ferraz deixou o Brasil após receber ameaças de morte e se exilou nos Estados Unidos com o apoio da Anistia Internacional e encerrou as atividades da Casa da Paz.

O surgimento do Grupo Cultural AfroReggae marca o campo de projetos culturais que surgem como resposta à violência e o aprofundamento da desigualdade social na cidade e que têm como eixo articulador a juventude. José Júnior (2003)⁵⁰, um dos fundadores e diretor executivo do AfroReggae, afirma que o grupo surgiu por iniciativa de jovens de diferentes localidades do Rio de Janeiro que empreendiam duas iniciativas: a organização de festas do ritmo funk e posteriormente reggae⁵¹ e o *Jornal AfroReggae Notícias* que debatia ideias e problemas que afetavam a vida de jovens das favelas e periferias cariocas e afirmava a cultura negra. A intenção de realizar ações culturais com crianças e adolescentes nas favelas da cidade surgiu das reuniões regulares, que inspirado no trabalho do Grupo Cultural Olodum de Salvador⁵², tiveram a ideia de formar Núcleos Comunitários de Cultura nas favelas do Rio de Janeiro. A partir do acontecimento em Vigário Geral, o primeiro Núcleo Comunitário de Cultura teve sede nesta localidade, promovendo oficinas culturais⁵³ com o objetivo de desviar jovens considerados em situação de risco social do caminho do narcotráfico e do subemprego:

Lançamos o nosso primeiro Núcleo Comunitário de Cultura oficialmente em junho de 1994. O projeto surgia com um objetivo bem claro: desviar jovens do caminho do narcotráfico e do subemprego. Com o início das oficinas de reciclagem de lixo,

49 Dentre os parceiros externos da Casa da Paz estavam o Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP), o Viva Rio, o Grupo Cultural AfroReggae (GCAR) e o Centro de Teatro do Oprimido (YÚDICE, 2013).

50 José Júnior registra no livro *Da Favela para o Mundo (2003)* a história e a metodologia dos dez primeiros anos do grupo cultural AfroReggae (1993-2003).

51 Como narra José Júnior no livro *Da Favela para o Mundo (2003)*, o grupo passa das festas funk para o reggae devido à proibição da prefeitura na gestão de César Maia de qualquer manifestação pública do ritmo funk após os “arrastões” nas praias da zona sul carioca.

52 O Grupo Cultural Olodum fundado em 1978 como bloco afro de carnaval por moradores do bairro do Pelourinho em Salvador foi um dos primeiros a desenvolver projetos socioculturais com crianças e adolescentes em 1983, promovendo aulas gratuitas de percussão e se tornando uma organização não governamental (ONG). Atualmente desenvolve o Projeto Escola Olodum: Pela Paz e Pela Vida - Educação, Cultura e Cidadania nas Comunidades com oficinas de Percussão Samba-reggae, Dança Afro, Tranças e Turbantes.

53 O uso do termo oficinas culturais no campo dos projetos culturais se refere a processos pedagógicos como cursos livres de formação artística e cultural que podem ser voltadas para a livre experimentação ou a profissionalização.

percussão e dança afro, começamos a trabalhar diretamente com crianças e pré-adolescentes da comunidade. O perfil de quem procurava as oficinas era exatamente o público que queríamos atingir, ou seja, jovens em situação de risco, meninos que se aproximavam perigosamente do mundo do tráfico (JUNIOR, 2003, p. 59-60).

Nos anos que se seguiram, o AfroReggae, com apoiadores internacionais e nacionais, expandiu e diversificou suas atividades que se desdobrou com a inauguração do Centro Cultural AfroReggae Vigário Legal e posteriormente no Centro Cultural Waly Salomão. A formação da Banda AfroReggae, que teve como “padrinhos” o músico Caetano Veloso e a atriz Regina Casé, alcançou visibilidade nacional e internacional pela via artística mas também por ter entre seus integrantes jovens que anteriormente haviam integrado grupos ligados ao narcotráfico. Nesta expansão também criaram novos Núcleos Comunitários de Cultura e modalidades de oficinas artísticas e culturais nas favelas cariocas do Cantagalo, Parada de Lucas, Complexo do Alemão e Caju⁵⁴.

Entretanto, críticas foram tecidas ao grupo relacionadas ao uso de linguagens e instrumentos metodológicos que José Júnior (2003, p. 124-126) chama de parecidos com os da “narcocultura”⁵⁵, segundo o autor, presentes historicamente nas favelas cariocas. Estas estratégias estimulavam, entre as crianças e os adolescentes participantes das ações culturais do AfroReggae, o consumo de roupas e tênis de marcas famosas para “despertar a cobiça, a vaidade e a autoestima dos meninos” como forma de disputa deste público com uma possível cooptação destes por grupos ligados ao tráfico de drogas. Algumas outras críticas se referiam ao objetivo do grupo de “desviar jovens dos caminhos do tráfico e do subemprego” que acabavam por reificar uma certa imagem estigmatizada destes jovens de que por morarem em territórios conflagrados pelas dinâmicas de grupos do crime organizado seriam potencialmente criminosos e/ou bandidos.

A emergência do AfroReggae e a criação do Núcleo Comunitário de Cultura na favela de Vigário Geral é considerada por Costa (2014), um marco inicial de uma geração de projetos culturais cujas lideranças são oriundas das próprias comunidades e territórios populares da cidade. Acompanhando esta perspectiva pode-se afirmar que a emergência do Grupo Cultural AfroReggae trouxe uma nova perspectiva no campo da sociedade civil carioca ao promover projetos culturais locais que buscavam afirmar a cultura afro-brasileira e

54 A diversificação das atividades do AfroReggae ao longo de mais de vinte anos passa pela criação de diferentes grupos artísticos como o Afrolata, Afrosamba, Afrocirco. A realização do Conexões Urbanas, a criação do Bloco de Carnaval AfroReggae, o Prêmio Orilaxê, a criação de núcleo de audiovisual com produção de programas para a televisão, ações voltadas para egressos do sistema prisional e atividades de mediação de conflito.

55 José Junior (2003, p. 259) define a expressão narcocultura como a cultura da “boca de fumo” que “nem sempre está diretamente associada com o crime, [mas com] os estilos de roupas e de linguagens difundidos pelos traficantes. [...] [Trata-se de] uma rede complexa de fatores que faz parte do cotidiano da cidade porque seus tentáculos já se ramificaram de tal modo que sua influência atinge diferentes instâncias sociais”.

enfrentar o contexto de fragmentação social da cidade através da justiça social.

Nesta forma de ação buscava-se contrapor positivamente as imagens vinculadas pela mídia que associavam as favelas e especialmente seus jovens moradores a narrativas hegemônicas estigmatizantes de violência e carência. Para tanto buscaram promover ações que saíssem do campo da denúncia e tivessem um caráter prático de intervenção, como as oficinas artísticas e culturais dos Núcleos Comunitários de Cultura, voltadas para crianças e jovens destas localidades, como possibilidade de ampliação de oportunidades e de transformações individuais e coletivas, como demonstra o depoimento abaixo de José Júnior:

Resolvemos lutar em prol de uma nova imagem para a comunidade de Vigário Geral. Em vez da excessiva exaltação da violência ou da exibição das imagens da chacina, preferimos mostrar os resultados positivos gerados depois da barbárie. Não queríamos mais ser uma entidade de denúncia e de pouca ação prática. [...] Os meninos e meninas de Vigário Geral crescem ao som de tiros e toques de recolher. O que faz com que, em vez de pegarem em um fuzil, optem por um instrumento de percussão? Ou um berimbau? Esse era o novo pensamento que resolvemos implementar dentro da favela. Todo sábado tinha reunião com os jovens. Falávamos que o nosso trabalho cultural poderia servir de ponte para a criação de artistas, educadores, multiplicadores, produtores culturais, tudo aquilo que desejassem. A equipe também aproveitava as reuniões para tocar em temas como a condição social nas favelas, a violência policial, a discriminação racial, os cuidados com o corpo e com a mente e a importância da escola. O mais importante era estimulá-los a pensar em transformações sociais voltadas para a comunidade e para as suas próprias vidas, além de fortalecer a autoestima e prepará-los para encarar as vitórias e derrotas da vida (JUNIOR, 2003, p. 91).

Nos anos que se seguiram outras iniciativas culturais desenvolvidas por lideranças de origem popular surgiram na cidade a partir da percepção e do desejo de que era necessário sair da denúncia e fazer algo na prática. No conjunto destas iniciativas incluem-se o Grupo Cultural Nós do Morro⁵⁶, a Cia. Étnica de Dança⁵⁷ e a Central Única das Favelas (CUFA)⁵⁸ e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM)⁵⁹. Esta perspectiva pode ser

56 O Nós do Morro foi fundado em 1986 na favela do Vidigal na zona sul do Rio de Janeiro por Guti Fraga e um grupo de moradores. O objetivo do grupo era democratizar o acesso à arte e a cultura para os moradores do Vidigal tendo o teatro como filosofia de vida. O Nós do Morro com mais de trinta anos de atuação na cidade se consolidou com um centro de formação artística e técnica na área do teatro e do cinema com a produção de diferentes espetáculos e filmes. Ainda que o grupo tenha surgido anteriormente, as iniciativas aqui citadas, o grupo foi um dos pioneiros do conjunto de iniciativas culturais abordadas nesta parte do trabalho. Sobre a trajetória do Nós do Morro ver: PORTO, Marta (Org.). Nós do Morro 20 anos. Rio de Janeiro: X Brasil, 2008.

57 A Companhia Étnica de Dança foi fundada em 1994 pelas coreógrafas Carmen Luz e Zenaide Djadille. O trabalho da companhia é dedicado “à pesquisa, à criação e à produção de espetáculos cênicos que resultam de uma ponte entre os universos das tradições negras e a dança contemporânea”. Entre 1997 e 2010 a companhia teve sede no Morro do Andaraí na zona norte do Rio de Janeiro onde desenvolveu seu trabalho artístico com jovens moradores da localidade e circulando pelos palcos da cidade com espetáculos artísticos.

58 A Central Única das Favelas (CUFA) surgiu por iniciativa de Celso Athayde e MV BILL em 1999 com o lema “fazendo do nosso jeito”. Desenvolve atividades nas áreas de educação, lazer, esportes, cultura e cidadania, assim como na promoção da cultura hip hop. No Rio de Janeiro tem sedes na Cidade de Deus e em Madureira.

59 O Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) foi fundado em 1997 por iniciativa de um grupo de moradores da Maré que atingiram a formação universitária e que teve como finalidade maior a

aprofundada a partir do depoimento da diretora artística da Cia. Étnica de Dança, Carmen Luz, que entre 1997 e 2010 desenvolveu um trabalho com dança e teatro contemporâneo com jovens moradores do Morro do Andaraí:

A outra coisa que eu queria falar tinha a ver com uma questão política. Sabe aquele poema do Solano Trindade “tem gente com fome, tem gente com fome”? Aquele negócio estava me angustiando. Eu dançava e adorava o funk nesta época. E o bicho tava pegando, as pessoas estavam morrendo. Não dava. Parece que eu voltei à minha adolescência. Era mais forte do que eu. E aí rolou uma oportunidade para fazer um projeto para o Comunidade Solidária⁶⁰. E aquele projeto foi aprovado e decidi subir para a comunidade aonde eu sempre quis trabalhar, aonde eu aprendi a dançar funk, que foi o Morro do Andaraí. E eu acabei indo fazer o que eu queria, que era trabalhar com dança contemporânea e teatro contemporâneo dentro de uma comunidade de favela. O trabalho que eu faço como artista ele já tem essa pegada assim, bastante forte, é um trabalho muito político, que não tem vinculações partidárias, mas tem questões de ideologia, porque mexe com um trabalho de transformação, de consciência das pessoas, luta por direitos, direitos plenos (LUZ, 2017, *online*)⁶¹.

O rapper e escritor MV Bill ativista do movimento hip hop e um dos fundadores da Central Única das Favelas (CUFA) afirma que apesar da militância há vários anos no hip hop havia uma “dificuldade de compreensão” das propostas que se fazia através da música e do rap por ser considerada uma música marginalizada. Neste sentido afirma que “alguma coisa precisava se feita na prática” o que o leva a criação da CUFA em 1999:

Eu já militava há muitos anos dentro do hip hop, Celso (Atayde) também, e a gente viu uma grande dificuldade de compreensão das coisas propostas através da música, [do] rap, por conta de ser uma música marginalizada, pelas coisas que fala, pela sua origem e, às vezes, pela incompreensão dos próprios membros que se prendiam, em sua maioria, na teoria e tinham dificuldade de praticar aquilo que discursavam. Então, o Celso, eu, Nega Gizza e mais algumas pessoas descobrimos lá atrás que o hip hop era muito importante, a nossa música, nossa atitude, postura no palco e [no] videoclipe, mas que alguma coisa precisava ser feita na prática. E a prática nos fez chegar até a CUFA (BILL apud COSTA, 2009, p. 36)⁶².

Silvia Ramos (2010) classifica o surgimento de “grupos de jovens de favelas e periferias ligados a iniciativas de cultura e arte” como um acontecimento marcante na cena política brasileira no campo de iniciativas da sociedade civil nos anos 1990. Para Ramos, o aparecimento na esfera pública brasileira de grupos de jovens ligados ao hip hop ou a

constituição, o fortalecimento e articulação de redes sociopedagógicas de valorização do papel social do morador, das ações solidárias, o respeito à diferença e a crítica às desigualdades sociais (SILVA, 2002). Dentre as ações promovidas pelo CEASM destacam-se o Pré-Vestibular Comunitário, a Casa da Cultura da Maré, o Corpo de Dança da Maré e o Museu da Maré. Este último será aprofundado mais adiante.

60 O Comunidade Solidária foi um programa do governo federal da gestão do Presidente Fernando Henrique Cardoso que vigorou entre 1995 e 2002 para enfrentamento à fome e à pobreza no país.

61 Depoimento ao Projeto Diálogos Ausentes do Itaú Cultural (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hgVuwXkBsBQ>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

62 Entrevista gravada pelo Núcleo de Audiovisual da CUFA, na Cidade de Deus, em 17/09/07. Disponível em COSTA, Antonia Gama Cardoso de Oliveira da. “Fazendo do nosso jeito”: o audiovisual a serviço da “ressignificação da favela”. Dissertação de mestrado em sociologia e política da PUC-RIO, 2009.

iniciativas culturais locais nas favelas e periferias brasileiras apresentavam aspectos inovadores no repertório político de entidades de direitos humanos, ONGs e no campo da esquerda. Ao analisar especificamente as trajetórias do AfroReggae, Nós do Morro e Central Única das Favelas (CUFA), a pesquisadora identifica alguns aspectos comuns a estes grupos: a) o interesse pelo mercado cultural em busca de alternativas de emprego e renda e profissionalização; b) o investimento nas trajetórias individuais e nas histórias de vida através da formação de artistas que são dançarinos, cineastas, atores, escritores e músicos como uma estratégia de criação de contra estereótipos; c) o uso da mídia onde aparecem como artistas e ativistas que falam em nome da favela; d) a afirmação territorial de origem; e) a denúncia do racismo e a afirmação racial negra.

Maria Virgínia Freitas (2002) ao analisar o mesmo fenômeno em São Paulo registra que nos anos 1980 e 1990 a “efervescência do diferente” começou a nascer em outros espaços sociais que não os dos estudantes secundaristas e universitários de classe média dos anos 1960:

Em cidades como São Paulo, é nas periferias que começamos a encontrar uma série de grupos de jovens que se organizam para fazer música, dançar, grafitar, fazer teatro, produzir fanzines, organizar ações de solidariedade, etc. Mas essa movimentação estava ainda muito pouco visível: não aparecia na mídia, não aparecia na universidade, não aparecia nos debates públicos. O que nós observávamos é que esses jovens demonstravam uma grande necessidade e, também, uma grande capacidade de expressão. É sobretudo através da expressão cultural que estes grupos vão se articular para encontrar seus iguais, e por meio de diferentes linguagens, expressar suas questões, suas visões de mundo, suas condições de vida, suas revoltas, seus projetos de sociedade (FREITAS, 2002, p.1).

Como visto anteriormente, o surgimento de grupos artísticos e culturais juvenis nas favelas do Rio de Janeiro remete aos anos 1990. O pesquisador Tiarajú D`Andrea (2013, p. 16) ao analisar o aparecimento de coletivos artísticos em bairros periféricos de São Paulo que tem como marco o surgimento do grupo Racionais MC`s em 1993, elenca quatro motivadores principais para o fenômeno: a possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; a busca por pacificação em período de aprofundamento da violência urbana e do aumento no número de homicídios nas regiões periféricas sobretudo de jovens do gênero masculino, a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade e a compreensão da arte como possibilidade de emancipação humana. Neste sentido, como afirma o autor, a produção cultural realizada nos territórios populares “foi um elemento definitivo na formulação de um novo significado para o termo periferia” uma vez que este foi vinculado a noções como arte e cultura ao contrário de significados restritos a violência e a pobreza.

Estas organizações e grupos culturais se inserem na emergência de uma nova noção de cidadania tecida a partir dos anos 1980 no país, como registra Evelina Dagnino (1994). Esta noção relacionada com a “experiência concreta” dos movimentos sociais urbanos contempla não somente o direito à igualdade, mas a afirmação da diversidade e da diferença. Um segundo aspecto da experiência concreta destes movimentos, ressaltado pela autora, é a sua ênfase na “extensão e aprofundamento da democracia” (DAGNINO, 1994, p. 1). Para Dagnino (1994, p. 4) a “nova cidadania” requer “a constituição de sujeitos sociais ativos, definindo o que eles consideram ser os seus direitos e lutando pelo seu reconhecimento. Segundo a autora a “nova cidadania” é uma estratégia dos não cidadãos, dos excluídos, uma cidadania 'de baixo pra cima”.

Os grupos culturais juvenis das favelas e periferias do Rio de Janeiro iniciaram suas atividades com projetos e programas locais porém em consonância com a conjuntura política e social da década de 1990, de transição democrática e diversificação de atores sociais, constituíram-se como organizações não governamentais (ONGs)⁶³. Como afirma Regina Novaes (2002), as primeiras ONGs no Rio de Janeiro surgiram nos anos 1960/1970 ligadas ao movimento religioso (católico ou ecumênico) e no enfrentamento ao regime autoritário. Nesta primeira geração de ONGs incluem-se a FASE⁶⁴ e o ISER⁶⁵. Na transição democrática no início dos anos 1980 constituíram-se como ONGs o IBASE⁶⁶ fundado por Herbert de Souza (Betinho) quando da anistia política e de seu retorno do exílio. Já a partir da metade desta década refletindo as lutas dos novos movimentos sociais surgiram organizações da sociedade civil voltadas para as questões raciais, de gênero, LGBT, meio ambiente, comunicação popular. Neste sentido, Novaes (2002) classifica o aparecimento nos anos 1990 do que identifica como “ONGs comunitárias” como uma quarta geração de organizações da sociedade civil que têm como especificidade terem entre seus quadros gestores jovens com origem nos territórios populares da cidade e a proposta de incidir sobre o local. Dentre estas, incluem-se as “ONGs comunitárias de cultura” e as iniciativas desenvolvidas por elas com jovens das classes populares da cidade que na perspectiva da autora fez do Rio de Janeiro uma

especie de laboratório de experimentação social por se destacarem projetos sociais em áreas consideradas de pobreza e violência que promovem dinâmicas integradoras, incentivam novas produções culturais e produzem espaços de sociabilidade (NOVAES, 2002, p. 12).

63 O uso do termo ONG neste estudo se refere a forma de identificação de organizações da sociedade civil que promovem projetos e iniciativas culturais nos territórios populares da cidade independente de seus estatutos jurídicos: associações, institutos, oscips, ongs.

64 Disponível em: <<https://fase.org.br>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

65 Disponível em: <<http://www.iser.org.br/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

66 Disponível em: <<http://ibase.br/pt/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

A percepção de Novaes (2002) sobre o Rio de Janeiro dos anos 1990 se reflete no surgimento de organizações da sociedade civil de marca territorial inspiradas no ideário do desenvolvimento local sustentável, que se fortaleceram na cidade partir da realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento Sustentável (ECO-92)⁶⁷. Mas também pela proliferação dos chamados projetos sociais desenvolvidos pelas ONGs, no *boom* do terceiro setor e das rubricas financeiras de responsabilidade social de empresas públicas e privadas.

O terceiro setor, caracterizado pelas ONGs, associações civis e filantropia, proliferou no recuo das políticas públicas do Estado brasileiro neste período. As ONGs ancoradas no discurso da garantia de direitos tiveram um alto índice de crescimento especialmente nos territórios populares da cidade quando da insuficiência dos bens públicos especialmente nas áreas da educação e da saúde. Estas organizações, sem fins lucrativos, com recursos públicos e/ou privados, passaram a desenvolver atividades em áreas como educação, meio ambiente, saúde, assistência social, cultura, direitos de minorias. Como observa Elisa Reis (2013), este fenômeno é reflexo de um cenário global contemporâneo onde além do Estado e do mercado, a própria sociedade passou a ser vista como um tipo de recurso para a organização da vida coletiva. Como afirma a autora, tanto em nível global, como no contexto brasileiro, “ganha espaço a ideia segundo a qual novos atores sociais entram em cena” (REIS, 2013, p. 8).

Neste sentido, na lógica do terceiro setor, as “ONGs comunitárias de cultura” se inseriram na linguagem dos projetos sociais apoiados financeiramente por empresas públicas e privadas “socialmente responsáveis”. Como destaca Sovik (2006), as questões sociais assumiram contornos publicitários no espaço empresarial brasileiro tomando corpo no processo de responsabilidade social. Esta de forma geral se dá por parte das empresas no compartilhamento de uma visão ética nos diferentes relacionamentos que estabelecem como forma de melhorar a sua imagem pública e responder às pressões da sociedade e dos consumidores. Para tanto praticam a responsabilidade social, geram informação, atuam sobre políticas públicas e apoiam movimentos e projetos sociais (SOVIK, 2006, p. 3). O apoio destas empresas aos projetos sociais desenvolvidos pelas organizações comunitárias de cultura ocorreu em um momento de ascensão no debate público sobre a situação de crianças e adolescentes considerados em situação de risco e/ou em vulnerabilidade social, assim como, excluídos de cidadania. E também de uma transição para a questão social da juventude brasileira.

A segmentação do público das “ONGs comunitárias de cultura”, especificamente para

67 A Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (ECO-92) foi realizada na cidade do Rio de Janeiro em junho de 1992 e reuniu chefes de Estado de diferentes países para discussões sobre uma agenda em torno da ideia do desenvolvimento sustentável.

os jovens, como afirma Macedo e Castro (2013), se dá em consonância com o aumento da visibilidade pública dos problemas relativos à juventude diante dos episódios de violência já mencionados, como as “chacinas da Candelária e de Vigário Geral”, das constantes rebeliões nas extintas Fundação Estadual de Bem-Estar do Menor (Febem), assim como o assassinato do índio Galdino por jovens de classe média de Brasília. De acordo com o autor é a partir deste contexto que os projetos destinados a este “público-alvo” e a “seus problemas” ganharam maior visibilidade e expressão no campo dos programas sociais e das políticas públicas brasileiras. Esta expressão se deu fundamentada por estudos realizados em pós-graduações das áreas de humanas que tinha como objeto de investigação as práticas e os comportamentos dos jovens. O foco de interesse de gestores públicos, intelectuais, instituições de pesquisa, ONGs e agências multilaterais passou a ser o de conhecer as sociabilidades negativas em contraponto as sociabilidades positivas dos jovens (MACEDO E CASTRO, 2013).

Dentre estes atores destaca-se a Unesco que com base nas recomendações da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento e na publicação do Relatório *Nossa Diversidade Criadora* (1997), organizado por Javier Perez Cúellar, desenvolveu pesquisas e ações sobre trabalhos realizados por organizações da sociedade civil com jovens em situação de pobreza com a intenção de incidir nas políticas públicas brasileiras. Dentre estes estudos destaca-se o “Cultivando vidas, desarmando violências: experiências em educação, cultura, lazer, esporte e cidadania com jovens em situações de pobreza” (CASTRO et al., 2001), que teve como objetivo contribuir para a ampliação da visibilidade de trabalhos existentes com jovens em situações de pobreza no Brasil, assim como, socializar suas metodologias e práticas como subsídio para formulação de políticas públicas com foco na juventude.

O estudo sistematizou um banco de informações sobre iniciativas consideradas exitosas promovidas por organizações da sociedade civil no campo da arte, da cultura, cidadania e esporte, direcionadas à juventude nas cidades brasileiras. Do Rio de Janeiro foram referenciados na pesquisa a Vila Olímpica da Mangueira, o Comitê para a Democratização da Informática, o Grupo Cultural AfroReggae, o Nós do Morro e o Viva Rio. O estudo também organizou um “vocabulário comum de sentidos” utilizado pelas iniciativas desenvolvidas com e para os jovens. Neste, os autores afirmam que a palavra cultura “assume sentidos múltiplos que vem na contramão de violências”. E como exemplos destes sentidos elencam três: 1) “como forma de estar na vida – na relação identidade individual e coletiva”; 2) “como orientação por nexos entre ética e estética” e 3) “como outra cultura, por posição crítica e advogar direitos” (CASTRO et al., 2001, p. 498).

Os autores afirmam ainda que dentre os diferentes trabalhos realizados com jovens em

situação de pobreza que participaram da pesquisa focaliza-se temas de cidadania que iam além de sua concepção mais clássica onde inclui-se os direitos políticos, civis e sociais. Mas nota-se a ênfase na cidadania cultural:

Em diversas experiências com jovens em que se focalizam temas de cidadania, é comum a preocupação de não apenas oferecer conhecimento sobre cidadania civil e direitos legais, ou cidadania social e direitos aos bens sociais, mas também investir em cidadania cultural, no direito ao acesso aos bens culturais, no direito a ser sujeito, criador de cultura e no direito à diferença. Por extensão, recorrer-se-ia ao desenvolvimento da capacidade crítica, relacionando cidadania à participação (CASTRO et al., 2001, p. 510-511).

A referência no estudo em tela de que a noção de cidadania cultural estava presente nas iniciativas referenciadas como “exitosas” no estudo da Unesco, demonstra que esta concepção de cidadania já se fazia presente no trabalho cotidiano de diferentes organizações da sociedade civil que atuavam por meio da arte e da cultura com jovens das classes populares. Portanto, o princípio da cidadania cultural ao ser adotado com centralidade pelo Ministério da Cultura nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010), especialmente no Programa Cultura Viva e nos Pontos de Cultura, encontrou sentido nas práticas culturais realizadas por diferentes grupos e organizações culturais de dimensão local e comunitária no país.

Especificamente no Rio de Janeiro a representação da Unesco, convidou vinte organizações da sociedade civil que trabalhavam com jovens para a construção da rede *Fala Galera*⁶⁸. O foco do *Fala Galera* foram as experiências de organização comunitária e cultural que incidiam sobre as questões que se colocavam para a juventude com ênfase na ideia de desenvolvimento local. Como afirma Novaes (2002, p. 14), o ponto de intercessão entre os grupos convidados foram as “iniciativas promovidas por grupos que se destacavam no cenário carioca por um considerável poder de atração sobre a juventude, através de ações que combinam a promoção de cultura e o exercício da cidadania”. Ainda de acordo com a autora, o *Fala Galera* teve dois propósitos iniciais: sensibilizar atores sociais, governos e iniciativa privada sobre a centralidade política da cultura no processo de humanização nos modelos de desenvolvimento vigente, assim como, a necessidade de ampliar a visibilidade e a sustentabilidade de experiências que conjugavam cultura, comunicação e cidadania e que pudessem inspirar a formulação de políticas públicas para a juventude.

O *Fala Galera* envolveu a realização de oficinas e também do *Curso Temático*

68 O projeto Fala Galera foi batizado com o mesmo nome do livro que teve coordenação da professora Cecília Minayo e apresentou resultados da pesquisa realizada pela Unesco sobre os jovens do Rio de Janeiro. Minayo et al. *Fala Galera – Juventude, Violência e Cidadania na cidade do Rio de Janeiro*, UNESCO – Brasil, 1998.

Juventude, Cultura e Cidadania organizado pela Unesco em parceria com o ISER e com a Coordenadoria de Desenvolvimento Humano do Estado do Rio de Janeiro. O curso resultou em uma publicação⁶⁹ de mesmo nome onde pode-se ver as principais reflexões e discussões dos participantes. Na publicação menciona-se a participação de organizações e iniciativas como o AfroReggae, Nós do Morro, Teatro do Anônimo, Jongo da Serrinha, COOPPA-Roca (Rocinha), CEASM (Maré), Grupo ECO (Dona Marta), o *site* Viva Favela, Rádio Madame Satã, dentre outros.

Nas discussões do curso temático esteve presente na fala de alguns dos organizadores e também participantes a necessidade de se superar a “invisibilidade cultural” dos projetos desenvolvidos nas favelas e periferias nas políticas públicas de cultura reconhecendo-os como “produtores de cultura”. Como abordado anteriormente, os projetos culturais desenvolvidos pelas ONGs ao longo da década de 1990 eram identificados na esfera pública em torno de uma agenda de política social e/ou de *responsabilidade social* de empresas públicas e privadas e não no campo da arte da cultura. Portanto tais projetos não se inseriam no rol das políticas públicas de cultura como outros projetos artísticos e culturais não provenientes das favelas e periferias da cidade. Esta questão pode ser vista na fala do ator Márcio Libar, um dos fundadores do Teatro de Anônimo⁷⁰:

Normalmente, o Teatro de Anônimo é citado no meio de outros projetos sociais e a gente acaba ganhando esse cunho e a gente não gosta. A gente está de “saco cheio”, para dizer a verdade, de ser identificado como grupo de projeto social. Até porque não se quer disputar grana do desenvolvimento social. A gente quer disputar grana da Secretaria de Cultura, do Ministério da Cultura. Isso é uma questão clara, uma questão de foco nosso. Então, a nossa discussão é a da cultura (LIBAR, 2002, p. 1).

Écio Salles, no mesmo evento e na época diretor de conteúdo do Grupo Cultura AfroReggae, enfatiza a afirmação da qualidade artística dos trabalhos desenvolvidos por estes grupos que até então eram reconhecidos somente através da rubrica do projeto social. A disputa que se colocava neste momento era a de que muitos dos espetáculos musicais, teatro ou dança que chegavam aos palcos dos teatros do Rio de Janeiro, como os do Nós do Morro, da Cia. Étnica de Dança e do AfroReggae, eram considerados com distinção como amadores e/ou semiprofissionais, portanto de um menor valor artístico e cultural:

A ideia dos grupos que estão aqui e de muitos outros que conhecemos, como o Nós

69 NOVAES, Regina Reys; PORTO, Marta; HENRIQUES, Ricardo. *Juventude, Cultura e Cidadania*. Comunicações do ISER – Ano 21 – Edição Especial, Rio de Janeiro, 2002.

70 O Teatro de Anônimo é um grupo de teatro fundado em 1986 por um grupo de estudantes secundaristas moradores dos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, que utiliza como o linguagem o teatro de rua e técnicas circenses. O grupo atua de diferentes maneiras no cenário cultural da cidade, promovendo espetáculos, mostras, oficinas e encontros internacionais.

do Morro, é exatamente esta: construir trabalhos artísticos que tenham qualidade, e que prevaleçam por esta qualidade. A intervenção no espaço público desses projetos se torna interessante na medida em que se descola do discurso meramente social. O que talvez ainda não tenha acontecido, porque mesmo projetos de altíssima qualidade como o Afroreggae, a Companhia Étnica, o Teatro de Anônimo, e muitos outros ainda entram na rubrica dos projetos sociais, quando na verdade se está produzindo ali trabalhos e projetos culturais, da melhor qualidade. O problema é que no nosso contexto social atual, a favela é local reconhecidamente de exclusão. Mas acho também que, ao mesmo tempo, é através da preocupação com a qualidade artística desenvolvida por esses grupos que começa a se desenvolver o processo de quebra desta lógica. Obviamente, eu tenho perfeita consciência de que esse processo não chegou ao final, e o processo de quebra dessa lógica está longe disso. Hoje, o trabalho vem sendo desenvolvido no sentido de estar ocupando um espaço dentro da estrutura de entretenimento, de cultura e lazer, uma ocupação do espaço público que deveria ser irrestrita, mas ainda não é (SALLES, 2002, 133).

Os debates realizados no curso *Juventude, Cultura e Cidadania* demonstravam a tensão entre as fronteiras do que se considera como “projeto artístico” e “projeto social”, assim como, uma reivindicação de que as produções artísticas e culturais produzidas pelos atores culturais das favelas e periferias da cidade fossem reconhecidas pelo seu valor artístico na esfera pública e nas políticas públicas de cultura.

Esta tensão foi abordada pela professora e crítica de dança Silvia Soter (2005) que teve como objeto de sua dissertação de mestrado o *Corpo de Dança da Maré*⁷¹ e suas produções, os espetáculos *Folias Guanabaras* (2001) e *Dança das Marés* (2002), de “excelente qualidade artística e técnica” e que contou com a participação de crianças e jovens moradores da Maré. A autora destaca que, no que se refere a participação destes jovens nos espetáculos, eles tendiam a ser identificados na mídia e no programa das próprias peças como “jovens de setores populares”, “crianças e jovens carentes” ou “meninos de favela” (SOTER, 2005, p. 8-9).

A ênfase na mídia, na origem destes jovens, reforçava os estereótipos associados aos jovens moradores das favelas cariocas relacionando suas vidas diretamente à exclusão e à violência. Segundo Soter (2005) ainda que alguns destes espetáculos não tratassem em termos de conteúdo de questões sociais, o fato de possuírem em seus elencos jovens moradores de espaços populares, fazia com que essas obras trouxessem a questão social, inevitavelmente, para o centro da cena e do debate político.

Neste sentido, Sovik (2014, p. 175) afirma que o “fascínio” despertado por estes projetos no espaço público brasileiro se dá porque estes contêm “elementos de toda a gama de relações de poder no Brasil urbano” tendo como eixo a “desigualdade estruturante da

71 O Corpo de Dança da Maré foi um projeto realizado pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo em parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, entre os anos de 2000 e 2002, com patrocínio da Petrobras. Das atividades do projeto foram produzidos três espetáculos que tinham dentre seu corpo artístico adolescentes e jovens moradores da Maré: “Mãe Gentil (2000), “Folias Guanabaras” (2001) e “Danças das Marés” (2002).

sociedade brasileira”. Portanto os projetos culturais passaram a ser considerados por diferentes segmentos da sociedade uma ferramenta de transformação social e um recurso para o enfrentamento da violência e da desigualdade no Rio de Janeiro. No bojo desta ideia estava a de democratização do acesso à arte, à cultura ou de levar cultura para a periferia como forma de melhoria das condições de vida e de ampliação de oportunidades de crianças e jovens consideradas em situação de risco social.

Para Porto (2004), a partir da década de 1990, os projetos culturais se destacaram na conquista dos espaços públicos e na legitimação dos direitos sociais dos movimentos comunitários e de periferias dos grandes centros urbanos. Todavia estes foram de forma equivocada compreendidos como ações sociais capazes de transformarem indicadores históricos de desigualdades ao invés de serem assegurados pela sociedade como um direito cultural que deveriam estar sempre ali presentes. Esta perspectiva assumiu por muitas vezes um caráter preventivo, reparatório e/ou assistencialista como a de que o objetivo maior destes projetos seria o de ocupar/atender o jovem em “risco social” para retirá-lo da criminalidade reforçando estigmas e estereótipos de que todo jovem morador de territórios pobres e violentos seria um potencial criminoso. Na compreensão de Porto (2004), esta percepção reduzida na esfera pública sobre os projetos culturais desenvolvidos nos territórios populares relacionou-se com a ausência de políticas públicas de cultura que reconhecessem e incorporassem as práticas culturais locais no bojo da “transição democrática” da década de 1990, ainda que esta tenha sido afirmada como um direito cultural na Constituição de 1988.

Neste sentido, o recuo temporal realizado nesta parte do trabalho demonstrou a emergência de um conjunto de experiências em cultura e cidadania nas favelas do Rio de Janeiro como forma de resposta à intensificação da violência urbana e ao aprofundamento da pobreza na cidade na década de 1990. Estas iniciativas culturais promovidas por organizações da sociedade civil com a participação de crianças e jovens de origem popular ganharam relevo no debate público e em estudos sobre a questão social da juventude considerada em situação de vulnerabilidade social tecida pela Unesco, governos, academia e ONGs. Também foi possível perceber a relevância das experiências do Rio de Janeiro neste debate ao aprofundarmos a abordagem do estudo realizado pela Unesco em 2001, assim como, as discussões realizadas no âmbito do *Fala Galera e do Curso de Juventude, Cultura e Cidadania*. Todavia, ainda que o princípio da cidadania cultural estivesse presente nas diferentes iniciativas desenvolvidas por organizações da sociedade civil em suas práticas culturais territoriais, nota-se que estes vinham reivindicando o reconhecimento de suas ações no campo das políticas públicas de cultura uma vez que estas eram invisibilizadas e tratadas com distinção.

É possível dizer que a ideia de cultura predominante neste período foi aquela que considerou a presença da arte e da cultura nos territórios populares da cidade como capazes de trazer soluções para os problemas históricos de violência e mazelas sociais do Rio de Janeiro, colocando no centro a vulnerabilidade social e não a cultura como potencialidade de deslocar focos de poder (PORTO, 2008 apud FAYGA, 2009). No entendimento desta tese, a partir do reconhecimento das práticas culturais populares no campo das políticas públicas de cultura brasileiras e na perspectiva da efetivação do direito à cultura, há um deslocamento de sentido em torno das práticas culturais desenvolvidas nos territórios populares do Rio de Janeiro a começar da difusão de uma nova ideia de cultura no país e da implementação dos Pontos de Cultura.

2.2. - OS PONTOS DE CULTURA E A AMPLIAÇÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL DAS FAVELAS E PERFERIAS

As organizações e iniciativas comunitárias de cultura como o *AfroReggae*, o *Nós do Morro*, a *Central Única das Favelas (CUFA)*, a *Cia. Étnica de Dança* e o *Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM)*, que no bojo dos processos de redemocratização se configuraram nas favelas cariocas em resposta ao contexto de fragmentação social da cidade, nos anos 2000 intensificaram seus projetos culturais e inspiraram o surgimento de outras iniciativas territoriais na região metropolitana da cidade.

As organizações e projetos culturais mencionados acima se inscrevem em um movimento que entre a década de 1990 e meados dos anos 2000 ganhava força no Rio de Janeiro e nos centros urbanos brasileiros e que foi chamado por pesquisadores, como Heloísa Buarque de Hollanda⁷² e Hermano Vianna⁷³, de “cultura de periferia”⁷⁴. A expressão apesar de

72 Heloísa Buarque de Hollanda (2009), curadora da *Coleção Tramas Urbanas* publicada pela editora Aeroplano que aborda a produção cultural de periferia, no texto de apresentação da coleção afirma que “na virada do século XX para o XXI a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indistigável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social”.

73 Para Hermano Vianna (2006), os grupos culturais como os abordados nesta tese e que vinham surgindo nas periferias brasileiras conjugavam trabalhos de produção artística e combate à desigualdade social.

74 Segundo D`Andrea (2013, p. 33-35), o sentido e significado do termo periferia foi historicamente objeto de disputa de diferentes atores sociais. Através do que denomina de “discurso preponderante” e que define como aquele que “teve mais peso, maior abrangência, maior influência sobre o todo da sociedade”, afirma que entre 1960 e 1993, a preponderância do discurso para explicar o fenômeno da periferia teve centralidade na produção acadêmica com a atuação de intelectuais de diferentes áreas como do urbanismo, sociologia, antropologia, geografia, economia, história. A partir de 1993 esta preponderância passou para os moradores dos bairros periféricos sobretudo pela via artística e tem como marco as músicas do grupo Racionais MC's. A partir de 2002, afirma que a preponderância seguiu no campo artístico, mas com uma apropriação por produções da indústria do entretenimento. Esta apropriação se expressou em produções cinematográficas e televisivas que oscilaram entre representações ambivalentes sobre a periferia, quer por um lado enfatizando a violência e a pobreza ou por outro celebrando de forma festiva os modos de vida e as práticas culturais

ser mais usada como forma de identificação das atividades artísticas e culturais desenvolvidas nas periferias de São Paulo (PEÇANHA, 2009; D' ANDREA, 2013), se consolidou no campo cultural do Rio de Janeiro como forma de identificação da produção estética e cultural realizada nas favelas e subúrbios⁷⁵ da cidade, a partir da exposição e do seminário *Estética da Periferia – Inclusão cultural e cidadania* (2005) e *Estética da Periferia – Diálogos Urgentes* (2007), ambas organizadas por Heloísa Buarque de Hollanda e pelo cenógrafo Gringo Cardia.

No texto publicado no *site*⁷⁶, que reúne a produção intelectual e acadêmica da ensaísta e professora Heloísa Buarque de Hollanda, nota-se que a abordagem sobre a “cultura de periferia” nos eventos mencionados acima ocorreu em uma dupla perspectiva: através da valorização das expressões e manifestações artísticas como a música (funk e rap), o grafite, o teatro, a dança e a moda que “vem se afirmando com grande impacto e eficácia no mercado cultural e que sem dúvida é a grande novidade cultural e política desse início de século” e, uma segunda através da cultura como inclusão social e acesso à cidadania, onde a “produção cultural da periferia surge como a experiência mais importante de resposta aos problemas de exclusão e da desigualdade social”.

A concepção da cultura como inclusão social e acesso à cidadania foi celebrada na reportagem do Jornal O Globo intitulada “A cidade unificada” (AUTRAN, 2006). Nela faz-se referência a atuação de ONGs e entidades da sociedade civil que por meio da construção de “pontes” estavam reduzindo a distância entre “a favela e o asfalto”, na cidade que já foi considerada partida, em uma alusão ao livro do jornalista Zuenir Ventura. Na matéria ganhou relevo o grupo teatral Nós do Morro, a Central Única das Favelas e o Grupo Cultural AfroReggae e suas iniciativas culturais na cidade. Também uma análise da antropóloga Leilah Landim, que se dedicou ao estudo da atuação das organizações da sociedade civil, e que destacou haver uma especificidade destas organizações do Rio de Janeiro, devido aos aspectos geográficos da cidade e também ao fato das lideranças destas organizações serem

populares. No cinema os filmes *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos homens* (2003) e *Falcão, meninos do tráfico* (2006), são exemplos de obras de ficção e documentário que aumentaram a presença visual no cinema de cidadãos pobres, negras, moradores de favelas e bairros de periferia. Já na televisão são exemplos de representações festivas e/ou de celebração os programas *Minha Periferia*, *Central da Periferia* (2006) e *Esquenta* (2011-2017) apresentados pela atriz Regina Casé e criados em parceria com Hermano Vianna.

75 De acordo com D'Andrea (2013, p. 142-143) os bairros não centrais do Rio de Janeiro, possivelmente por uma realocação semântica, passaram a ser designados também como periferias, sem que o termo subúrbio tenha desaparecido completamente e sem que houvesse um processo de degradação urbana que justificasse tal mudança. O autor destaca que os bairros do subúrbio do Rio de Janeiro foram pensados na lógica suburbana com legalidade na aquisição dos lotes, casas com quintais, arruamentos padronizados, planejamento urbano, dentre outras características. Já o termo favela designa outra realidade urbana e outra ordem de questões. No entanto, em dado momento histórico, favelas e subúrbios cariocas passaram a ser denominados periferia.

76 Sobre o evento, disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/estetica-da-periferia-2005-e-2007/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

oriundas de territórios populares da cidade:

Não há um levantamento do número de ONGs no Rio ou no Brasil, mas as daqui promovem uma inclusão mais inovadora. Talvez pela mistura entre a cidade formal e a favela, assim como pela música, como o funk e o hip hop. O inovador é que elas surgem no lugar aonde passam a atuar e encontram cada vez mais pontes com o espaço público. Provocam possibilidades de inclusão, processos exemplares que têm repercussão e efeito multiplicador (LANDIM apud AUTRAN, 2006, p.1).

A visibilidade na mídia destas organizações culturais e de suas iniciativas também repercutiu na reportagem intitulada “O morro pede passagem” (CEZIMBRA, 2006). A reportagem destacava que as favelas do Rio de Janeiro estavam promovendo uma “virada cultural” para “transcender a realidade de miséria e violência” e destacava o *Teatro na Lage* criado pelo professor Veríssimo Júnior na Vila Cruzeiro; o *Núcleo de Audiovisual da CUFA*; o *AfroReggae*, o curta *Neguinho e Kika* de Luciano Vidigal do *Nós do Morro* e o grupo de hip hop *Nação Maré*.

A atuação destas organizações da sociedade civil, que nasceram da mobilização comunitária dos territórios populares do Rio de Janeiro, remete ao que Thiago Ansel (2013, p. 15) definiu como os novos mediadores: “grupos político-culturais compostos e liderados por jovens de favelas, os quais têm como característica marcante a busca pela interação com um conjunto de outros discursos e atores sociais, inclusive e, sobretudo, os dominantes”. Dentre a interação destas organizações culturais com um conjunto de outros discursos e atores sociais destaca-se a sua atuação em direção à mídia hegemônica em busca de visibilidade e construções de novos sentidos sobre suas práticas culturais com origem nos territórios populares da cidade:

A mídia, portanto, constituir-se-ia, em um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. [...]. Por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolvem grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganha sentido (HERSCHMANN, 2000, p. 90).

Em meio a este cenário político-cultural, na primeira década dos anos 2000, ocorreu uma intensificação da atuação destas organizações que na perspectiva desta tese se dá em consonância com uma maior abertura das políticas culturais com ênfase na cidadania e na diversidade cultural capitaneadas pela gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura. Este estímulo ocorreu de forma simbólica através do compartilhamento de conceitos e valores presentes no Programa Cultura Viva e nos Pontos de Cultura e também de forma

efetiva mediante a disponibilidade de apoios financeiros plurianuais a organizações e grupos culturais territoriais por meio dos editais. Neste sentido, nota-se o fortalecimento e o florescimento de iniciativas culturais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro que se expressou de diferentes formas, seja através das linguagens artísticas como o teatro, o cinema, a dança, literatura, audiovisual, através de cursos de produção cultural para agentes culturais populares, produção de conhecimento sobre as práticas culturais nestes territórios, museus comunitários, realização de festivais e a inauguração de espaços culturais.

Para o realizador cultural Marcus Vinicius Faustini⁷⁷ (2016), o Ponto de Cultura foi uma forma inicial do poder público se relacionar com o “popular que está subalterno”, chancelando a cultura na ponta e a ação cultural desenvolvida nos territórios:

o (Ponto de Cultura) foi uma política de aproximação das coisas que não se entendia, mas que estavam excluídas. Aí foi assim: “vamos criar isso aqui, para o poder público começar a se relacionar com isso tudo que a gente não dá conta, o popular que está subalterno”. A partir do momento que isso começou a existir e veio o conceito de território, o conceito de território dá mais chances de aparecerem diferenças e subjetividades do que o conceito de cultura popular. Ele diz muito a respeito desse Brasil urbano. [...] Parece que ele juntou dois pedaços de fios ligados na tomada e deu um “tchun”, disparou a possibilidade da ação no território, a chancela para a cultura na ponta, para o agente cultural na ponta (FAUSTINI apud COSTA, 2016, p. 7).

Como lembra Hall (2013, p. 281), não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora de um campo de força de relações de poder e de dominação cultural. Contudo a perspectiva que se colocou com o Ponto de Cultura, acompanhando o pensamento de Hall (2013), foi um deslocamento da concentração do poder cultural (dos meios de fazer cultura nas mãos de poucos) – para as mãos de muitos⁷⁸. Portanto é possível dizer que os Pontos de Cultura foram a conquista de uma “posição estratégica” no âmbito da luta cultural travada por organizações e grupos culturais populares na sociedade brasileira até então ausentes do escopo das políticas culturais brasileiras anteriores.

Por outro lado, a perspectiva apresentada por Marcus Vinicius Faustini aponta que o Ponto de Cultura teria possibilitado um processo de “virada territorial”⁷⁹ nas políticas

77 Marcus Vinicius Faustini nasceu na comunidade do Cesarão no bairro de Santa Cruz na zona oeste do Rio de Janeiro. É diretor de teatro, escritor, cineasta e gestor cultural. Foi um dos fundadores da ONG Avenida Brasil Instituto de Criatividade Social e do Projeto Reperiferia, da Escola Livre de Teatro da Zona Oeste, Escola Livre de Nova Iguaçu e Escola Livre da Palavra. No campo das políticas públicas foi Secretário Municipal de Cultura de Nova Iguaçu (2008/2010), Assessor Especial de Cultura e Território na Secretaria de Estado de Direitos Humanos (2010/2011) do Rio de Janeiro e Superintendente de Cultura e Sociedade da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (2011-2012).

78 De acordo com notícia publicada no *site* do Ministério da Cultura em 06/08/2015, desde de 2004 foram fomentados no país 4.500 Pontos de Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

79 O termo tem sido utilizado por autoras como Baron (2016) e Costa (2017) como forma de analisar e investigar a produção cultural contemporânea do Rio de Janeiro.

culturais brasileiras, proporcionando a abertura de um campo discursivo e de ação que reconheceu e fomentou práticas culturais imbricadas com seu território de origem já existentes. No caso específico do Rio de Janeiro, esta mudança de perspectiva inflexionou uma geração de projetos culturais desenvolvidos nas periferias do Rio de Janeiro (COSTA, 2017).

Como abordado anteriormente, no Rio de Janeiro os Pontos de Cultura reconheceram em um primeiro momento um conjunto de iniciativas culturais comunitárias promovidas por jovens de origem popular e surgidas no bojo dos processos de redemocratização (1980-1990). Portanto, nota-se que dentre estes, o Grupo Cultural AfroReggae com o Ponto de Cultura Levantando a Lona no Cantagalo, o Núcleo Audiovisual do Nós do Morro no Vidigal, o Museu da Maré do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e também a Escola de Formação Pequeno Tigre do Circo Crescer e Viver, que iniciou suas atividades no início dos anos 2000. Ainda que ao longo do recorte temporal definido nesta tese estas organizações tenham alcançado um alto grau de institucionalidade nota-se que em algumas delas o Ponto de Cultura foi fundamental para uma melhor estruturação das ações culturais já existentes.

Esta perspectiva pode ser aprofundada através do depoimento de alguns dos coordenadores destas organizações e/ou projetos culturais. A cineasta Rosane Svartman, uma das fundadoras do Núcleo de Cinema do Nós do Morro, afirma que os Pontos de Cultura foram uma iniciativa tardia e limitada do Estado brasileiro, ainda que de fundamental importância para uma melhor estruturação e ampliação das atividades do Núcleo de Cinema no Vidigal existentes desde 1996:

O Ponto de Cultura Audiovisual, em 2006, uma iniciativa do Ministério da Cultura, também foi um grande marco na história do Núcleo de Cinema. Mesmo que tardia e limitada, a participação do Estado na busca e apoio de iniciativas e experiências culturais de inclusão é fundamental. Em primeiro lugar, o aporte financeiro gerou a possibilidade de uma estrutura mínima para o curso – uma sala equipada, material de uso, uma ilha de edição. [...] Além disso, o Ponto de Cultura trouxe a possibilidade da contratação de multiplicadores do próprio grupo para cuidar de sua coordenação, o que fortaleceu enormemente o Núcleo de Cinema. E por dois anos tivemos verba para chamar professores de outras áreas – historiadores, fotógrafos, produtores, etc. – que permitiram uma especialização melhor aos alunos e uma organização de uma grade curricular mais completa dentro do núcleo audiovisual, uma ambição antiga. Finalmente, no espírito de democratização e convivência com as diferenças dentro da sala de aula descrito acima, o Ponto de Cultura também fez com que fosse possível a entrada de diversas realidades para o grupo de alunos, alguns que jamais haviam pisado em uma favela, apesar de morarem a vida toda na cidade (SVARTMAN, 2008, p. 45).

O financiamento da cultura diretamente pelo Estado, especialmente no apoio a

iniciativas culturais comunitárias, também é percebido por Junior Perim, fundador do Circo Crescer e Viver, como uma atividade fundamental. O Crescer e Viver, localizado no centro do Rio de Janeiro na Praça XI, teve aprovado em 2004, o Ponto de Cultura Escola de Circo Pequeno Tigre. A escola por meio da metodologia do circo social oferece formação artística na cadeia produtiva do circo para crianças e adolescentes das classes populares:

Eu acho que o maior financiador da Cultura tem que ser o Estado, nos seus diferentes níveis. E não é por nada de especial não: é porque o Estado é o maior indutor e financiador das demais atividades produtivas. Não há nenhum segmento da atividade produtiva que tenha crescido sem a mão do Estado. Por que para a Cultura não é dado esse lugar ainda? Nós tivemos um ciclo muito bom com o Programa Cultura Viva, no governo Lula, com o Gil e o Juca no ministério. Esse momento foi fundamental. O Crescer e Viver foi Ponto de Cultura numa hora que a gente estava ganhando explosão. Foi muito importante. E foi também muito importante para nos educar a lidar com o Estado, a lidar com os mecanismos e as ferramentas (PERIM apud COSTA; AGUSTINI, 2014, p. 166).

A questão que se coloca a partir dos depoimentos de Svartman e Perim é a do papel do Estado no financiamento direto à produção cultural brasileira como uma alternativa à lógica submetida as regras da indústria e do mercado cultural e como forma de superação do modelo hegemônico das leis de incentivo fiscal. De forma geral o *modus operandi* do mercado cultural se dá no financiamento de eventos, obras e/ou produtos culturais (shows, exposições, peças de teatro) que tenham um caráter mercadológico ou midiático. O Ponto de Cultura possibilitou uma mudança de perspectiva ao conceder apoio financeiro plurianual por um período de três anos a organizações e grupos culturais da sociedade civil. Este arranjo institucional entre Estado e organizações da sociedade civil foi inédito no campo das políticas públicas de cultura e possibilitou uma mudança de paradigma no financiamento à cultura no país. Esta mudança ocorreu quando ao invés do financiamento de eventos e/ou produtos culturais, o Estado passou a financiar processos culturais continuados valorizadores das relações humanas e sociais locais.

A cultura como processo nesta tese é compreendida como aquela que se dá no cotidiano, se insere nas relações comunitárias e potencializa a ação dos sujeitos. Especificamente neste trabalho tem como foco aqueles processos que articulam cultura e educação e se dedicam ao desenvolvimento de ações de formação artística e cultural com a participação da juventude. Estas ações são compreendidas a partir de uma concepção ampliada de educação, como práticas educativas, e se inserem no campo da educação não formal, conjugando processos de ensino e aprendizagem por meio da arte e da cultura com inserção nos saberes e fazeres comunitários.

Neste sentido, como abordado no primeiro capítulo e com base nas pesquisas avaliativas do Programa Cultura Viva (LPP/UERJ, 2006; IPEA, 2010), nota-se que os Pontos

de Cultura incidiram majoritariamente em projetos de cultura e educação promovidos por organizações da sociedade civil em regiões periféricas dos centros urbanos e que envolveram sobretudo a participação da juventude. Portanto no Rio de Janeiro, a partir das observações conduzidas nesta pesquisa, observa-se a centralidade destas organizações da sociedade civil na intensificação dos processos criativos e culturais nas favelas e periferias da cidade. Todavia vale ressaltar que ainda que o recorte estabelecido nesta tese no que se refere às políticas culturais implementadas pelo Ministério da Cultura na primeira década dos anos 2000 e os seus desdobramentos no Rio de Janeiro, seja os Pontos de Cultura, outras ações públicas implementadas pelo Ministério da Cultura em parceria com os governos locais neste mesmo período também contribuíram para o fortalecimento da produção cultural nos territórios dos populares da cidade, como: o Cine Mais Cultura⁸⁰ (2010) e o Microprojetos Territórios de Paz⁸¹ (2010/2011).

Em termos de financiamento desta produção cultural, além dos editais de fomento direto do Ministério da Cultura e dos Pontos de Cultura, também ocorreu um alinhamento da política de patrocínio a projetos culturais da Petrobras às diretrizes políticas do Ministério da Cultura. A Petrobras havia reestruturado em 2001 sua política de patrocínios e lançou o *Programa Petrobras Cultural*, com editais nacionais anuais de seleção pública de projetos culturais. Como conta Eliane Costa, que foi gerente de patrocínios da empresa entre 2003 e 2012, a Petrobras desde a década de 1980 já tinha histórico de patrocínio cultural, ainda que inexistisse uma política estruturada. A política de patrocínio a projetos culturais da empresa foi reestruturada por meio de uma consultoria externa, que trouxe para o programa uma concepção de fortalecimento da seleção pública dos projetos culturais por meio dos editais e de uma maior democratização do acesso às verbas de patrocínio. Inicialmente estruturou-se as prioridades e as estratégias de seleções públicas nas áreas da música, artes cênicas, curtas-metragens e audiovisual, posteriormente, novas modalidades foram sendo incorporadas. Segundo Eliane Costa, as bases conceituais do *Programa Petrobras Cultural* foram potencializadas pelas novas concepções contemporâneas das políticas culturais da gestão do

80 O Cine Mais Cultura foi realizado em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (2010) e destinou às organizações não governamentais selecionadas equipamentos de projeção audiovisual, obras do catálogo da Programadora Brasil (filmes de ficção, documentário e animação em curta, média e longa metragens) e participação em oficinas de formação cineclubista.

81 O edital Microprojetos Territórios de Paz foi lançado pelo Ministério da Cultura no bojo do *Programa Mais Cultura* e do *Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania* (Pronasci) do Ministério da Justiça. O edital implementado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e destinou prêmios a pequenas iniciativas que fomentassem e incentivassem artistas, grupos artísticos independentes, grupos étnicos de tradição cultural e pequenos produtores culturais nos bairros definidos como territórios de Paz pelo PRONASCI. Foram definidos como “Territórios de Paz” no Rio de Janeiro: Acari, Andaraí, Bangu, Borel, Cantagalo/Pavão-Pavãozinho, Chapéu Mangueira/Babilônia, Cidade de Deus, Complexo da Maré, Complexo da Penha, Complexo do Alemão, Formiga, Macacos, Manguinhos, Morro da Providência, Rocinha, Salgueiro, Santa Cruz, Santa Marta, Senador Camará/Batan, Tabajara, Tavares Bastos, Turano, Vila Kennedy (BRASIL, 2010).

Ministro Gilberto Gil:

Quando Gil começou a trabalhar a questão dos editais, da democratização do acesso, com uma profunda preocupação com a questão da diversidade cultural, que foram as marcas da sua gestão, a gente já estava neste processo. Então muitos destes valores e práticas da Petrobras já existiam e foram reforçados. Claro que alguns, outros nós incorporamos, como essa questão do patrimônio imaterial, por exemplo, que ganhou muita força na gestão Gil, e que nós incorporamos no edital de 2003. Ou como a questão da cultura digital, que incorporamos em 2007, se não me engano. [...] Nos últimos anos, um dos grandes ganhos da Petrobras na cultura foi ter começado a trabalhar em uma sintonia muito grande com as políticas públicas, porque é inadmissível que uma empresa que chegou a colocar em um só ano R\$ 205 milhões na cultura andasse para um lado e a política pública para outro. A convergência era fundamental (COSTA, 2010, p.196).

Portanto foram incorporadas ao *Programa Petrobras Cultural* duas novas linhas de ação em sintonia com as diretrizes políticas do Ministério da Cultura: “Cultura Digital” e “Formação: educação para as artes”. De acordo com Costa (2015, p. 2) as novas linhas tinham como objetivo a abertura de oportunidades para experiências de formação no campo das artes e da cultura dos territórios populares do país, assim como, para a recente produção audiovisual periférica emergente.

É neste contexto que alguns dos projetos culturais promovidos por organizações da sociedade civil do Rio de Janeiro foram patrocinados pela Petrobras, através dos editais anuais do *Programa Petrobras Cultural* ou por meio do patrocínio direto da empresa. É o caso do Núcleo de Cinema e do teatro do Nós do Morro, os grupos artísticos do AfroReggae (percussão, dança e circo), a Cia. Étnica de Dança, o Circo Social Crescer e Viver, o Núcleo Audiovisual da Central Única das Favelas (CUFA), a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (ELC), dentre outros. Entre 2003 e 2012, a Petrobras figurou entre as maiores empresas patrocinadoras de cultura do país patrocinando mais de 3 mil iniciativas nas diferentes linguagens artísticas ou voltadas ao patrimônio material e imaterial brasileiro em todas as regiões do país (COSTA, 2015, p. 1).

Vale lembrar que o modelo dos editais adotado pelo Ministério da Cultura como mecanismos de fomento direto foi reproduzido não somente pelas empresas públicas e privadas, mas também pelo estado e pelo município do Rio de Janeiro. Porém como dito anteriormente é somente na segunda década dos anos 2000 que se observa o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro no campo das políticas públicas locais, com a formulação de ações públicas como o Edital de Criação Artística no Funk (2011), o Edital de Cultura Digital em interface com Lanhouses (2011) e o Favela Criativa (2013) em âmbito estadual e o Prêmio Ações Locais – Rio450 e seus desdobramentos

(2014) em âmbito municipal, que será aprofundado nesta tese como recorte empírico.

É possível afirmar, com base nas observações conduzidas nesta pesquisa, que o fortalecimento das iniciativas culturais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro tem início em 2006 ao mesmo tempo em que as políticas culturais implementadas pelo Ministério da Cultura começam a demonstrar os seus primeiros resultados na cidade. Portanto, com o propósito de traçar um panorama desta produção cultural contemporânea da cidade apresenta-se em seguida um conjunto de iniciativas culturais desenvolvidas nas favelas e periferias do Rio de Janeiro. A fim de estabelecer um recorte, privilegiou-se a abordagem de iniciativas culturais promovidas pelas organizações comunitárias de cultura, aquelas que têm dentre seus quadros lideranças com origem em bairros e comunidades populares, e que tem como marco o surgimento do grupo cultural AfroReggae em 1993.

No cinema e no audiovisual impulsionados pela democratização do acesso às novas tecnologias da comunicação e da informação (onde incluem-se os kits multimídia dos Pontos de Cultura), destacam-se projetos de cinema e educação que ofereceram formação em criação e produção audiovisual para jovens de origem popular. No audiovisual destacam-se algumas iniciativas como o já mencionado Núcleo de Cinema do Nós do Morro⁸², a Escola de Audiovisual da Central Única das Favelas (CUFA)⁸³, as oficinas de produção audiovisual do Cinemaneiro, o Cinema Nosso⁸⁴ e a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu⁸⁵ na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro. Também na Baixada, o Cineclubes Mate com Angu⁸⁶ no município de Caxias que integra o movimento cineclubista desenvolvendo ações de exibição de filmes, produção audiovisual e formação em cinema e novas mídias.

No campo do audiovisual soma-se a realização do filme “Cinco Vezes Favela – Agora por nós mesmos⁸⁷” (2010) que foi dirigido por um grupo de jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro e produzido pelo cineasta Cacá Diegues. A realização do filme foi

82 Sobre a trajetória do Núcleo de Cinema do Nós do Morro ver: SVARTMAN, Rosane. De Dentro pra Fora de Cima pra Baixo: a formação de autores e a trajetória do núcleo de cinema do grupo Nós do Morro do Vidigal. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, 2008. Produção audiovisual do Nós do Morro, disponível em: <<https://www.youtube.com/user/cinenosdomorro>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

83 Sobre a Escola de Audiovisual da CUFA ver: COSTA, Antonia Gama Cardoso de Oliveira da. *Fazendo do nosso jeito: o audiovisual a serviço da “ressignificação da favela”*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Política) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

84 O Cinema Nosso foi reconhecido como Ponto de Cultura no edital da Rede Estadual de Pontos de Cultura em 2010 onde ofereceu cursos regulares de cinema e animação e também teve patrocínio da Petrobras. Sobre o Cinema Nosso, disponível em: <<http://www.cinemanosso.org.br/site/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

85 A Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu também foi reconhecida Ponto de Cultura no edital da Rede Estadual de Pontos de Cultura em 2009/2010 e teve patrocínio da Petrobras. Disponível em: <<http://escolalivredecinemani.com.br/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

86 Sobre o Cineclubes Mate com Angu ver: HB, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada: Histórias do Cineclubes Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Coleção Tramas Urbanas, 2013.

87 A realização do filme foi inspirada no marco do cinema novo “Cinco Vezes Favela” (1962) criado pelo Centro Popular de Cultura da UNE, dirigido pelo próprio Cacá Diegues e também por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges.

fruto de um processo de formação em audiovisual (cursos e oficinas) ministradas por diferentes cineastas e profissionais do cinema em favelas do Rio de Janeiro. O projeto teve apoio de um grupo de ONGs cariocas como o Grupo Cultural Nós do Morro (Vidigal), a Central Única das Favelas (Cidade de Deus), Observatório de Favelas (Maré), AfroReggae (Parada de Lucas) e o Cinemaneiro (Lapa).

Heraldo HB, um dos fundadores do movimento cineclubista Mate com Angu, registra em seu livro *O Cerol Fininho da Baixada* (2013), a importância do processo de realização do filme *Cinco Vezes Favela – Agora por Nós Mesmos* para alguns dos integrantes do Mate com Angu e para outros jovens da cidade que participaram das oficinas:

Fora que o filme *Cinco Vezes Favela – Agora por Nós Mesmos* também, foi uma ótima escola para alguns integrantes do grupo que participaram do processo, e que acabaram depois firmando à vera no mercadão audiovisual. O filme aliás foi um processo importante no Rio por ter mobilizado em suas oficinas de pré-produção centenas de pessoas que entraram em contato com um universo em geral bastante fechado, que é o do cinema dito profissional (HB, 2013, p. 217).

O conjunto destas iniciativas de formação audiovisual voltado para jovens de origem popular da cidade formaram uma geração de cineastas, profissionais do audiovisual e da produção cultural no Rio de Janeiro. É o caso, por exemplo, de Rebeca Brandão⁸⁸, moradora de Nilópolis, produtora cultural da Arena Carioca Dicró⁸⁹, no bairro da Penha, e também de coletivos e eventos culturais juvenis da cidade, como o Sarau do Escritório, o Leão Etíope do Méier e o Festival O Passeio é Público:

Nesse momento – que deve ter sido em 2007, 2008 – começou um burburinho, na Baixada, da Escola Livre de Cinema. Aquela coisa de juventude, Baixada Fluminense, que nunca teve contato com nada minimamente parecido nesse território. Naquele momento, eu lembro de já entender a importância de um projeto como esse, na Baixada, de já ter a dimensão de: “caraca, tem uma escola de cinema em Nova Iguaçu, é importantíssimo, porque vai ter um monte de gente que vai se formar em Nova Iguaçu, olha o tempo que eu levo para atravessar a cidade”. Enfim, me inscrevi. Em 2009, rola acho que o segundo Iguacine, que é o Festival de Cinema de Nova Iguaçu. O audiovisual nunca foi uma linguagem para mim, maneira, mas eu lembro que, quando rolou o Iguacine, a minha irmã do meio também fazia o curso, e eles estavam ligando para os alunos fazerem a monitoria, a assistência de produção do Iguacine. Cara, me deu um prazer tão grande fazer aquilo, que eu falei: “é isso que eu quero fazer da minha vida, quero ser produtora cultural” (BRANDÃO, 2017)

88 A atuação de Rebeca Brandão junto na cena dos coletivos culturais juvenis será aprofundada mais adiante.

89 A Arena Dicró é um equipamento cultural público municipal localizado no bairro da Penha na zona norte do Rio de Janeiro e cogerido pela Secretaria Municipal de Cultura e pelo Observatório de Favelas.

Na criação e produção audiovisual, Yasmin Thayná – diretora do filme *K-Bela*⁹⁰ e criadora do *Afroflix*⁹¹, e Milena Manfredini – diretora do filme *Eu Preciso Destas Palavras Escrita*⁹² (2017), relatam a importância da participação na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu como lugar de experimentação, conquista de novas posições subjetivas e também oportunidade de escolha de uma trajetória profissional:

Eu entrei na Escola Livre de Cinema não foi para escapar (da vulnerabilidade social que estava posta para mim), mas foi para adquirir referência, me desenvolver como pessoa, a partir do cinema. Por isso o cinema virou a minha ferramenta de luta e o meu modo de existir. A Escola Livre de Cinema me influenciou a me entender enquanto sujeito, de me entender enquanto uma mulher, enquanto uma mulher negra. De entender que eu podia experimentar, que a juventude era este espaço da experimentação, que o cinema era uma ótima ferramenta para isso. E o cinema me deu este direito de poder experimentar (THAYNÁ, 2016, *online*)⁹³.

O cinema se intensificou como desejo de elaboração no final da minha adolescência, quando entrei na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, um projeto potente que existia na periferia do Rio de Janeiro e que definitivamente transformou o meu olhar. Nas aulas, enquanto ouvia os fundamentos e as teorias do cinema, entendi que era por intermédio dele que eu gostaria de me comunicar com o mundo. E desde então eu e o cinema não nos separamos (MANFREDINI apud AZENHA, 2018, *online*).

Além dos cursos de formação audiovisual também foi criado o Ponto Cine, uma sala popular de cinema digital no bairro de Guadalupe na zona norte da cidade. O Ponto Cine desenvolve ações especialmente em interface com professores e estudantes das escolas públicas da região. Também surgiram festivais de cinema dedicados a exibição dos filmes produzidos pelos alunos destas diferentes iniciativas de formação em audiovisual. Dentre estes destaca-se a realização do CineCufa⁹⁴, o Iguacine⁹⁵ em Nova Iguaçu e o Visões Periféricas⁹⁶.

As obras audiovisuais, como as de Yasmin Thayná e Milena Manfredini, foram chamadas pela pesquisadora Daniela Zanetti (2010) de “cinema de periferia”. Para a pesquisadora o “cinema de periferia” são as obras audiovisuais de curtas-metragens exibidos em festivais de cinema e vídeo, produzidas por moradores de favelas e periferias ou jovens

90 O filme *K-bela* surgiu de um conto que Yasmin Thayná escreveu na Festa Literária das Periferias (FLUP) e foi realizado de forma colaborativa por mulheres. O filme é uma experiência audiovisual que trata do empoderamento de mulheres negras através do cabelo. Disponível em: <<http://kbela.org/>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

91 O *Afroflix* é uma plataforma digital colaborativa que disponibiliza obras audiovisuais roteirizadas, dirigidas ou produzidas por pessoas negras. Disponível em: <<http://www.afroflix.com.br>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

92 O filme aborda de forma poética a história do Bispo Arthur do Rosário.

93 Depoimento disponível no site do Itaú Cultura – Encontros com o cinema (2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ERMY9Th2YxI>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

94 O CineCufa foi realizado pela Central Única das Favelas. Entre 2007 e 2011 teve cinco edições. O objetivo do festival era difundir as produções dos cineastas de favela do mundo inteiro. Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/sobre.php>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

95 Entre 2008 e 2017 foram realizadas cinco edições do Festival Iguacine em Nova Iguaçu como iniciativa da Escola Livre de Cinema.

96 O Festival Visões Periféricas é realizado ininterruptamente há 11 anos na cidade do Rio de Janeiro.

egressos de oficinas de inclusão audiovisual. De acordo com a autora, apesar destas produções audiovisuais raramente aparecerem na grande mídia, atingem um público considerável ao circularem por outras plataformas de exibição, como os festivais de audiovisual, na Internet e por vezes em alguns canais específicos de TV. De acordo com a autora as obras audiovisuais apresentam uma diversidade de abordagens e temas: “como questões sobre laços comunitários, cultura, identidade, manifestações musicais e artísticas, infância, direitos humanos, crítica social, questões indígenas e quilombolas, movimentos urbanos” (ZANETTI, 2010, p. 273).

No teatro, além do pioneiro Nós do Morro no Vidigal⁹⁷ se seguiu a criação do Teatro na Lage na Vila Cruzeiro⁹⁸, da Cia. Marginal na Maré⁹⁹ e dos Arteiros na Cidade de Deus¹⁰⁰. Estes grupos artísticos trabalham com pesquisa de linguagens, formação artística e produção de espetáculos com a participação de crianças e jovens. As produções teatrais destes grupos proporcionam experiências comunitárias e também a circulação de suas obras nos principais teatros da cidade. Como registra Marina Henriques em seu livro *A Favela como Palco e Personagem* (2012, p. 76), estes grupos artísticos além de incentivarem o “palco comunitário”, elegem a própria favela como personagem principal de suas obras em uma “explosão de vozes que querem, por meio de múltiplas possibilidades e expressões, contar a sua história, desta vez, com versão própria”.

Na dança registra-se as já mencionadas Cia. Étnica de Dança no Andaraí e o Corpo de Dança da Maré¹⁰¹ realizado em parceria pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo e pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Mais recentemente, o Centro de Artes da

97 O Nós do Morro se consolidou como um dos principais centros de formação com cursos e oficinas de teatro voltadas para alunos do Vidigal e também de outras regiões da cidade. Como resultado das oficinas, o grupo montou a Cia. Nós do Morro que produziu e circulou com espetáculos teatrais pelos principais palcos do Rio de Janeiro, recebendo críticas elogiosas nos cadernos de cultura dos principais jornais da cidade. O Nós do Morro teve entre 2001 e 2012 o patrocínio da Petrobras além do apoio do Ponto de Cultura para o Núcleo de Cinema, como abordado anteriormente.

98 O Grupo Teatro na Lage surgiu no ano de 2003 em uma escola municipal da Vila Cruzeiro no Complexo do Alemão como desdobramento das aulas de teatro ministradas pelo professor Veríssimo Júnior (diretor e fundador do grupo) em resposta ao estigma que se criou em relação à Vila Cruzeiro após o assassinato do jornalista Tim Lopes por grupos ligados ao tráfico de drogas na região. O Teatro na Lage foi premiado por iniciativas do Ministério da Cultura como o Prêmio Cultura Viva em 2006 e o Prêmio Mais Cultura Para os Territórios de Paz em 2010.

99 A Cia. Marginal na Maré surgiu em 2005 formada por atores que em sua maioria são moradores da Maré. O grupo surgiu por iniciativa da diretora Isabel Penoni que em parceria com a organização Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES), organização que formou por meio de seus projetos de educação e cultura vários integrantes da companhia na última década. Com o recurso de editais públicos, vem realizando nos últimos anos, uma série de projetos de formação, produção e circulação artística tendo o teatro como a linguagem principal.

100 Os Arteiros foram reconhecidos como Ponto de Cultura através do edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura.

101 O Corpo de Dança da Maré foi realizado entre 2000 e 2002 com a participação de adolescentes e jovens da Maré e teve patrocínio da Petrobras. Ver: SOTER, Silvia. *Cidadãos Dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

Maré, equipamento cultural da Redes de Desenvolvimento da Maré, tem abrigado a Cia. Lia Rodrigues de Dança e a Escola Livre de Dança da Maré¹⁰² que oferece cursos e oficinas diversas aos moradores da Maré e do Rio de Janeiro. Além destas duas iniciativas há também o Núcleo 2, um projeto de desdobramento da Cia. Lia Rodrigues de Dança de formação técnico, artística e profissional com jovens da Maré e de outras regiões da cidade. O Centro de Artes da Maré foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo edital da Secretaria Estado de Cultura do Rio de Janeiro e segundo Isabela Porto, que foi coordenadora do Ponto de Cultura ao longo de um período de três anos, este possibilitou melhorias no local e potencializou algumas das atividades que já vinham acontecendo embrionariamente no espaço:

O primeiro edital a que o Centro de Artes da Maré concorreu de forma autônoma, ou seja, como equipamento cultural da REDES, foi para Ponto de Cultura, cuja proposta tinha como objetivo principal a estruturação do espaço enquanto equipamento cultural. O fato de ter sido habilitado logo no início de sua criação impulsionou as melhorias para a ocupação definitiva do local. O Ponto de Cultura potencializou as atividades que já vinham sendo embrionariamente realizadas no espaço, que, naquele momento, ainda possuía instalações bastante simples [...] Ao longo de três anos, realizei o trabalho de coordenação do Ponto de Cultura, organizando ações como o Cineclubes Maré Cine, a produção de vários espetáculos de teatro e dança, oficinas diversas e saídas culturais. Foi assim que em março de 2011, teve início um curso para a formação de Mediadores Culturais. O projeto dos Mediadores Culturais previa, entre outros aspectos, que alguns dos jovens se capacitassem a atuar na área de produção cultural (PORTO, 2014, p. 51).

Também na Maré as iniciativas da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC)¹⁰³ e da Escola de Fotógrafos Populares da agência Imagens do Povo¹⁰⁴, ambas promovidas pelo Observatório de Favelas¹⁰⁵, se consolidaram como importantes espaços de comunicação e cultura na cidade. Ambos os espaços trabalham com formação crítica e produção de conteúdos para combater as representações midiáticas negativas sobre os territórios populares da cidade. A ESPOCC foi criada em 2005 e foi a primeira escola voltada para a formação de comunicadores comunitários jovens e adultos moradores de diversos espaços populares: Maré, Caju, Manguinhos, Alemão, Jacarezinho, Vigário Geral, Parada de Lucas, dentre outros (PAIVA; COUTINHO, 2007, p. 8). Conforme consta no *site* do Observatório de Favelas¹⁰⁶, a ESPOCC tem como objetivo “iniciar jovens e adultos de

102 Sobre a Cia. Lia Rodrigues de Dança e a Escola Livre de Dança da Maré ver: SCHWARTZENBERG, Adriana Pavlova. *Dança e Política: Movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

103 A Escola Popular de Comunicação Crítica foi reconhecida como Ponto de Mídia Livre pelo Ministério da Cultura em 2011.

104 O projeto Imagens do Povo é um centro de documentação, pesquisa, formação e inserção de fotógrafos populares no mercado de trabalho. O Imagens do Povo foi reconhecido como Ponto de Cultura no âmbito da Rede Estadual de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro em 2008/2009 porém ao longo de sua trajetória teve diferentes patrocínios.

105 Uma abordagem sobre a atuação do Observatório de Favelas será feita mais adiante.

106 Disponível em: <<http://of.org.br/areas-de-atuacao/educacao/espocc-2/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

espaços populares em conhecimentos e vivências da teoria, metodologia e linguagens da comunicação popular, visando potencializar sua ação crítica e transformadora”. No currículo pedagógico da escola são oferecidas disciplinas no campo da mídia impressa, da produção em vídeo, da fotografia, da rádio comunitária e da comunicação via internet (PAIVA; COUTINHO, 2007, p. 8). Mais recentemente a ESPOCC montou um curso de publicidade afirmativa onde os alunos trocam conhecimentos nas habilitações de audiovisual e cultura digital.

A Escola de Fotógrafos Populares, foi fundada em 2004, pelo fotógrafo João Roberto Ripper¹⁰⁷, no âmbito do projeto Imagens do Povo. O foco da escola além de formar jovens de comunidades populares como documentaristas e articular a sua inserção no mercado do trabalho consiste em uma formação crítica que alie a documentação fotográfica ao cotidiano das favelas incentivando o mapeamento e a difusão de imagens sobre as expressões culturais e sociais destes territórios. Tanto a ESPOCC como o Imagens do Povo são importantes espaços de formação crítica e cultural de jovens moradores de regiões de periferia da cidade, como se verá mais adiante.

Na zona oeste, o *Centro Cultural A História Que Eu Conto (CCHC)* foi fundado, em 2008, por Binho Cultura, Gê e Samuca, um grupo de jovens moradores do Complexo da Vila Aliança/Senador Camará, na zona oeste do Rio de Janeiro. O centro cultural tem sede em uma escola municipal ocupada de forma “consciente, organizada e coletiva”¹⁰⁸ pelo grupo após ter sido alvejada em uma operação policial e fechada. Binho Cultura¹⁰⁹, relata em depoimento a autora, que quando fizeram um abaixo-assinado para fazer o centro cultural usaram como referências experiências culturais que já vinham sendo realizadas, por exemplo, no Vidigal e na Rocinha, para convencer os moradores da importância de se ter um centro cultural na região:

Quando a gente fez um abaixo-assinado para fazer o centro cultural, as pessoas perguntavam o que era um centro cultural. Aí eu falava: o que tem na Rocinha, o que tem no Vidigal. Isso é um centro cultural. Era desta forma que acontecia. A cultura começou primeiro a desenvolver a nós mesmos (BINHO CULTURA, 2015).

De acordo com Binho Cultura, a escolha do grupo foi a de não trabalhar somente com

107 O fotógrafo João Roberto Ripper desenvolve um trabalho fotográfico documental com atuação na área de Direitos Humanos. Dentre alguns dos seus trabalhos destacam-se: “Trabalho Escravo”, “Trabalho Infantil”, “Índios do Mato Grosso do Sul” e “Mulheres entre Luzes e Sombras”. Disponível em: <<https://imagenshumanas.photoshelter.com/index>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

108 CULTURA, Binho. *A história que eu conto*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

109 George Cleber Alves da Silva, Binho Cultura, tem 35 anos, é cientista social, poeta, escritor e produtor cultural. Nasceu e viveu na Vila Aliança, primeiro conjunto habitacional da América Latina no bairro de Bangu. Lançou seu primeiro livro “A História Que eu Conto” (2014), pela Coleção Tramas Urbanas. Criou a editora FLIZO e realiza o projeto “Palavras Que Libertam” com jovens em cumprimento de medidas socioeducativas no DEGASE.

as linguagens artísticas, mas com a cultura em um sentido mais ampliado, “antropológico”, associada ao desenvolvimento humano e local (BINHO CULTURA, 2015). Outro ponto importante que enfatiza é a busca pela valorização das potencialidades da região com o objetivo de desconstruir a imagem negativa do bairro de Bangu que é frequentemente associada ao complexo penitenciário existente na localidade e ao intenso calor no verão carioca. O centro cultural também foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo edital da Secretaria de Estado de Cultura, sendo um dos poucos contemplados na região da zona oeste da cidade:

No lançamento dos Pontos de Cultura contemplados pela SEC RJ em 2009, no Palácio Guanabara, Binho que participava de uma semana de capacitação do Cine Mais Cultura, (também programa do MINC para cineclube), representou o CCHC na culminância, e ficou honrado ao ver no mapa do Estado do Rio de Janeiro, entre os pontos coloridos que diferenciavam as regiões, um pontinho sobressaindo entre os poucos pontos da Zona Oeste – o bairro de Bangu, geralmente destacado pelo complexo penitenciário ou pelo intenso calor (BINHO CULTURA, 2013, p. 85-86).

Na área da literatura, *O Apalpe – A Palavra da Periferia*, foi idealizada por Marcus Vinicius Faustini em parceria com Heloísa Buarque de Hollanda. A iniciativa teve como ponto de partida o livro *Guia Afetivo da Periferia*¹¹⁰, publicado por Faustini, através da *Coleção Tramas Urbanas*, que narra de forma ficcional a circulação na cidade de um jovem morador da periferia. *O Apalpe* consistiu em uma série de oficinas artísticas que por meio de conceitos como território, palavra e pertencimento estimulava os jovens participantes a partir do uso da palavra, criar experimentações artísticas através de linguagens diversas como o vídeo, as artes plásticas e a fotografia. A ação se desdobrou na criação da Escola Livre da Palavra, que funcionou como um espaço de experimentação artística abrigando oficinas e exposições no bairro da Lapa.

Neste período também inauguraram-se os museus comunitários nas favelas cariocas como o *Museu da Maré* do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O museu nasceu como fruto da atuação da Rede de Memória da Maré,¹¹¹ através da iniciativa de um grupo de jovens da Maré, que em 1997 teve a preocupação em resgatar a memória dos moradores assim como a história de formação das comunidades da região. O museu da Maré

110 Ver: FAUSTINI, Marcus Vinicius. *Guia Afetivo da Periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano (Coleção Tramas Urbanas), 2009.

111 A Rede de Memória da Maré criou o Acervo Orosina Vieira destinado à pesquisa, preservação e divulgação de documentação nos mais variados suportes sobre a história local. Disponível em: <<http://www.museudamare.org.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2018. O Museu da Maré, criado em 2006, concebeu o projeto Oficinas Culturais do Museu da Maré com o objetivo de expandir o seu público, buscando atingir desde as crianças até os idosos moradores da Maré. O Ponto de Cultura oferece oficinas de teatro, dança, capoeira, música, artesanato, literatura e circo. Ao final de cada ano, o projeto prevê a realização de uma mostra cultural onde serão apresentados os trabalhos desenvolvidos por cada oficina.

foi reconhecido como Ponto de Cultura¹¹² no primeiro edital dos Pontos de Cultura e sua inauguração foi em 2006 com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil. A presença do ministro na inauguração foi um gesto simbólico de afirmar a Maré como produtora de cultura e de memória social da cidade. O museu localizado no Timbau, em um galpão próximo a Avenida Brasil, tem um acervo composto por documentos, fotografias e objetos pessoais doados pelos moradores da Maré e tematizados expositivamente em diferentes “tempos”: casa, água, resistência, trabalho, criança, cotidiano, feira, festa, fé, medo e memória.

Além do Museu da Maré outros museus também surgiram neste período fruto da mobilização comunitária. É o caso do *Museu da Rocinha Sankofa – Memória e História* que nasceu a partir de discussões realizadas no âmbito do I Fórum de Cultura da Rocinha e reconhecido como Ponto de Memória¹¹³ pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2011. E também o Museu de Favela (MUF), criado em 2008 por um grupo de moradores das favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo na zona sul do Rio de Janeiro.

Neste período, nota-se também, algumas experiências nas universidades que passaram a desenvolver projetos de extensão de formação cultural voltados para jovens e adultos moradores das periferias da cidade. É o caso, por exemplo, do *Curso de Formação de Agentes Culturais Populares*, realizado pelas professoras Adriana Facina e Pâmella Passos. O curso teve uma primeira edição em 2008 ao qual se seguiram mais três:

O curso de agentes culturais populares nasceu de uma perspectiva que reúne crítica ao elitismo na arte, na cultura e ao mercado, parte de uma visão da cultura como trabalho criativo, e percepção de que é preciso construir políticas culturais democráticas e voltadas às demandas populares. O “Periferias em cena” é um projeto de extensão que visa reconhecer os saberes de agentes culturais populares, capacitando-os e qualificando-os no desenvolvimento de atividades culturais. Seus objetivos principais são construir a emancipação de produtores culturais populares a partir da socialização de saberes acerca da captação de recursos culturais; a criação de uma rede colaborativa das periferias, contribuindo para um resgate e fortalecimento da cultura popular; e a democratização no oferecimento e acesso a bens culturais na cidade do Rio de Janeiro, atuando à favor de uma descentralização destes instrumentos na região central e sul da cidade (DANTAS; MELLO; PASSOS, 2012, 9).

Também no âmbito acadêmico surgiu a *Universidade das Quebradas*, vinculada ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras da

112 O Museu da Maré foi reconhecido como Ponto de Cultura nos três momentos do ciclo histórico do Programa Cultura Viva no Rio de Janeiro. Desde 2014, o Museu da Maré vem lutando para se manter em sua sede no Morro do Timbau após uma ordem de despejo acionada pelo grupo empresarial Libras, proprietária do terreno.

113 O Programa Ponto de Memória foi inspirado nas ações do Programa Cultura Viva e realizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira.

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e realizado mais recentemente em parceria com a Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio (MAR). O projeto realizado, como um curso de extensão, ininterruptamente desde de 2009, é coordenado pelas professoras Heloísa Buarque de Hollanda e Numa Ciro e tem ênfase metodológica na troca de saberes e experiências entre a academia e artistas, ativistas culturais, arte-educadores e produtores culturais das periferias. De acordo com o *site* do projeto¹¹⁴, a *Universidade das Quebradas* pretende ser de duas vias: “para as comunidades que estão produzindo cultura, mas não têm acesso à produção intelectual das Universidades, e também para a comunidade acadêmica que denuncia carência similar em relação ao acesso a outros saberes e formações culturais fora da Universidade”.

Diante da proliferação de iniciativas culturais nos territórios populares da cidade na primeira década dos anos 2000 buscou-se demonstrar a formação de uma dinâmica cultural no Rio de Janeiro que não se restringe ao circuito cultural convencional dos grandes museus, teatros, cinemas comerciais e centros culturais localizados nas regiões de maior circulação do capital econômico. Com base no argumento desenvolvido nesta tese, estas iniciativas foram fortalecidas a partir das condições subjetivas e objetivas abertas no país a partir de uma concepção de cultura abrangente e não restrita às linguagens artísticas e da implementação de políticas culturais baseadas nos princípios da diversidade e da cidadania cultural, especialmente do direito a produzir cultura. Portanto buscou-se demonstrar que as ações do Programa Cultura Viva (Ponto de Mídia Livre, Ponto de Memória, Prêmio Cultura Viva) e dos Pontos de Cultura foram os principais meios de reconhecimento social e fomento público destas iniciativas culturais no Rio de Janeiro, que também contaram com o financiamento cultural da Petrobras que convergiu sua política de patrocínio às diretrizes políticas do Ministério da Cultura.

O Ponto de Cultura incorporou no escopo das políticas públicas de cultura atores culturais com origem nas favelas e periferias do Rio de Janeiro que vinham tecendo processos comunitários desde os anos 1990 e reivindicavam o reconhecimento de suas ações no campo artístico e cultural de forma não restrita ao social. Também foi possível observar que o Ponto de Cultura ao reconhecer iniciativas culturais já existentes, muitas vezes invisibilizadas no campo cultura da cidade, disparou possibilidades de um fazer cultural imbricado com o território de origem. Ademais possibilitou um reconhecimento social como no caso do Centro Cultural A História Que Eu Conto na Vila Aliança que também incorporou no bojo de suas ações a concepção ampliada de cultura ou através de uma melhor estruturação das atividades em curso, diante da disponibilidade de recursos financeiros, como no Núcleo de Cinema de

114 Disponível em: <<https://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Nós do Morro, no Circo Crescer e Viver e no Centro de Artes da Maré.

A maioria destas iniciativas culturais empreendidas por organizações da sociedade civil é realizada na cidade do Rio de Janeiro de forma continuada há mais de dez anos e utilizam metodologias de formação cultural que envolvem sobretudo a participação de adolescentes e jovens. Mais adiante será aprofundada uma abordagem que demonstra que estes espaços de cultura e educação nos territórios populares da cidade, proporcionaram a formação de uma nova geração de realizadores culturais da cidade, que se expressaram de forma autônoma e com novas formas de organização na virada da segunda década dos anos 2000.

Vale destacar algumas tendências que podem ser observadas: o maior número de projetos de formação e difusão audiovisual que acompanharam a popularização da internet e das tecnologias de comunicação e da informação e a formação de jovens cineastas, a criação de grupos artísticos no teatro e na dança, o surgimento de equipamentos culturais como o Centro de Artes da Maré e o Centro Cultural A História Que eu Conto, o fortalecimento da museologia social com a criação de museus comunitários e territoriais nas favelas cariocas e o engajamento de instituições de ensino superior públicas com a produção cultural dos territórios populares através da extensão universitária.

Portanto recorrendo às reflexões de Enne e Ribeiro (2014, p. 5) é possível compreender esta produção cultural como “estratégia política”. Como afirmam as autoras, nesta estratégia a cultura é ferramenta de movimentos sociais e de sujeitos que lutam pelo direito à representação. Contudo ressaltam ser perceptível um deslocamento de sentidos de uma ação predominantemente política, de intervenção e transformação social (característica dos movimentos sociais dos anos 70 e 80), para uma mais voltada para a produção das subjetividades, onde o potencial de transformação está na própria ação cultural e por uma resposta individual a essa ação. Contudo ainda que se concorde com as autoras, as diferentes iniciativas culturais que se fortaleceram na primeira década dos anos 2000 no Rio de Janeiro, são compreendidas nesta tese, como aquelas que HALL (2013, p. 377) chamou de “estratégias culturais capazes de fazer diferença” e de “deslocar as disposições do poder”.

2.3 - O DISCURSO DA AFIRMAÇÃO DA POTÊNCIA CRIATIVA E A IDEIA DE UM PROTAGONISMO JUVENIL

No processo de intensificação dos projetos culturais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro e no espaço encontrado por elas nos meios de comunicação tradicionais é possível dizer que estas vêm contribuindo para a ressignificação dos sentidos negativos hegemônicos

que reduzem a imagem destes territórios e de seus moradores a noções de violência, carência e ausência. Contudo é na segunda década dos anos 2000 que, no Rio de Janeiro, ocorre o fortalecimento de discursos que afirmam a potência criativa e cultural das favelas e periferias da cidade e também da juventude de origem popular, ao mesmo tempo em que novos ambientes de criação e experimentação em arte e cultura são abertos a estes jovens.

O fortalecimento deste discurso enunciado por realizadores culturais e ativistas sociais com origem nos territórios populares do Rio de Janeiro, ocorreu mediante uma conjuntura política e social favorável na euforia do pós-políticas públicas do governo Lula e de condições que alavancavam novas forças sociais na cidade e no país: a estabilidade da economia brasileira, controle das contas públicas, uma melhoria na distribuição da renda, o aumento do poder aquisitivo da população de baixa renda, ações afirmativas para ingresso de jovens negros e estudantes da rede pública no ensino superior, programas de habitação popular e de agricultura familiar e a popularização da internet e a consolidação das novas tecnologias de informação e comunicação.

No Rio de Janeiro, soma-se a este contexto mais amplo, a preparação urbanística da cidade para a realização dos grandes eventos internacionais, Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos 2016, e o grande fluxo de investimento financeiro realizado na cidade, em consonância com estratégias do poder público para legitimação dos jogos perante a população e a comunidade internacional. Dentre estas estratégias incluem-se as obras e ações envelopadas no pacote e na campanha “Rio Cidade Olímpica” sob o *slogan* “uma cidade desenvolvida, justa e integrada” e a construção da narrativa do “legado positivo”¹¹⁵ que os jogos deixariam para a população. Dentre estas ações e estratégias incluem-se as obras de urbanização das favelas¹¹⁶ cariocas e a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora¹¹⁷, que eram até então celebradas como um caminho possível para a superação do desafio histórico da cidade nas questões relacionadas à violência e à segurança pública.

115 De acordo com Silva (2015, p. 2), a narrativa do “legado” foi escolhida estrategicamente pela prefeitura para legitimar a realização dos Jogos Olímpicos de 2016 perante a população. Para tanto, diversas obras e ações como os corredores expressos (BRTs), Morar Carioca, Porto Maravilha, VLT foram “envelopadas” no pacote e na campanha “Rio Cidade Olímpica” sob o *slogan* “uma cidade desenvolvida, justa e integrada”. Ver: SILVA, Mariah. *O lugar da favela: narrativas hegemônicas e transformações urbanas no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

116 Dentre as obras de urbanização realizadas destacam-se o PAC-Favelas com recursos do governo federal e o Morar Carioca da Prefeitura do Rio de Janeiro. De acordo com Faulhaber e Azevedo (2015) foram removidas mais de 60.000 pessoas pela Prefeitura do Rio de Janeiro no contexto de preparação da cidade para a Copa de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

117 O Projeto das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) foi inspirado no modelo de segurança pública implementado pela Colômbia que previa a instalação de uma Unidade de Política Pacificadora em cada comunidade ocupada pelas forças militares e a retomada dos territórios conflagrados pelas dinâmicas do tráfico de drogas e armas pelo Estado. Entre 2008 e 2015 foram implementadas 38 UPPs em comunidades do Rio de Janeiro. Sobre as UPPs, ver: Comunicações do ISER, n. 67 - Ano 31, 2012.

Por outro lado, Ana Enne e Mariana Gomes (2013, p. 46) afirmam haver na última década uma maior abertura para a “emergência das vozes da periferia”, através da “redescoberta” da favela pela grande mídia, “em concordância” com as estratégias de posituação do poder público, onde um “enorme aparato discursivo veio sendo montado, com matérias jornalísticas e programas televisivos, dentre outros produtos, que teriam as periferias por destaque, dando-lhes voz e retratando suas formas de vida”. Acompanhando a perspectiva das autoras, neste período, em meio a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora, inúmeras reportagens inundaram a TV e os jornais, predominando em alguns casos o que a pesquisadora Adriana Facina ao realizar uma pesquisa de campo no Complexo do Alemão denominou de “glamourização da pacificação” e um “marco zero da cultura” (FACINA, 2017, p. 1).

É neste contexto que novas iniciativas no campo da produção cultural dos territórios populares surgiram no Rio de Janeiro, como a Agência de Redes para a Juventude, o Solos Culturais, a Festa Literária das Periferias (FLUP) e a Festa Literária da Zona Oeste (FLIZO). Vale ressaltar que com exceção da FLIZO todas as outras iniciativas se alinharam com a política de segurança pública em curso na cidade e focaram suas ações nas “comunidades pacificadas”. A perspectiva era de que a presença do Estado na favela não poderia se restringir à polícia, mas também em investimentos em cultura e educação sobretudo para os jovens (LUDEMIR, 2011).

A *Agência de Redes para a Juventude* foi idealizada por Marcus Vinicius Faustini e iniciou suas ações na cidade em 2011. O projeto convida jovens de 15 a 29 anos, moradores das favelas e das periferias do Rio de Janeiro, a participarem de um processo formativo de nove meses para “tornarem-se protagonista de sua história”. Como investigou Souza (2006), o discurso do protagonismo juvenil é presente desde a década de 1990 em textos de organismos internacionais, organizações não governamentais, órgãos de governo e educadores e se refere a uma forma de participação da juventude na sociedade, tendo sido utilizado sobretudo como forma de integração dos jovens de origem popular. A pesquisa desenvolvida pela autora apresenta um viés crítico a este discurso ao afirmar que este provoca uma anulação da política ao se adotar uma perspectiva de que os jovens devem “fazer coisas” como forma de participação ao mesmo tempo em que ocorre um consenso discursivo que impede a fala autônoma e transgressora dos jovens. Na Agência de Redes, o conceito de protagonismo juvenil utilizado é o do educador Antônio Carlos Gomes da Costa¹¹⁸, um dos redatores do

118 Segundo Tommasi e Velazco (2016), Antônio Carlos Gomes da Costa é educador e consultor de organismos internacionais como o Instituto Ayrton Senna, a Fundação Norberto Odebrecht e o Instituto Souza Cruz e por meio de sua influência sobre entidades empresariais reunidas no Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (Gife), as ideias de “jovens como parte da solução” e de “protagonismo juvenil” foram difundidas.

Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e definido como “a criação de espaços e condições capazes de possibilitar aos jovens envolver-se em atividades direcionadas à solução de problemas reais, atuando como fonte de iniciativa, liberdade e compromisso” (AGENCIA DE REDES, 2011, p. 29). Portanto é possível dizer que o conceito de protagonismo juvenil da *Agência de Redes* se aproxima com o da perspectiva apontada por Souza (2006) ao mesmo tempo em que reconhece a juventude como “solução” e não como “problema”, esta última sendo a forma como a questão social da juventude foi tratada sobretudo na década de 1990 e no Rio de Janeiro como a “causa” da violência urbana.

A Agência de Redes se apresentou na cidade propondo uma inflexão no campo dos projetos culturais desenvolvidos historicamente na cidade do Rio de Janeiro. Esta inflexão tem centralidade na percepção sobre o lugar social da juventude de origem popular onde estes jovens são “reconhecidos como sujeitos criadores e não como objeto de ação social”, onde são “potentes e não carentes”:

A Agência de Redes para a Juventude não é um projeto social. Tampouco é um curso de capacitação profissional. A agência é uma possibilidade de criação de um novo espaço-tempo para os jovens que vivem em comunidades populares do Rio de Janeiro. É o estímulo para a invenção de um novo lugar na cidade, onde estes jovens sejam potentes, e não só representados como carentes. Onde eles sejam reconhecidos como sujeitos criadores, não só como objeto de ação social (AGÊNCIA DE REDES, 2011, p. 29).

O uso da noção de potencialidade no discurso do coordenador da Agência de Redes para a Juventude poder ser remetida a perspectiva de D`Andrea (2013, p. 10) “associado à diminuição da posição de subalternidade, à valorização das formas de ser dessas populações e dissolventes dos estigmas que sempre acompanharam, neste país, a condição de pobreza”.

Como afirmado anteriormente, a Agência de Redes para Juventude se alinhou a política de pacificação em curso na cidade no âmbito da segurança pública. Neste sentido, o primeiro ciclo do projeto foi direcionado para jovens moradores das seguintes “comunidades pacificadas”: Batan, Borel, Cantagalo/Pavão-Pavãozinho, Cidade de Deus, Providência, Chapéu-Mangueira/Babilônia. Como afirma Faustini em entrevista ao Jornal O Globo (REIS, 2012), dentre as motivações para o surgimento da *Agência de Redes* estava a preocupação de que não adiantava subir na favela só a polícia através da UPP, assim como, a de que o papel da arte não poderia ser somente o de levar oficinas e espetáculos artísticos e culturais para os territórios populares, desconsiderando o seu lugar de criação e invenção:

Quando surgiu a UPP, fiquei preocupado, porque a cidade é uma questão que me afeta como artista. Não adianta subir a polícia. E, além disso, o papel da arte não pode ser só levar oficinas e espetáculos, porque isso reitera a ideia de que ali não é o

lugar da criação, de que eles são carentes de cultura, quando, na verdade eles têm potência. A agência surge da necessidade de inventar algo diferente. Começamos a extrair de dentro destes jovens seus potenciais criativos, mostrando que o território em que vivem é um lugar onde existem coisas, e não um lugar onde não há nada e de onde eles têm que ir embora para conseguir algo. Era preciso inverter essa lógica (FAUSTINI apud REIS, 2012, p. 3).

A lógica que deveria ser invertida, a qual Faustini se refere, pode ser compreendida naquela que o geógrafo Jailson Souza e Silva (2011, p. 46) chama de “paradigma da ausência”, que define a favela “pelo o que ela não é, ou pelo o que ela não tem”, através de noções de falta e ausência. Souza e Silva (2011) ressalta ainda que, associado ao “paradigma da ausência”, encontra-se uma homogeneização destes espaços sociais e geográficos da cidade, como por exemplo a identificação das favelas no censo 2000 (IBGE) como “aglomerados subnormais”, a caracterizando como um “problema” e uma região à parte da cidade.

No bojo deste discurso hegemônico negativo legitima-se a ideia de “levar cultura para a periferia”, uma vez que considera-se que lá nada se produz culturalmente já que seria um espaço de ausências. Esta perspectiva não reconhece os territórios populares como um lugar de criação e invenção cultural e tende a considerar com distinção as práticas culturais populares. Por outro lado, a lógica que “precisava ser invertida” era em torno da percepção da questão social da juventude no campo dos projetos culturais do Rio de Janeiro. Aquela que se dá na compreensão do “jovem de projetos sociais” considerados como “carentes” e/ou em “risco e/ou em vulnerabilidade social”. Neste sentido, de acordo com o coordenador da Agência de Redes, se fazia necessário possibilitar uma abertura dos meios de produção, que chama de “máquinas expressivas”, e que exemplifica fazendo referência aos editais de seleção utilizados amplamente pelo poder público para descentralização dos recursos públicos da cultura na primeira década dos anos 2000:

A agência é um lugar de criadores. A ideia é fazer com que o moleque da periferia crie um projeto de vida. Que a partir de seus desejos ele estabeleça uma estratégia para interferir e mudar o território em que vive. Queria mudar o espaço-tempo do moleque da favela, porque ele está sempre submetido ao lugar de aluno, do receptor, de ser reconhecido como carente, como alguém que não tem acesso às melhores redes e é levado a dedicar 12h por dia exclusivamente ao trabalho. [...] Fazer entender que o moleque da periferia não é carente, mas é potente. Entendi que era preciso abrir os meios de produção. O que esse moleque precisa é de redes, contatos, parcerias e repertório. O desejo de cultura do pobre sempre foi muito grande, mas, na História do país, o pobre sempre ficou longe dos meios de produção, longe daquilo que chamo de máquinas expressivas. Um edital é uma máquina expressiva, por exemplo. Algo que o leva a viabilizar uma ideia, um projeto. Entendi que as experimentações contemporâneas também estão sendo feitas no ambiente popular, mas isso precisa de visibilidade e espaço. [...] A gente precisa que mais pessoas tenham direitos às máquinas expressivas, e que suas expressões sejam reconhecidas. Ainda não usamos nem 30% da cultura carioca (FAUSTINI, apud REIS, 2012, p. 3).

A metodologia da *Agência de Redes* envolve a participação dos jovens em diferentes posições e etapas e não somente como “público-alvo”. Para a “entrada” da agência nas “comunidades pacificadas” são contratados os “articuladores” que têm como função divulgar para os possíveis interessados suas ações e realizar as inscrições dos interessados. Os articuladores são de fundamental importância para a “legitimação” das ações da *Agência de Redes* na localidade, por serem pessoas “de dentro” com vínculo com o território de origem. Para acompanhamento dos jovens participantes são selecionados estudantes universitários que os orientam e acompanham em todo o percurso metodológico e também os “mediadores profissionais” que aplicam a metodologia.

Ao longo do ciclo da Agência de Redes para a Juventude, os jovens participantes são convidados a desenvolverem e apresentarem uma ideia de projeto que possa “ter impacto no seu território de origem” através de conceitos como “autonomia”, “linguagem” e “potência”. Na primeira etapa da metodologia, nos “estúdios” aprendem a apresentar uma ideia, negociá-la e confrontá-la com os outros jovens participantes e também com a equipe da agência (jovens universitários e mediadores) que os estimula a ampliar suas redes de contatos e repertórios políticos, culturais e sociais (uma ampliação de suas referências) a partir de seu próprio projeto.

De acordo com o Caderno Metodológico da Agência de Redes (2011, p. 46), nesta etapa “os jovens foram provocados a identificar as bases que sustentam as representações do senso comum sobre a favela: a favela como um lugar de violência e carência” e também o direito de pertencimento à cidade, e não só à comunidade em que vivem”. É nos estúdios que são estimulados a desenvolverem sua ideia e transformá-la em projeto a partir de suas memórias e referências afetivas e comunitárias, assim como, estruturá-las na linguagem dos projetos (objetivo, justificativa, orçamento) em consonância com a multiplicação dos editais públicos de seleção nas políticas públicas de cultura e da disponibilidade de recursos financeiros na área cultural para realizadores culturais populares.

Em um segundo momento os jovens apresentam seu projeto para uma “banca” externa convidada que inclui ativistas culturais, intelectuais, representantes de empresas e de órgãos públicos, artistas, profissionais liberais, dentre outros. A “banca” é um momento de avaliação externa dos projetos e também uma possibilidade para os jovens ampliarem suas redes de contato e parcerias com estes profissionais para além de seus territórios. A banca também é lugar de legitimação da *Agência de Redes* junto a um conjunto de profissionais que atuam em posições distintas na cidade, assim como, uma oportunidade para estes profissionais de aproximação e diálogo com os jovens participantes do projeto, que em sua grande maioria

pertencem a uma classe social distinta da dos participantes do projeto. A partir da “banca” os projetos selecionados vão para a “desincubadora” onde recebem consultorias de convidados e orientações para a estruturação de seus projetos como a construção do cronograma, orçamento e linhas de ação. Após uma banca interna ganham R\$ 10.000,00 para serem implementados nos territórios.

O alinhamento conceitual e metodológico da Agência de Redes com a conjuntura política e social do país do início da segunda década dos anos 2000 se dá em consonância com o fortalecimento da noção de direito (à educação, à saúde, à renda, à cultura) e neste bojo com a percepção do “jovem como sujeito de direitos” em meio a uma institucionalização de uma política nacional de juventude, como visto no primeiro capítulo. Neste momento também já era visível alguns dos efeitos das políticas implementadas nos dois mandatos do governo Lula (2003-2010) sobretudo os que se relacionavam com a questão juventude através da democratização do acesso ao ensino superior com as ações afirmativas e também com a participação destes jovens nos Pontos de Cultura:

A gente tem uma quantidade de atores muito maior. Se há quinze anos atrás eram pequenos grupos, hoje você tem uma juventude chegando, você tem uma diversidade muito maior. Há quinze anos atrás só a elite tinha acesso às máquinas expressivas da cultura. Só a elite fazia cinema. Um ou outro do samba era o personagem que conseguia. Hoje você tem uma diversidade maior e isso é política de governo do Lula. Isso é bolsa-família, isso é Pró-Uni, isso é Ponto de Cultura, isso é política que inventa um outro lugar. Os caras aqui são agentes culturais. Fui massa de manobra do Brizola e depois passei a ser massa de manobra do Lula. O que o Lula mandava eu fazia. Fazia porque é muito perverso você viver em uma sociedade em que as pessoas não tem direitos iguais. Isso pra mim é a questão central. Porque uns e não outros? Porque uns têm os seus direitos reconhecidos como artistas e outros não? O que significa inventar coisas com a arte pra dar uma aumentada nisso, entendeu? Vai ter momentos mais bem-sucedidos, menos sucedidos, mas a gente vai aprendendo. A gente vai aprendendo, melhorando, sofisticando. Acho que a Agência (de Redes) é a sofisticação máxima disso até agora. De inventar um lugar novo, de mobilidade, de invenção (FAUSTINI apud, LIMA, 2012, p.233)

Contudo, ainda que o idealizador e coordenador da Agência de Redes para a Juventude reconheça o contexto favorável das políticas públicas brasileira implementadas na primeira década dos anos 2000, afirma que tem como referência da metodologia desenvolvida na Agência de Redes, os diferentes movimentos da cultura carioca e brasileira, que são “ação política no território pela arte”, dentre eles, alguns mencionados ao longo deste capítulo:

É a ação política no território pela arte. Não estou sozinho nessa árvore. Trago comigo o Oitiicia, o CPC da UNE, o Teatro do Oprimido, o Teatro de Anônimo, o Nós do Morro, o AfroReggae, a Cufa, o Observatório de Favelas, mas numa lógica um pouco diferente, que aposta mais na potencialização da subjetividade do que no estabelecimento de uma identidade (FAUSTINI apud REIS, 2012, p. 3).

Entre 2011 e 2016, a Agência de Redes para a Juventude realizou cinco ciclos do projeto, com o patrocínio da Petrobras e também da Prefeitura do Rio de Janeiro. De acordo com informações do portal da internet do projeto¹¹⁹, os ciclos envolveram a participação de mais de mil jovens de diferentes favelas do Rio de Janeiro. Neste período, 267 propostas de projetos foram desenvolvidas pelos jovens dentro da metodologia, 93 receberam financiamento¹²⁰, 22 foram formalizadas pelo Microempreendedor Individual (MEI) e uma se tornou ONG. Dentre alguns dos projetos surgidos a partir da metodologia da *Agência de Redes da Juventude* e que seguem em atividade na cidade pode-se destacar: Providenciando Vidas no Morro da Providência, de Raquel Spinelli; Feira Crespa, de Elaine Rosa na Pavuna; Jornal Fala Roça, de Michel Silva na Rocinha; Favela em Dança, de Ronaldo Marinho no Cantagalo; Os Descolados, de Fernando Espanhol no Fumacê; dentre outros. Em 2012, a Agência de Redes para a Juventude foi premiada pela Fundação Calouste Gulbenkian para ser implantada na Inglaterra, nas cidades de Londres e Manchester. Em 2014 foi reconhecida como Pontão de Cultura para a Infância e a Juventude no edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura.

Uma outra organização que vem trabalhando na afirmação da potência criativa das favelas e periferias é o Observatório de Favelas. O Observatório de Favelas é organização da sociedade civil fundada em 2001 na Maré, por pesquisadores e profissionais oriundos de territórios populares. Desde então, o Observatório de Favelas vem se dedicando ao desenvolvimento de pesquisas e ações nas áreas da comunicação e da cultura, desenvolvimento territorial e direitos humanos com a intenção de influenciar a formulação de políticas públicas.

No portal da internet da instituição¹²¹, afirmam que suas iniciativas na área da cultura “buscam impactar as políticas públicas de arte e cultura, evidenciando o papel dos espaços populares como matrizes da produção criativa”. Para tanto, buscam “legar metodologias de mobilização social e produção de conhecimento que assegurem que as práticas e manifestações culturais presentes nas favelas figurem no conceito de cultura dos formuladores de políticas”¹²². Neste sentido Jailson Souza e Silva (2013) afirma que no trabalho desenvolvido pelo Observatório de Favelas:

119 Disponível em: <<http://agenciarj.org/>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

120 Algumas destas iniciativas foram premiadas no edital Agente Jovem da Cultura (2012) realizado pelo Ministério da Cultura em 2012 e também nas edições do Prêmio Ações Locais (2014-2015) da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e do Favela Criativa (2013) da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

121 Disponível em: <<http://of.org.br/apresentacao/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

122 Disponível em: <<http://observatoriodefavelas.org.br/areas-de-atuacao/cultura/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Buscamos mudar a representação da favela, sempre caracterizada por suas precariedades. Afirmamos que ela tem potência, criatividade. A favela é cidade, não é problema. Nossa utopia pragmática é construir uma cidade onde as pessoas se reconheçam nas suas diferenças e na busca por igualdade (SILVA apud GERBASE, 2013, p. 1).

De acordo com Seldin (2008, p. 98-99), que realizou uma pesquisa sobre as ações culturais desenvolvidas na Maré, foi em 2005 que o Observatório de Favelas percebeu a necessidade de trabalhar o espaço da favela sob uma nova ótica que não enfatizasse a representação da favela como o contrário ao ideal urbano ou através da tradicional noção de ausência. Por isso a organização “decidiu elaborar atividades que proporcionassem a visão da favela como uma resposta criativa de enfrentamento às adversidades encontradas no dia a dia e como um lugar onde se misturam saberes particulares construídos pelos moradores locais”. Para tanto adotaram na prática o conceito de “redes sociopedagógicas e colaborativas” como forma de desenvolvimento dos projetos da organização de maneira continuada por meio de parcerias com outras organizações e instituições e o seu reconhecimento no cenário fluminense (SELDIN, 2008, p. 99).

Neste sentido, além da Escola Popular de Comunicação Crítica e do Imagens do Povo, abordados anteriormente, a organização vem desenvolvendo uma série de outras ações no campo da arte e da cultura. Dentre estas ações destaca-se a inauguração em 2011 de um equipamento cultural, o Bela Maré, um espaço de 600 m² localizado na entrada da favela Nova Holanda e que foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo edital da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2013. O Bela Maré, entre 2011 e 2017, abrigou cinco edições do projeto de arte contemporânea *Travessias* realizado em parceria com a produtora Automática e ao longo deste tempo vem realizando uma série de outras atividades culturais.

Também o projeto *Solos Culturais* que buscou afirmar a potência e a criatividade da favela e da periferia, através da produção de conhecimento sobre as práticas e os hábitos culturais em cinco favelas cariocas e também de uma maior visibilidade da produção cultural dos territórios populares da cidade através das novas tecnologias da comunicação e da informação com a criação do *Guia Cultural de Favelas*. O Solos Culturais foi realizado entre 2012 e 2013 pelo Observatório de Favelas em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura com patrocínio da Petrobras. O projeto envolveu a participação de 120 jovens das seguintes “comunidades pacificadas”: Complexo do Alemão, Rocinha, Complexo da Penha, Manguinhos e Cidade de Deus.

O arcabouço conceitual que orientou as ações do Solos Culturais reconhece as favelas cariocas como “territórios de invenção e reinvenção da cultura” e como “solos férteis para a criação cultural” (BARBOSA, 2013, p. 21-25). Neste sentido, a proposta metodológica do projeto teve como objetivo “disputar o conceito de cultura operado na produção cultural (seja por gestores privados, seja por gestores públicos), de modo que ele possa incluir práticas que ocorrem habitualmente nos cotidianos dos territórios populares, mas que têm espaço reduzido nas políticas públicas para a cultura” (DIAS, 2013, p. 39). As ações do projeto tinham como eixos principais: a formação destes jovens em produção cultural e pesquisa, o protagonismo destes jovens na realização de intervenções estéticas em cada território popular e também a realização de uma pesquisa sobre práticas e hábitos culturais nas cinco favelas com outros 2.000 jovens (BARBOSA; DIAS, 2013)¹²³. Todas as ações foram acompanhadas por uma equipe de produtores culturais e articuladores territoriais que acompanharam as diferentes etapas do projeto junto aos jovens participantes. De acordo com Gilberto Vieira, que atuou como produtor e tutor do projeto, a metodologia do Solos Culturais era parecida com a da Agência de Redes para a Juventude em sua perspectiva de trabalhar com o protagonismo juvenil na cultura, porém afirma que devido a sua formação, fazia mais sentido que as ideias propostas pelos jovens não fossem individuais, mas sim compartilhadas:

A Agência (de Redes) e o Solos (Culturais) eram programas muito parecidos, as pessoas comparavam. Inclusive era o mesmo tanto de dinheiro (para a realização das intervenções no território). Mas a diferença é que na Agência de Redes, uma pessoa só aprovava a sua própria ideia, ganhava R\$ 10.000,00 e montava sua rede (com outros jovens do projeto e externos) para fazer a ideia funcionar. Com a minha formação em modelos mais colaborativos, isto não fazia tanto sentido porque segue um modelo de protagonismo juvenil, que era super disputado nesta época, e que se pensava em como construir protagonistas da periferia, que é a escola do Faustini, uma ideia de empreendedorismo. Eu não gostava desta ideia, porque pra mim fazia muito mais sentido que as ideias fossem compartilhadas (VIEIRA, 2017)

A perspectiva apresentada por Gilberto Vieira em torno da questão do “compartilhamento de ideias” remete a processos mais colaborativos e menos individuais no campo da produção cultural e a um pensamento sobre novas formas de organização e trabalho que ganhava força naquele momento, sobretudo a partir das noções e ideias difundidas através

123 Ver: BARBOSA, Jorge Luiz; DIAS, Caio. *Solos Culturais*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2013.

da política de cultura digital implementada pelo Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira (COHN; SAVAZONI, 2009; COSTA, 2011). Esta perspectiva ganhou força em meio a formação dos novos atores culturais juvenis de origem popular na passagem da primeira para a segunda década dos anos 2000 e será aprofundada no capítulo seguinte. Por ora, vale ressaltar, que a expressão maior disso se dá na formação de diferentes coletivos de cultura juvenis que, têm dentre seus integrantes jovens egressos dos projetos culturais das ONGs, e que passaram a atuar no Rio de Janeiro de forma autônoma por meio de saraus, rodas de rima, cineclubes, festas, festivais, ocupações, apresentações artísticas, privilegiando a ocupação do espaço público.

Um desdobramento do Projeto Solos Culturais foi a realização do Guia Cultural de Favelas¹²⁴, que mapeou e georreferenciou em uma plataforma colaborativa na internet, práticas culturais nas favelas do Alemão, Manguinhos, Maré, Penha, Cidade de Deus e Rocinha. Os conteúdos multimídia que alimentaram o guia foram produzidos por um grupo de 40 jovens formados no Solos Culturais. Porém a plataforma foi aberta para que qualquer agente cultural da cidade pudesse se autorreferenciar no mapa.

Na reportagem intitulada “Maré Cheia” (VIANNA, 2012) do jornal O Globo, as diferentes iniciativas culturais desenvolvidas na Maré ganharam a capa do Caderno de Cultura. A reportagem enfatiza que a Maré “sem esperar a chegada da UPP e da sensação de segurança”¹²⁵ se afirma como principal eixo da “cultura de periferia” no Rio. O destaque é baseado na intensificação das atividades culturais desenvolvidas na Maré, dentre elas as mencionadas na reportagem: o *Galpão Bela Maré* e o projeto de arte contemporânea *Travessias*, o centro de fotografia *Imagens do Povo*, a *Cia. De Dança Lia Rodrigues* e a *Escola Livre de Dança da Maré*, a *Cia. Marginal*, a produtora *Palafita* criada para impulsionar artistas da favela, a *Lona Cultura Herbert Vianna* (cogerida pela REDES e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro), além da realização do *sarau do Zé Toré* e do projeto *ALEPA* (A Literatura do Espaços Populares Agora). De acordo com Jailson Silva (apud VIANNA, 2012, p.1), a grande quantidade de iniciativas culturais na Maré poderia ser explicada por estas, expressão mais orgânica e não esparsas/eventuais. Esta expressão orgânica pode ser compreendida pelo fato de que algumas destas iniciativas culturais são

124 Disponível em: <<http://guiaculturaldefavelas.org.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

125 A UPP não chegou a ser implementada na Maré como planejado e divulgado pela Secretaria de Estado de Segurança Pública do Rio de Janeiro. Porém, em abril de 2014, cerca de três mil homens das forças militares de pacificação ocuparam as 16 comunidades da Maré como estratégia para a realização da Copa do Mundo. A esta ocupação se seguiram inúmeras ações das forças de Segurança Pública na Maré com operações policiais que impactam o cotidiano dos moradores e deixam vítimas, fruto da letalidade policial. Sobre a militarização da Maré e as estratégias de resistência da juventude através da cultura, ver: SOUZA, Renata da. *O comum e a rua: resistência da juventude frente à militarização da vida na Maré*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

promovidas ou têm apoio de organizações comunitárias de cultura como o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), a Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES) e o próprio Observatório de Favelas, que têm lideranças e gestores com vínculo com o território por serem moradores e ex-moradores da Maré. Para Eliana Souza e Silva (apud VIANNA, 2012A, p.2), coordenadora da REDES, as iniciativas culturais na Maré são reflexo da busca por projetos “mais consistentes e duradouros” ao invés da realização de oficinas pontuais que mobilizam centenas de jovens, mas costumam ser efêmeros.

A Festa Literária das Periferias (FLUP) surgiu inspirada na Festa Literária Internacional de Paraty e com o objetivo de “fortalecer o papel das periferias brasileiras nos debates sobre literatura e leitura”. Idealizada pelo realizador cultural Écio Salles e pelo escritor Julio Ludemir, teve sua primeira edição em 2012, no Morro dos Prazeres. Nesta edição carregou o nome de Festa Literária das UPPs, sendo posteriormente alterado com a justificativa de que o evento não deveria se limitar em ser realizado nas “comunidades pacificadas”. Entretanto, quando da alteração do nome, vale lembrar que o “Programa de Pacificação” vinha sofrendo desgastes e teve seu ápice nas “Manifestações de junho de 2013”, que dentre pautas e denúncias diversas ressoaram as violações praticadas por policiais das Unidades de Polícia Pacificadora ganhando grande repercussão o caso do desaparecimento e assassinato do pedreiro Amarildo na Rocinha. Ressalta-se também, como destaca Julio Ludemir (2011), o fato de que “a sociedade comprou a ideia da UPP, mas a juventude da periferia não”.

A FLUP tem por objetivo a “formação de jovens leitores e autores na periferia das grandes cidades brasileiras” e como foco a juventude de origem popular. Além da realização de um evento literário anual, o que chama atenção na FLUP é a realização de processos continuados de formação de jovens autores que tiveram dentre seus resultados o lançamento de 14 livros da coletânea Fluppensa e também o lançamento de autores no mercado literário como Ana Paula Lisboa, Jessé Andarilho e Geovani Martins e audiovisual como Yasmin Thayná. Mais recentemente vem desenvolvendo o laboratório de narrativas negras. Em entrevista ao jornal O Globo, no bojo da primeira edição da FLUP, Júlio Ludemir, afirma que, a FLUP dialoga com autores fruto de um novo momento do país, que não só leitores, mas autores, em referência ao contexto favorável no país entre 2011 e 2012:

Quando comecei a trabalhar com a palavra escrita na periferia, comecei a ver que muitos tinham talento, traquejo. Há escritores de verdade. A Flupp vai poder dizer que há um novo autor no Brasil fruto deste momento (político do país). Você vai ouvir falar destes escritores daqui pra frente. Estamos dialogando com esse novo país. Não só o leitor vem da periferia, mas também um novo autor. É gente de Nova Iguaçu, da Cidade de Deus, e eles são brilhantes (LUDEMIR, apud CAZES, 2012,

p.1).

Entre 2012 e 2016, a FLUP realizou cinco edições do projeto com um processo formativo que percorre todo o ano e culmina em um grande evento já realizado no Morro dos Prazeres (2012), Vigário Geral (2013), Mangueira (2014), Babilônia/Chapéu Mangueira (2015) e Cidade de Deus (2016).

Também na área da literatura foi realizado o *Festival Literário da Zona Oeste* (FLIZO), realizado por Binho Cultura, um dos fundadores do Centro Cultural A História Que Eu Conto da Vila Aliança/Senador Camará. A Flizo foi realizada ao longo de quatro edições entre os anos de 2013 e 2016 e teve como ponto de partida a promoção do acesso ao livro e a leitura e também dar visibilidade e inserir a zona oeste do Rio de Janeiro no mapa cultural da cidade. A programação cultural proposta pelas quatro edições da FLIZO envolveu processos formativos (debates, seminários, oficinas) em intercâmbio com escolas e universidades públicas e também equipamentos culturais da prefeitura, assim como apresentações artísticas, com a participação de artistas de um complexo de 10 bairros da zona oeste do Rio de Janeiro.

Binho Cultura, enfatiza que não tem hoje como fazer cultura no Rio de Janeiro ignorando “a potência e a demanda artística da região” da zona oeste e a necessidade de se fomentar o que chama de “contra fluxo cultural” do eixo centro-zona sul da cidade para a zona oeste.

(Com a FLIZO) descobrimos mais de 200 autores, artistas de renome e premiados internacionalmente. Começamos a chamar a atenção que se Ipanema e Copacabana tinham Vinícius de Moraes e Tom Jobim, nós temos o José Mauro Vasconcelos do Meu Pé de Laranja Lima, o Avelino, que é autor de Boemia e o compositor mais gravado pelo Nelson Cavaquinho que mora em Campo Grande. Porque a nossa região estava fora do eixo de cultura. O poder público não investia porque achava que não tinha demanda. A gente só tem dois teatros públicos. E isto eu não estou falando de bairro não, eu estou falando de uma Zona Oeste, onde 1/3 da população do Rio de Janeiro vive. A Flizo na verdade é uma grande rede, de um monte de gente de Sepetiba, Guaratiba, Campo Grande, Bangu, Realengo, Jacarepaguá. Tudo que é da Zona Oeste pode aparecer na FLIZO. E aí é importante trabalhar com a mídia e com um discurso político também. Não tem hoje como falar de fazer cultura ignorando a existência da zona oeste e que existe uma potência e uma demanda artística. E hoje propomos um contrafluxo. É a antítese do êxodo. A gente está propondo um contrafluxo cultural com uma programação de qualidade que faça valer sair da sua casa, pegar o trem, mas pensar que vai ter uma programação que vale a pena ir lá (BINHO CULTURA, 2015).

O depoimento de Binho Cultura joga luz no movimento cultural que se tecia no Rio de Janeiro, em bairros das regiões da zona norte e oeste, nos subúrbios da cidade, à margem da visibilidade midiática dos projetos culturais desenvolvidos nas favelas cariocas. Como demonstra Ribeiro (2016), em sua dissertação de mestrado *Rizomas suburbanos*, diferentes movimentos culturais desta região da cidade também vinham se movimentando e se

articulando na segunda década dos anos 2000. Um exemplo é a realização do 1º Fórum Suburbano de Políticas Públicas – RJ: os caminhos da cultura na Zona Norte do Rio, realizado em junho de 2012. Dentre os movimentos e grupos culturais participantes do fórum, Ribeiro (2016) destaca: Centro Cultural Casa do Artista Independente (CASARTI), Subúrbio em Transe, Suburbagem, Instituto Geográfico e Histórico da Baixada de Irajá, Rádio Comunitária Bicuda FM, Verdejar, APAFunk, Guiadas Urbanas e o Coletivo Resistência Cultural. Já em 2013 alguns coletivos de cultura independente atuantes nos territórios da Zona Norte e Oeste da cidade, como a Cia Atos e Atores, o Coletivamente, o Norte Comum, o Movimento Cidades Invisíveis e o Poeme-se formam o Movimento Visão Suburbana para “debater estratégias de ação conjunta sobre sua participação na formulação das políticas públicas de cultura da cidade, além de promover visibilidade para ações culturais do subúrbio carioca” (RIBEIRO, 2016, p. 121)

2.4 - UMA NOVA PAISAGEM URBANA: OS COLETIVOS DE CULTURA JUVENIS CONTEMPORÂNEOS

A partir de 2010 observa-se uma expansão da produção cultural na região metropolitana do Rio de Janeiro com o surgimento de coletivos de cultura juvenis. Os coletivos são autônomos e informais e compreendidos nesta tese na perspectiva de Migliorin (2012, p. 2) como “formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco”. Como aponta o autor, a delimitação de um coletivo pode ser frágil, seja pela identificação de seus membros ou pelas suas áreas de atuação, influência e movimentos, à medida que estes não se fazem sem que haja uma transformação do próprio coletivo e este entre em contato com outros centros de intensidade (MIGLIORIN, 2012, p. 2).

O uso da expressão coletivo no campo das artes e da cultura era até então mais comum para identificar a criação e a produção nas artes visuais. Contudo, os coletivos de cultura contemporâneos atuam com linguagens variadas e híbridas e como registra a pesquisadora Renata Saavedra (2018, p. 38) transitam por questões como arte, produção cultural, territórios, comunidades e afetam e transformam as práticas culturais urbanas. Os coletivos de cultura identificados nesta tese são aqueles que têm dentre seus integrantes jovens que participaram dos projetos de cultura e/ou comunicação promovidos pelas organizações comunitárias de cultura (ONGs) e que na segunda década dos anos 2000, passaram a realizar em diferentes

localidades do espaço urbano suas próprias ações culturais com autonomia e novas formas de organização.

O momento do surgimento destes coletivos de cultura juvenis na região metropolitana do Rio de Janeiro, é chamado pelos próprios jovens que integram estes grupos como uma “virada” na produção cultural da cidade. O uso deste termo pelos jovens se refere à quando estes passaram a realizar as suas próprias ações culturais após participarem dos projetos de formação cultural promovidos pelas organizações da sociedade civil. Esta expressão foi utilizada mais de uma vez em conversas informais realizadas pela autora com alguns destes jovens para esta tese, e também em eventos e debates¹²⁶, como por Josinaldo Medeiros, morador da Maré, e integrante do coletivo de mídia comunitária Maré Vive e do Núcleo Audiovisual N. A. Favela.

Os coletivos de cultura jovens com origem nas periferias dos grandes centros urbanos têm sido objeto de diferentes pesquisas acadêmicas¹²⁷. Harika Maia (2014, p. 77), por exemplo, afirma que nos anos 2000 na zona leste de São Paulo, a aproximação de jovens de origem popular, produzindo ou tendo acesso, as artes e a cultura, teve influência de movimentos musicais como o rap, o rock e o pagode, o grafite e a pichação, e também de programas públicos de formação e criação artística voltadas às periferias, como a implementação dos Centros Educacionais Unificados¹²⁸ (2002), o Programa Vocacional¹²⁹ (2005), o Programa VAI¹³⁰ (2004) e também as ações desenvolvidas pelas ONGs.

Se em São Paulo a multiplicação dos coletivos de cultura juvenis já era uma realidade na primeira década dos anos 2000, no Rio de Janeiro, pelo o que se pode observar nesta pesquisa, o protagonismo foi das ONGs e dos projetos culturais desenvolvidos por elas voltados aos jovens, potencializados pelos Pontos de Cultura e/ou pelo patrocínio de empresas públicas e privadas. Esta perspectiva pode ser corroborada com os resultados do *Suplemento*

126 A expressão foi usada por Josinaldo Medeiros na roda de conversa realizada com midiativistas da Maré após a exibição da série “Desde de junho” (2018), da diretora Julia Mariano, no dia 29/03/2018, na Casa do Humaitá.

127 Ver nas referências: ALMEIDA (2009) e MAIA (2009).

128 Os Centros Unificados de Educação (CEUS) foram iniciados na gestão de Marta Suplicy na Prefeitura de São Paulo (2001-2004) e se configuram como equipamentos públicos de educação e cultura localizados em bairros de periferia da Grande São Paulo.

129 O Programa Vocacional é promovido desde 2001 na cidade de São Paulo e consiste no desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas nas áreas de Teatro, Música, Dança, Artes Visuais e Literatura para jovens e adultos maiores de 14 anos. Os cursos e oficinas ocorrem preferencialmente nos equipamentos públicos da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Educação.

130 O Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI) foi criado na cidade de São Paulo em 2003, por iniciativa do vereador Nabil Bonduki e é realizado ininterruptamente como política pública do município de São Paulo há 15 anos. O programa apoia financeiramente grupos e coletivos culturais integrados por jovens de baixa renda da cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>>. Acesso em: 10 jun. 2018. O programa já foi objeto de diferentes estudos acadêmicos que afirmam o seu papel no estímulo a produção cultural das periferias de São Paulo: ALMEIDA (2009); DO VAL (2015).

de Cultura do perfil dos Estados e municípios brasileiros (IBGE, 2015)¹³¹, que afirmou haver 165 Pontos de Cultura¹³² no município do Rio de Janeiro e 272 em todo o Estado em 2014. Ao relacionarmos este dado com o que indicam as pesquisas avaliativas do Programa Cultura Viva (LPP/UERJ, 2006; IPEA, 2010), de que há no programa uma predominância de organizações associativas que desenvolvem ações de formação cultural e cidadania, por meio de cursos e oficinas, com adolescentes e jovens estudantes de escolas públicas, sobretudo em áreas precárias de zonas urbanas, é possível corroborar o argumento aqui desenvolvido do protagonismo das organizações comunitárias de cultura na produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro com ações voltadas para a juventude.

Este protagonismo pode ter algumas explicações: o histórico de atuação das organizações da sociedade civil nas favelas e periferias do Rio de Janeiro, desde meados da década de 1990; a ausência de outros espaços de formação e iniciação artística e cultural nos territórios populares da cidade; a ausência de políticas culturais locais de incentivo à criação e a produção cultural juvenil; a fragilidade da escola pública como lugar de experimentação artística e cultural e a concentração dos 57 equipamentos culturais municipais públicos nos bairros mais valorizados do centro e da zona sul¹³³ da cidade.

Portanto postula-se nesta tese que os Pontos de Cultura ao incidirem nas organizações da sociedade civil e nos projetos culturais desenvolvidos por elas foram um dos principais espaços de formação política e cultural de jovens de origem popular do Rio de Janeiro, entre a primeira e a segunda década dos anos 2000. Porém, isto não quer dizer que outras formas de aproximação e engajamento destes jovens com a arte e a cultura deixaram de acontecer, seja através do hip hop, grafite, skate, poesia, funk, como demonstram as pesquisas realizadas por Rôssi Alves (2013) e Adriana Facina (2014)¹³⁴.

131 O Estado do Rio de Janeiro é de maior percentual a nível nacional com pontos de cultura em seus municípios, 64,1% (IBGE, 2014, p. 24).

132 O pesquisador Guilherme Lopes et al. (2014), em artigo publicado nos anais do V Seminário Internacional de Políticas Culturais, afirma haver 169 Pontos de Cultura no município do Rio de Janeiro, número aproximado ao registrado na pesquisa realizada pelo IBGE. Este número considera todo o ciclo histórico do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro (2004-2016), conforme abordado no segundo capítulo desta tese. De acordo com Lopes (2014), dentre estes Pontos de Cultura: 48 foram reconhecidos pelo Ministério da Cultura, 71 pela Secretaria de Estado de Cultura e 50 pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

133 De acordo com o Relatório da Gestão da Cultura Carioca (2016), o município do Rio de Janeiro tem 57 equipamentos culturais públicos municipais. Sendo 4 museus, 12 teatros, 15 centros culturais, 7 lonas culturais, 7 arenas e 13 bibliotecas. No entanto, na análise do mapa com a distribuição destes equipamentos culturais na cidade nota-se uma concentração destes no centro e na zona sul da cidade. E como observa Leite (2016, p. 70), ao cruzar estes dados com a densidade populacional, observa-se um menor número de equipamentos culturais onde existe uma maior concentração populacional, que são nas regiões da zona norte e oeste do Rio de Janeiro.

134 A pesquisa realizada pela professora Rôssi Alves e publicada no livro “Rio de Rimas” (2013) demonstra que no início dos anos 2000 um grupo de jovens e adolescentes – rimadores, músicos, artistas de circo, B-boys – encontravam-se na Fundação Progresso na Lapa em um espaço cultural chamado Centro Interativo de Circo (CIC). No CIC desenvolviam oficinas permanentes de dança de rua, discotecagem, grafite e rap. Estas agregavam-se as oficinas de circo, audiovisual, skate, capoeira e basquete de rua (p. 19). Ver: ALVES, Rôssi.

Neste sentido, a questão de pesquisa que se coloca nesta parte do trabalho é que os investimentos realizados pelas políticas culturais através dos Pontos de Cultura no Rio de Janeiro, ao incidirem sobre os projetos culturais realizados por organizações da sociedade civil nas favelas e periferias da cidade, tiveram possibilitaram o “aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (HALL, 2013, p. 376). Entretanto é necessário observar que outros processos sociais mais amplos contribuíram para isso, uma vez que um conjunto de outras oportunidades foi aberto a estes jovens neste momento político diante de um contexto favorável no país, como abordado anteriormente. Acredita-se que este conjunto de fatores possibilitou uma maior mobilidade simbólica e social dos jovens de origem popular na região metropolitana da cidade¹³⁵.

As experiências dos coletivos de cultura juvenis com origem nas favelas e periferias da cidade não são um fenômeno novo no Rio de Janeiro. Como viu-se na primeira parte deste capítulo, há quase trinta anos, grupos de jovens com origem nos territórios populares ligados à arte e à cultura, especialmente a música – funk e hip hop (HERSCHMANN, 2000), e a iniciativas culturais locais comunitárias que posteriormente deram origem às organizações comunitárias de cultura, foram considerados por Ramos (2010) um “acontecimento marcante no campo da sociedade civil brasileira” nos anos 1990.

Todavia o que chama atenção na segunda década dos anos 2000, é a expansão e multiplicação das ações culturais promovidas por estes coletivos de cultura juvenis, que passaram a ocupar ruas, parques e praças em uma explosão de cineclubes, rodas culturais, batalhas de rima, rodas de samba, saraus, ocupações, festas e bailes, teatro, música, grafites, fotografia. Ou seja, são ações culturais que não se destinam aos equipamentos culturais clássicos da cidade como os teatros, museus e centros culturais ainda que possam ser parceiros destes¹³⁶, mas são ações territorializadas realizadas sobretudo nas áreas consideradas periféricas como as favelas, os subúrbios e as periferias e que não dispõem de grandes financiamentos públicos ou privados.

Uma outra questão é que os coletivos de cultura trazem a dimensão da criação e da produção cultural juvenil, portanto do direito à produzir cultura na cidade. Neste sentido,

Rio de Rimas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. Também a pesquisa Acari Cultural - Mapeamento da Produção Cultural em uma Favela da Zona Norte do Rio de Janeiro, organizada pela professora Adriana Facina, demonstra a diversidade de espaços de criação e fruição cultural, artistas e agentes culturais de Acari.

135 O livro *O Novo Carioca* (2012) que apresenta uma coletânea de artigos de Jailson Souza e Silva, Jorge Luiz Barbosa e Marcus Vinicius Faustini faz uma discussão sobre este “novo carioca” utópico e concreto que tem mobilidade para circulação na cidade e produção de experiências que envolvam atores de diferentes de lugares.

136 Uma experiência que vem sendo desenvolvida neste sentido é a do Museu de Arte do Rio (MAR) que desde 2014 vem realizando Batalhas de Rap no espaço do museu em parceria com artistas da cena artística e cultural do hip hop do Rio de Janeiro.

como afirma Helena Abramo (2001, p. 3) a criação cultural tem se mostrado altamente motivadora e mobilizadora para os jovens e “tem aparecido como uma das instâncias mais importantes de formação de identidade e de atuação coletiva, e também como polo de referência para os jovens que não participam diretamente deles”.

Neste sentido, a pesquisa Juventude e Integração Sul-Americana (2010) demonstra que a cultura está na lista de prioridades das demandas juvenis. De acordo com o Informe dos Grupos Focais do Brasil¹³⁷, da referida pesquisa, a principal formulação dos grupos juvenis é a que vai na direção da demanda por reconhecimento de suas ações culturais e pela valorização e apoio para a sua realização. Especificamente os grupos culturais de periferia afirmam que este apoio significa uma ampliação das oportunidades para o fazer cultural (espaços físicos, logísticos e financeiros), assim como um maior acesso à informação e à educação, especificamente à formação artístico-cultural compreendida como um direito fundamental. De acordo com a pesquisa:

Desse modo, pode-se dizer que a principal demanda desses coletivos [...] é o acesso à produção e à fruição cultural, vinculadas à educação de qualidade, tendo a sua própria ação como produtores de experiências culturais e educativas como referência. Esta demanda está relacionada à identificação de uma precariedade de oferta de equipamentos para fruição e acesso cultural e educativo nos bairros dos quais têm origem; mas também ao reconhecimento de que nesses territórios há uma cultura pulsante – oriunda da presença de moradores nordestinos e negros ou fruto de movimentações juvenis, como o hip hop – e pouco reconhecida e legitimada. Assim, a demanda dos jovens não é apenas por condições de uma produção cultural qualquer, mas pelo reconhecimento e incentivo de uma produção cultural autêntica, periférica, alternativa ou marginal (POLIS, 2008, p. 34-35).

Por outro lado, as pesquisas existentes sobre a relação cultura e juventude no país (INSTITUTO CIDADANIA, 2003; BRASIL, 2013) não apresentam dados sobre a criação e a produção cultural juvenil. Entretanto trazem informações sobre a relação entre os jovens, o lazer e a fruição cultural. Como afirma a pesquisadora Livia de Tommasi (2017, p. 93), estas pesquisas apontam a profunda desigualdade das possibilidades de acesso ao lazer e a fruição cultural pelos jovens, assim como, a falta de opções de equipamentos culturais que atinja a maioria dos jovens brasileiros. Desta forma, como afirma a autora, o chamado “faça você mesmo” é uma necessidade e não uma opção sobretudo para os jovens moradores das favelas e periferias do país (TOMMASI, 2017, p. 93).

De acordo com a pesquisa Agenda Juventude Brasil (2013), realizada pela Secretaria Nacional de Juventude, 84% dos jovens brasileiros nunca foram a um show de música clássica, 72% nunca foram a uma exposição de fotografia, 65% nunca foram ao teatro, 63% nunca foram a um show de música, 59% nunca foram a uma biblioteca sem ser a da escola,

137 No Brasil foram realizados 11 grupos focais com diferentes coletivos juvenis no primeiro semestre de 2008.

45% nunca foram ao circo, 36% nunca foram a um show de música brasileira, 29% nunca foram ao cinema (BRASIL, 2013 apud TOMMASI, 2017, p. 92). Acompanhando a autora na análise dos resultados da pesquisa quando se considera a condição econômica, de gênero, raça e faixa etária: os mais ricos têm mais acesso do que os mais pobres, os homens mais do que as mulheres, os brancos mais do que os negros e os mais jovens mais do que os mais velhos (BRASIL, 2013 apud TOMMASI, 2013, p. 92).

Cabe aqui ressaltar que ainda que estes dados sejam relevantes e demonstrem o tamanho da desigualdade no acesso aos bens e serviços culturais pelos jovens, refletem uma concepção clássica de cultura, daquela identificada com as belas artes e/ou com o espetáculo, e não a outras possibilidades de lazer e fruição cultural mais territorializadas que podem ocorrer em espaços associativos, nas igrejas, escolas de samba, praças, ruas, quadras, clubes esportivos, escolas, associação de moradores. Como apontou a pesquisa realizada pelo Observatório de Favelas no âmbito do Projeto Solos Culturais¹³⁸ (2013), estes são os principais espaços de lazer e fruição cultural de 2.000 jovens moradores de cinco favelas do Rio de Janeiro.

O processo de expansão e multiplicação dos coletivos de cultura juvenis no Rio de Janeiro ganhou impulso em meio e após as Jornadas de Junho de 2013. As manifestações contemporâneas recentes por transformação social tiveram como estopim o aumento das tarifas do transporte público. No Rio de Janeiro as manifestações se somaram ao ambiente de tensão vivido na cidade com as obras e ações promovidas pelo poder público para realização da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos de 2016. Dentre a pluralidade de pautas que tomaram as ruas do Rio de Janeiro no mote do direito à cidade (HARVEY, 2014), questionava-se o preço das passagens de ônibus e indícios de corrupção de empresas de transporte público, as remoções, o uso do espaço público por meio de parcerias público-privadas, a privatização do Maracanã, o encarecimento da vida na cidade e o *boom* imobiliário, os gastos e a ausência de transparência com megaeventos em detrimento de investimentos em saúde e educação, indícios de corrupção por parte do governador Sérgio Cabral, crimes ambientais para construção da infraestrutura para os jogos, dentre outros.

A violência policial na repressão aos manifestantes levou a população a ir para as ruas do centro da cidade e a classe média a sentir o tamanho da violência cometida pelo Estado nas operações policiais e militares cotidianas que afetam de diferentes formas e dentre elas letalmente a vida dos moradores das favelas do Rio de Janeiro. Neste sentido, ganharam as ruas as pautas dos movimentos sociais das favelas: “desmilitarização da PM”, “Fora UPP”,

138 Ver: BARBOSA, Jorge Luiz; DIAS, Caio Gonçalves (Orgs.). *Solos Culturais*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2013. A pesquisa sobre hábitos e práticas culturais foi realizada com 2.000 jovens moradores de Mangueiras, Rocinha, Penha, Complexo do Alemão e Cidade de Deus.

“Cadê o Amarildo”, “Remoções”, “Não ao Teleférico” e “Fim do genocídio da Juventude Negra” (THÂMARA, 2015, p. 159). Especificamente o caso do desaparecimento e assassinato do pedreiro Amarildo por policiais da UPP da Rocinha ganhou grande repercussão e colocou em xeque o “projeto da pacificação” em curso do governo do Estado.

Os movimentos sociais das favelas dialogaram também com outros que eclodiram na cidade como o “midiativismo” da Mídia Ninja, do Rio na Rua, do Coletivo Mariachi, do Coletivo Vinhetando, que impulsionaram posteriormente a formação de mídias comunitárias nas favelas cariocas como o Maré Vive, o Coletivo Papo Reto e o Coletivo Fala Akari¹³⁹. Também com as ações estético-políticas¹⁴⁰ criadas por grupos de ativistas como o Coletivo Projetação, o Batman Pobre, o Casamento da Dona Baratinha e o Carnavandalização, este último realizado por um grupo de ativistas da Casa Nuvem¹⁴¹.

No Rio de Janeiro, as Jornadas de Junho de 2013 se seguiram em intensidade nos meses posteriores com a greve dos professores da rede pública municipal em outubro de 2013 e a greve dos garis, em fevereiro de 2014, na véspera do carnaval, que contou com apoio da população. A partir da pressão popular e da resistência de manifestantes e ativistas algumas conquistas foram efetivadas como a revogação do aumento da passagem de ônibus, a suspensão de alguns dos processos em curso de remoção e o cancelamento da demolição do Museu do Índio e da Escola Municipal Friedenreich, no entorno do Maracanã, para onde se previa a construção de um estacionamento para atender aos megaeventos.

Os sentidos e significados destas manifestações contemporâneas, cinco anos depois, ainda estão em disputa, porém os pesquisadores Breno Bringel e Geoffrey Pleyers (2015, p. 1) argumentam que as manifestações de 2013 produziram uma “abertura societária” no Brasil “emergindo novos espaços e atores que levaram a um aumento da conflitualidade no espaço público e a um questionamento dos códigos, sujeitos e ações tradicionais que primaram no país durante as últimas duas décadas”. Dentre os impactos sociais das manifestações, na perspectiva dos autores, estas serviram para “chacoalhar as posições, visões e correlações de forças entre partidos, sindicatos, movimentos sociais, ONG e outras coletividades”. Os autores também ressaltam o impacto dos protestos em caráter mais individual e subjetivo na trajetória de jovens e ativistas e afirmam ser recorrente, dentre entrevistas que realizaram, os

139 Estes coletivos de comunicação independentes têm dentre seus integrantes jovens ativistas e são atualmente os principais meios de comunicação e informação das favelas da Maré, Alemão/Penha e Acari, respectivamente. Atuam na defesa dos direitos humanos e segurança dos moradores em meio a violência das forças militares do Estado.

140 Sobre as ações estético-políticas em meio as “Manifestações de junho de 2013”, ver: BERY, Revetal Larissa Teixeira. *Comum em disputa: da gentrificação do Rio de Janeiro à reinvenção da cidadania pela estética da multidão*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

141 A Casa Nuvem teve sede na Lapa entre 2013 e 2015 e foi reconhecida como Ponto de Cultura pelo Edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

jovens definirem as Jornadas de Junho de 2013, como um “antes e um depois”, “uma inflexão”, “um começo” ou “um novo começo”.

Os autores afirmam que mesmo que a participação destes jovens e ativistas nas manifestações tenham sido efêmeras, as experiências vividas nos protestos produziram “marcas”, “reforçando a propensão a que possam se engajar politicamente no futuro e podendo, ademais, transformar, no médio e longo prazo, suas identidades sociais e seus valores políticos” (BRINGEL; PLEYERS, 2015, p. 11). Para Moraes e Tible (2015, p. 16), estes jovens se inserem em uma “nova geração política”, não definida por um corte geracional etário, mas pelas experiências políticas comuns que afetam e produzem subjetividades em um determinado período. Portanto é em meio a este contexto político e social que se observa no Rio de Janeiro o fortalecimento dos coletivos de cultura juvenis e a intensificação de suas ações na cidade.

Na perspectiva do objeto desta tese, de analisar o contexto que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias da cidade nas políticas culturais locais, a multiplicação dos coletivos de cultura juvenis no espaço urbano da cidade, na segunda década dos anos 2000, se impôs à pesquisa. Como abordado anteriormente, o recorte adotado privilegiou uma análise dos coletivos de cultura formados por jovens que participaram dos projetos culturais promovidos pelas organizações comunitárias de cultura.

É importante dizer, como veremos adiante, a participação dos jovens nos projetos culturais aconteceu de diferentes maneiras: como público-alvo, através do engajamento na realização de um evento cultural na sua cidade, como lugar de trabalho e prática profissional ou como uma estratégia para se inserir no cenário artístico e cultural da cidade para alcançar algum objetivo maior. Contudo, o que ficou claro no depoimento destes jovens à pesquisa foi a contribuição dos projetos culturais para a formação de novas posições subjetivas com a ampliação de horizontes simbólicos e culturais, ainda que alguns tenham seguido posteriormente um caminho profissional nas artes e na cultura. Portanto, como afirma a pesquisadora Regina Novaes (2006, p. 113-114), a participação dos jovens nos projetos (culturais) propiciam a “supressão de certas marcas de exclusão”, uma vez que estes contribuem para o aumento da escolaridade, da capacitação profissional, da consciência étnica, de gênero, do “orgulho racial” e do pertencimento local. Para a autora, os jovens ao participarem dos projetos se (re)apropriam de ideias, palavras e expedientes, incluindo-os em suas estratégias de sobrevivência pessoal, inventam novas maneiras de sociabilidade e ampliam seu campo de negociação com a realidade.

A expansão dos coletivos de cultura juvenis no espaço urbano do Rio de Janeiro é compreendida nesta tese como um momento que marca uma ampliação da base social da

cultura na cidade com a incorporação de novos sujeitos políticos e culturais que se formaram nos projetos culturais promovidos pelas organizações comunitárias de cultura sob o ciclo de políticas culturais com ênfase na diversidade e na cidadania cultural e sob a concepção e a efetivação do direito a produzir cultura.

Entretanto foi possível perceber em debates públicos, fóruns, discussões na internet e conversas informais com alguns dos jovens que integram os coletivos de cultura que estes muitas vezes se colocam em tensão com as ONGs. Esta tensão se dá por meio de críticas tecidas por eles ao que denomino aqui como a “forma ONG” e que demonstra que o “aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” da cidade, ocupando espaços em meio ao protagonismo das organizações da sociedade civil, colocam em prática “guerra de posição culturais” (HALL, 2013, p. 377)

Portanto, a fim de compreender esta nova paisagem urbana do Rio de Janeiro, realizei entrevistas semiestruturadas entre 2015 e 2017 com alguns dos jovens que integram os seguintes coletivos de cultura cariocas¹⁴²: Coletivo Peneira, Poesia de Esquina, Movimento Marginow, Coletivo Favela em Foco, Cafuné na Lage, Norte Comum e Coletivo Criativo de Rua (CRUA). Vale dizer que a quase totalidade dos jovens entrevistados são estudantes de ensino superior ou já com a graduação concluída o que reflete uma mudança recente na conjuntura brasileira que por meio de políticas públicas possibilitou um maior acesso à jovens de origem popular ao ensino superior. Também é necessário dizer que nas entrevistas alguns destes jovens fizeram questão de ressaltar que “não falam pelo coletivo”, sendo as entrevistas concedidas à pesquisa apenas a percepção pessoal deste integrante e não do grupo.

As iniciativas culturais promovidas por estes coletivos de cultura são compreendidas nesta tese como práticas culturais comunicativas com potencial de resistência (MATOS, 2012) aos discursos hegemônicos estigmatizantes sobre estes jovens e seus territórios de origem e também às desigualdades e assimetrias que se colocam no campo cultural e no espaço urbano

142 No Rio de Janeiro ainda são poucas as pesquisas acadêmicas disponíveis sobre este cenário cultural contemporâneo da cidade. No entanto foram identificados pela autora os seguintes trabalhos: SAAVEDRA, Renata. *Redes, rodas e palcos das mulheres*: produção cultural, arte urbana e feminismos no Rio de Janeiro. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. BAHIA, Silvana. *Quem bate cartão também faz poesia*: o Sarau do Escritório, as disputas e os encontros nas esquinas da Lapa. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade da Universidade Federal Fluminense, 2016. RUTHES, Karoline. *Alcatéias urbanas*: espaços para o comum e espaços para a experiência na construção da cidade por vir. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. E também a tese de doutorado em desenvolvimento da pesquisadora Livia Maria Abdalla Gonçalves sobre o *Norte Comum e experiências coletivas na produção do espaço urbano no Rio de Janeiro*, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.

do Rio de Janeiro. Ao longo dos depoimentos dos jovens que integram os coletivos de cultura é possível observar em suas práticas cotidianas o uso de diferentes táticas (DE CERTEAU, 1998) considerando que estes grupos que atuam de forma autônoma e horizontal no espaço urbano da cidade e não estão circunscritos a um espaço formal e instituído de poder.

Luiz Fernando Pinto, tem 29 anos¹⁴³, é de Senador Camará na Zona Oeste do Rio de Janeiro. É bacharel em teatro pela Universidade Cândido Mendes onde ganhou uma bolsa de estudos¹⁴⁴. Sua aproximação com a cultura, mais especificamente com o teatro, foi no CIEP onde estudou no ensino fundamental e que também era o único espaço de cultura da região e onde acontecia o baile funk. Quando concluiu seus estudos participou de diferentes projetos culturais, como no Centro Cultural A História Que Eu Conto (CCHC) e no APALPE – A Palavra da Periferia:

Quando eu saio da escola, eu encontro uma ONG, que é o Centro Cultural A História Que Eu Conto, lá do Binho Cultura, que ficava bem próxima da minha casa. Eu falei que trabalhava com teatro na escola e eles me convidaram para começar um movimento de teatro naquele espaço e abrir uma oficina. Nisso eu percebi que eu tinha que adquirir conhecimento, já que eu ia dar oficina. Comecei a ler Augusto Boal e também ia para a Lanhouse, porque não tinha nem computador, nessa época, no centro cultural. Comecei a estudar e o Binho falava assim para mim: “cara, tem que circular a cidade. Tem que conhecer gente. Porque, pô, para dar oficina tem que conhecer gente”. Esse lugar, de estar no centro cultural, fez com que eu circulasse e conhecesse pessoas. Começo a circular. Tudo quanto é evento eu ia, vernissage de exposição do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), abertura de curso de produção cultural na Baixada Fluminense. Isso fez com que eu tivesse um olhar, para além do que eu tinha anteriormente, porque eu não saía de Senador Camará. Abriu uma oficina do Faustini, o Apalpe - A Palavra da Periferia, eram três meses de encontro de criações a partir da palavra, todo sábado, lá no Humaitá. Cidade, corpo e palavra, era o que o ele falava. Lá eu conheço gente, que trabalhava com cultura, de tudo quanto é canto da metrópole. Tinha gente da Zona Sul, do Centro, de São Gonçalo, da Baixada Fluminense, da Zona Oeste. Aquilo ali abriu um leque para mim, de poder combinar linguagens artísticas. Até hoje, a galera que fez o Apalpe está aí, produzindo coisas (PINTO, 2017).

Luiz Fernando é um dos integrantes do Coletivo Peneira¹⁴⁵, criado em 2010, por um grupo de jovens atores e estudantes de teatro da zona norte e oeste do Rio de Janeiro e também da Baixada Fluminense. O coletivo é um desdobramento da Cia. Teatral Peneira que se formou em torno da montagem de um espetáculo teatral ensaiado no CIEP de Senador Camará. Luiz Fernando afirma que após cinco anos de trabalho como professor de teatro do Centro Cultural A História Que eu Conto decide sair e se dedicar a companhia teatral porque:

Eu não reconhecia aquilo ali, como um projeto social, falei: “estou aqui para fazer

143 A idade dos entrevistados corresponde a afirmada quando da realização da entrevista.

144 Em entrevista para a autora, Luiz Fernando Pinto afirma que por ser professor de teatro no Centro Cultural A História Que Eu Conto ganhou uma bolsa de estudos para cursar o curso de Bacharelado de Teatro na Universidade, tendo concluído seus estudos na Universidade Cândido Mendes.

145 Disponível em: <<http://peneira.org/>>. Acesso em: 25 Ago. 2018.

teatro. E já que eu vou fazer teatro, vou fazer teatro de verdade”. Não tem esse lugar, de pegar o espaço ocioso das crianças, para poder fazer com que eles saiam da rua. Lá tinha um olhar, muito mais para o assistencialismo, do que para a área cultural em si, mesmo que naquela ocasião, já era um Ponto De Cultura. Nesse lugar, a gente ganhou um edital, da Casa da Moeda, lá na A História Que Eu Conto, que era um edital de teatro, a gente monta um espetáculo. O espetáculo bomba e a gente começa a fazer em outros lugares. A molecada também começa a circular. Aí eu começo a ter um olhar diferenciado, para esse espaço. Que em enquanto a galera ali, estava com um olhar muito nesse lugar, do projeto social, de tirar as pessoas do tráfico, eu queria fazer teatro, e tratava os alunos como atores. Ainda mais que, já tinha dois anos que eu estava lá, já estava tendo essa experiência no Apalpe (PINTO, 2017).

A Cia. Teatral Peneira foi premiada pelo edital do Ministério da Cultura Microprojetos Territórios de Paz (2010-2011) e realizou a montagem de um espetáculo de rua que apresentaram em espaços públicos da zona oeste e no teatro Mário Lago¹⁴⁶, no bairro da Vila Kennedy. Luiz Fernando enfatiza que como a companhia não tinha recursos financeiros era necessário fazer “rede” e por isso adotaram como estratégia a circulação na cidade:

A gente não tinha grana, tinha que fazer rede. Isso fez com que a gente conhecesse muitas pessoas. Conhecemos o Écio (Sales), o Júlio (Ludemir), nesses lugares. Estreitamos laços com o próprio Faustini, com o Perim, com o Heraldo HB e com as pessoas também do entorno como a galera que estava fazendo suas rodas de rima. A gente visitou todos os saraus da cidade, a gente assistia peças. A cena de saraus ainda não era uma cena consolidada. A gente já conhecia as pessoas, a gente sabia o que queria, só não tinha dinheiro, mas tinha rede. O espetáculo que a gente estreou, a gente potencializou ele, conseguimos uma direção com a Márcia do Valle. A gente começa a participar de alguns festivais. Participa de um festival aqui no Rio e ganhamos oito prêmios. Então a gente circula o Sesc, fica em cartaz na Casa da Gávea. A gente começa a ganhar uma proporção na área do teatro da cidade. A gente começa a circular, também as lonas culturais. Isso começa a gerar uma grana. A gente começa a fazer um caixa com esse dinheiro, por incrível que pareça, a gente conseguiu fazer um caixa com teatro (PINTO, 2017).

A circulação na cidade e a constituição das redes para o desenvolvimento da criação e da produção cultural dos espetáculos da Cia. Teatral Peneira pode ser compreendida como uma tática (DE CERTEAU, 2012) do grupo para se inserir no cenário artístico e cultural do Rio de Janeiro. Como se verá mais adiante a circulação na cidade também foi utilizada por outros jovens para alcançar um objetivo maior. O fato de não terem recursos financeiros e a necessidade de “fazer rede” remete as trocas simbólicas (informação, conhecimento, comunicação, arte) que, no caso do grupo, reverteu em um ganho material através das apresentações artísticas realizadas em palcos da cidade.

Para Luiz Fernando Pinto, as Jornadas de Junho de 2013, fez com que “a galera de projeto de ONG” de diferentes localidades da cidade se encontrasse no centro do Rio de Janeiro após as manifestações. Para ele é quando houve uma intensificação da ocupação do espaço público por grupos culturais devido a dificuldade de se ter pauta nos equipamentos

146 O Teatro Mário Lago é um equipamento cultural público da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e um dos poucos teatros públicos da zona oeste do Rio de Janeiro, assim como, o Teatro Artur Azevedo no bairro do Campo Grande.

culturais públicos da cidade. Para Luiz Fernando é neste momento que estes jovens começam a perceber que podem ser “protagonistas” do que já fazem:

Em 2013 foi onde a gente começou a encontrar todo mundo na rua. Começa a pipocar vários grupos de ocupação do espaço público. Porque tinha uma dificuldade, de ocupar os espaços da prefeitura, os espaços fechados. Porque essa galera, que era a galera de projeto, de ONG, ela começa a se encontrar em outros lugares. Ela começa a perceber, que elas podem ser protagonistas do que elas fazem. Porque na ONG, tu é apenas um aluno de projeto, tu não tem protagonismo nenhum. Tinha esse lugar de você levantar a bandeira da ONG, que você fazia parte. Quando a gente sai desse lugar, e começa a ver, que eu posso fazer parte do que eu quiser, que eu posso realizar os meus projetos, que eu não preciso realizar projeto da ONG. Por outro lado, a gente teve que aprender a fazer as coisas, por nós mesmos. A escrever, a articular. Então em 2013, eu encontrava pessoas de Senador Camará, aqui no Centro, eu encontrava gente da Zona Oeste, da Baixada, que eu não encontrava em lugar nenhum, só se eu fosse lá para a Zona Oeste, só se eu fosse para a Baixada. A gente começou a perceber que, nas manifestações de junho, a gente se encontrava e a gente tem a ideia de montar o Sarau do Escritório. Porque a gente começou a perceber, que estavam pipocando alguns eventos de multilinguagem na cidade. Algumas pessoas que eu converso, acham que 2013 fez também com que, as linguagens (artísticas) se juntassem. A galera do rap começou a frequentar sarau. A galera do teatro começou a ir para sarau. A galera do samba começou a ir para o rap. Teve umas conexões bem doidas. Hoje, a maioria dos eventos de espaço público, que você encontra, mistura linguagens. Os cineclubes não exibem só mais filmes, então eles foram influenciados por esse lugar de tentar agregar pessoas também. Quando a gente monta o sarau, e quer colocar várias linguagens, porque a gente queria agregar a maior quantidade de pessoas possível. Eu quero que venha a galera do rap, quero que venha a galera do samba, mas se eu fizer um evento de rap, só vai vim gente do rap (PINTO, 2017).

Para realizar o sarau mencionado por Luiz Fernando a Cia. Teatral Peneira fundou o Coletivo Peneira. O Sarau do Escritório é realizado desde 2013 na praça Luana Muniz (antiga praça João Pessoa) no bairro da Lapa. O evento foi criado por Luiz Fernando, Alex Teixeira¹⁴⁷ e Rebeca Brandão¹⁴⁸. De acordo com Luiz Fernando, o nome do sarau veio dos encontros realizados pelo grupo após as manifestações, no Bar da Cachaça na Lapa, o qual chamavam de escritório por ser um ponto de encontro de pessoas de diferentes lugares do Rio (especialmente da Zona Norte, Zona Oeste e da Baixada Fluminense):

Estando na Lapa, a gente poderia abarcar, não só as pessoas, mas também como os outros territórios. Na Lapa, você via as pessoas dos seus territórios ali. Era um lugar também de disputa. Ao mesmo tempo, tinha esse lugar político, mas a gente queria, também, pleitear uma disputa artística, com uma estética da coisa, porque a gente não queria ser tratado apenas como ativista, a gente queria disputar também os lugares da arte. O que antes já era na perspectiva de combinar as linguagens, era muito nesse lugar também de que, há uma qualidade no que está sendo feito nesses territórios. Não é hobby, não é amador, tem um pensamento estético sim, mas também tem um pensamento político, pelo lugar que a gente está, pelas pessoas que

147 Alex Teixeira é de Marechal Hermes, graduado em jornalismo e ator. Participou da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e do Apalpe onde conheceu Luiz Fernando.

148 Rebeca Brandão é produtora cultural e atualmente coordenadora da Arena Dicro na Penha e também produtora do Leão Etíope do Méier. Mora em Nilópolis e é graduada em filosofia na UFRJ. Participou da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e também da Casa Fora do Eixo em São Paulo.

a gente se relaciona (PINTO, 2017).

O que chama atenção na realização do Sarau do Escritório é a metodologia que o grupo desenvolveu. Silvana Bahia (2016) em sua dissertação de mestrado sobre o Sarau do Escritório classifica como pequenos rituais as diferentes etapas que envolvem a sua organização e realização. Aqui ressaltamos o dia do evento a lavagem das calçadas da praça como forma de preparação da rua para a realização do sarau, a homenagem a um morador do bairro a cada edição que tem sua imagem estampada nos cartazes coloridos de divulgação colados nos muros da cidade e o palco aberto com microfone para apresentações artísticas. Outra característica é a permeabilidade de outros coletivos e artistas ao Coletivo Peneira que têm a cada edição um “produtor convidado” que chega com a “rede dela e ideias novas”. Para Luiz Fernando, a metodologia criada pelo grupo parte de um lugar de “agregar pessoas” e de se pensar uma inovação:

Eu acho que a metodologia do sarau é muito no lugar de agregar mais pessoas. Porque a gente também começa a viver um lugar de pulverização de ações. Então se a gente não pensasse coisas novas, não inovasse, nosso evento ia ficar vazio. Não adianta a gente ter 20 coisas na cidade, se essas coisas não se ressignificam, não inovam, e cada um começa a fazer as mesmas coisas. Até hoje, no sarau a gente procura pensar coisas novas. Esse lance do produtor convidado, quando a gente chama o Bion e a Luana do Cineclube Buraco do Getúlio, para produzir uma edição com a gente no sarau, é nesse lugar, falei assim: “cara, a gente precisa inovar, a gente precisa pensar coisas novas. Então vamos pensar, cada edição chamar um produtor convidado novo?”. E aí a gente adotou isso, toda edição do sarau tem um produtor convidado. Essa pessoa chega com a rede dela, ela chega também com ideias novas. A gente falou: “cara, deu certo, vamos convidar”. A Luana deu a ideia de a gente fazer uma edição “Baixada é Cruel”, a programação só tinha artistas da Baixada Fluminense. Eram artistas que nunca tinham ido ao Sarau do Escritório (PINTO, 2017).

A realização de eventos de multilinguagens artísticas no espaço público como forma de mobilizar e agregar pessoas nas ações promovidas pelos coletivos de cultura, também pode ser vista no depoimento de Diego Bion (2015), um dos fundadores do Cineclube Buraco do Getúlio, realizado há mais de dez anos na cidade de Nova Iguaçu na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro. O Buraco do Getúlio iniciou suas atividades no Ananias Bar e desde de 2015 é realizado na Praça dos Direitos Humanos no centro da cidade:

O Buraco do Getúlio é um cineclube que existe há nove anos, em Nova Iguaçu (RJ) [...]. Apesar de ser um cineclube, nós estamos criando um espaço de relação e de intertextos com outras linguagens, tendo como característica estética uma ação multimídia de intervenção urbana. O *Buraco* acontece na Praça dos Direitos Humanos, no centro da cidade, e as nossas sessões têm sempre cinema, poesia, performance, circo, artes visuais e exposição. Nós vamos passeando por uma relação com outras linguagens, porque, no início, quando pensamos em fazer o cineclube, um dos desejos que movimentaram a galera era a ausência de espaços de difusão e

compartilhamento da produção. Os artistas de outras linguagens, principalmente a geração em torno dos 20 anos, também enfrentavam a dificuldade de ter um espaço para trocar uma ideia. Havia uma turma de poesia fazendo os seus primeiros zines, uma turma com as primeiras bandas de rock, uma que fazia malabares de circo, e todo mundo frequentava o Ananias Bar. Nós sentíamos que existia essa dificuldade de espaços de difusão de um trabalho autoral, que estava sendo desenvolvido por uma nova geração iguaçuana de artistas. O *Buraco* surge não só por meio da relação com as outras linguagens, mas também por entender que, naquele momento, talvez somente o audiovisual não fosse o suficiente para mobilizar as juventudes em torno da ação que estávamos realizando. Muitas pessoas vão à sessão porque vai passar um filme, mas outros vão por conta do poeta, da banda, e assim conseguimos mobilizar, mais ou menos, 300 pessoas em cada ação (BION, 2015)¹⁴⁹.

O pesquisador George Yúdice (2014) chama de ação cultural o que denomina como “ativismo heterogêneo de coletivos culturais”. Para ele a ação cultural não se movimenta em compartimentos autônomos (arte, emprego, lazer, educação, mercado, direito, segurança, etc.), mas em “complexas cadeias de articulação, possibilitando a intersectorialidade e a abertura da arte e da cultura a novas linguagens e narrativas”. Portanto, para Yúdice, é uma cultura que:

ultrapassa a divisão moderna entre arte autônoma e transcendente e cultura de massas ou popular. As características atribuídas a uma ou outra categoria acham-se distribuídas de outra maneira, o que se verifica prestando atenção à experiência dos sujeitos (YÚDICE, 2014, *online*).

Em 2015, a produtora colaborativa Mufa Produções (Movimento de Utopia e Fricções Artísticas) realizou em parceria com o Sarau do Escritório um mapeamento dos saraus realizados no Rio de Janeiro. De acordo com o *site* que sistematizou as informações do mapeamento, este teve como objetivo “dimensionar, quantificar, e estreitar os laços entre as ações de diversos saraus da metrópole do Rio de Janeiro”. Dentre os resultados do mapeamento disponíveis na plataforma da internet¹⁵⁰ constam que na ocasião foram mapeados no Rio de Janeiro 133 saraus sendo que 100 deles surgiram após as Jornadas de Junho de 2013; 41 acontecem em espaços públicos e 20 em bares; todos utilizam a rede social *Facebook* para divulgar as suas ações e 72 saraus acontecem com a regularidade mensal. Quanto à distribuição dos saraus pelas regiões da cidade: 21% acontecem na Zona Norte, 20% na Zona Sul, 20% no Centro, 15% na Baixada Fluminense, 10% na Zona Oeste, 6% Itinerantes, 5% no Leste Fluminense e 1,5% são online. Dentre estes resultados chama atenção o número expressivo de saraus que surgiram no Rio de Janeiro após as Jornadas de Junho de 2013 demonstrando o impulso e a expansão que os saraus realizados pelos coletivos de cultura no espaço urbano do Rio de Janeiro ganharam neste momento. De acordo com

149 Transcrição do depoimento realizado no evento APORTE F5: Ativismo Cultural e Produção de Guerrilha, realizado no Projeto Geringonça do SESC Tijuca, em 01/08/2015.

150 Disponível em: <<http://mufaproducoes.com/mapeamento-de-saraus-rj/>>. Acesso em: 20. jul. 2018.

Rebeca Brandão, coordenadora da Arena Dicró e produtora cultural do Leão Etíope do Méier:

Esses movimentos ganham uma força e uma expressão maior, muito impulsionados pelas jornadas de junho. Eu acho que é uma juventude que estava mais ou menos em uma mesma faixa etária e aquela faísca que começou nem sei mais aonde, né? Mas eu acho que junho de 2013 faz com que a gente vá pra rua, e que a gente se reconheça através do outro na luta. E se reconhece nas vontades em comum, de demandas em comum. Eu acho que o mote dos 20 centavos que ganhou força aqui no Rio, foi se transformando e ganhando novos formatos e forças em outros lugares. Naturalmente, acho que historicamente é assim, os movimentos sociais acabaram sofrendo uma represália muito forte, fez-se necessário repensar o modelo de ocupação do espaço público. [...] Eu acho que é nesse momento que a gente começa a pensar a rua ou a praça, começa a pensar o espaço público como um espaço de sociabilidade política e um espaço de formação mesmo individual (BRANDÃO, 2017).

Segundo Luiz Fernando a iniciativa de fazer um mapa dos saraus do Rio por iniciativa dos próprios coletivos tinha a ver com um momento que se vivia na cidade e também de oportunidades que se abriram a estes jovens naquele momento político:

Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, a gente vivia um momento muito interessante. A gente estava fazendo mapa, sobre o que a gente estava fazendo, teve o mapa dos saraus, surgiu mapa do cineclube, nada disso com o dinheiro do poder público. Por vontade, mesmo, da galera, que a galera estava reconhecendo esse momento, como importante para a cidade e importante para a gente. As redes foram muito mais fortalecidas. A galera nossa estava cursando a universidade, a galera nossa estava circulando a metrópole, estava fazendo outros projetos com outras pessoas, e para onde tu olhava, coisas surgiam. Teve uma época que surgia sarau em tudo quanto é lugar, e os produtores chamavam a gente, para ajudar a fazer sarau. Teve um sarau no Chapéu Mangueira, que a galera convidou a gente: “cara, fazem o primeiro com a gente, depois a gente vai tocar”. E foi isso, a gente fez o primeiro, até hoje tem um sarau lá (PINTO, 2017).

Para Binho Cultura (2015), um dos fundadores do Centro Cultural A História Que eu Conto (CCHC) e realizador do Festival Literário da Zona Oeste, o fenômeno dos saraus no Rio de Janeiro, que até então era mais visível em São Paulo, está relacionado, a construção da narrativa do protagonismo e da potência das favelas e das periferias no campo dos projetos culturais. Para Binho, esta construção discursiva marcou uma passagem onde os “projetos” devem ser realizados de “jovens para jovens” e não de ONGs para os jovens:

Quando o Faustini apresenta a periferia e todo o seu fazer, do bate-bola a todas as invenções que a gente sempre faz, ele mostra que a gente é potente. Ele escreve aquilo que é a nossa fala cotidiana. Quando a gente começa a trabalhar potência, o protagonismo, a gente começa a entender que não queremos ser objeto de ONG. E quando a gente faz uma ONG a gente não quer que o jovem seja objeto nosso. Esta nova geração, da década de 2000 pra cá, começa a perceber que o projeto tem que ser feito de jovem pra jovem e tem um monte de gente aí. Hoje o fenômeno dos saraus que acontecia somente em São Paulo, a gente vê no Rio de Janeiro todo acontecendo, com um monte de gente que não quer ser ONG (BINHO CULTURA,

2015).

No circuito dos saraus do Rio de Janeiro, a Poesia de Esquina é um evento literário realizado desde 2011, mensalmente no bar do Tom Zé na Cidade de Deus. Viviane de Salles é moradora da localidade e uma das fundadoras da Poesia de Esquina. Tem 27 anos, cientista social formada pela PUC-Rio onde ganhou uma bolsa de estudos. É a segunda pessoa da sua família depois de sua irmã que se formou em direito a ter formação superior. Também atuou no movimento estudantil através do Partido Comunista Brasileiro (PCdoB) onde é filiada desde os 16 anos. A relação de Viviane com a cultura ocorreu através da televisão e da leitura onde, segundo ela, ter tempo foi uma coisa dada por sua família, então ela lia todos os livros que tinha em casa e também o dos acervos das escolas onde estudou. A partir deste momento foi quando começou a escrever:

A partir daí eu comecei a escrever. As pessoas esquecem, às vezes, até porque eu, já há algum tempo, não sou uma pessoa que fala poesia. Não estou preocupada em ser uma pessoa da performance da poesia. Ir no sarau e falar o poema, me dedicar a preparar um poema falado. Mas, a minha relação com a escrita, para além da relação com a leitura e da absorção da leitura da poesia, vem também por essa ideia de que quando somos autoras, criamos. Temos uma responsabilidade no mundo, temos poder. O poder de criação. Acho que isso tem muita relação com o surgimento de alguma forma da Poesia de Esquina, uma vontade de encontrar outras pessoas perto do lugar onde eu morava, para partilhar poesia, interesse sobre isso tudo. Porque o encontro de poesia pode ir para além disso, pode cruzar pessoas de audiovisual, do teatro, de outros seguimentos, grafite, hip hop, música em geral (SALES, 2017).

Viviane participou do primeiro ciclo da Agência de Redes para a Juventude (2011-2012) e também como afirmou na entrevista foi “conectada” pela Agência de Redes com a Festa Literária das Periferias (FLUP). Nesta última participou do processo formativo de autores e teve seu texto publicado na coletânea FLUPPensa. Também foi repórter do telejornal RJ TV da Globo, no quadro parceiros do RJ, junto com o ator Ricardo Fernandes da Cia. Teatral Os Arteiros, entre 2011 e 2012. Segundo Viviane, como os dois tinham uma inserção cultural na Cidade de Deus, buscavam enfatizar nas reportagens realizadas para o telejornal a perspectiva cultural da Cidade de Deus, ainda que existisse uma “pressão” para que fizessem reportagens positivas sobre o projeto de “pacificação” em curso na comunidade.

A ideia do sarau da Poesia de Esquina surgiu de um projeto maior chamado Laboratório do Pensamento Livre desenvolvido durante a sua participação no primeiro ciclo da Agência de Redes para a Juventude, quando tinha 21 anos. Viviane destaca como um ponto positivo de sua participação na *Agência de Redes* o fato de ter aprendido a “montar projeto” e da contribuição deste processo a sua formação na área da produção cultural. Porém afirma que percebe como uma fragilidade na metodologia da *Agência de Redes* o fato de não investirem

na profissionalização na produção cultural:

A minha relação com a Agência de Redes se dá em 2011, logo na primeira turma. Eu entendo que foi o piloto e tinham muitas fragilidades no processo. Era aos sábados, tinha muitas coisas interessantes, discussão de repertório, de várias coisas. Foi onde eu aprendi a montar projeto, uma das coisas que pagou as minhas contas depois da faculdade. Fui trabalhar com projeto. Foi essa disputa do projeto em si, de escrever o projeto, de elaborar o orçamento, saber fazer isso. Eu acho que a preocupação da Agência era introduzir as pessoas jovens ao campo de produção cultural, não profissionalizar e acompanhar, desenvolver. A Agência é muito importante na minha formação no campo da produção cultural, acho que as críticas são no campo de pensar melhorias, acho que essas melhorias já estão acontecendo, porque como eu falei, eu fui da primeira turma (SALES, 2017).

Após a sua participação na Agência de Redes afirma que a Poesia de Esquina surgiu de forma informal e como um evento de encontro de pessoas de idades diferentes moradores da Cidade de Deus e envolvidas com a área das artes e da cultura:

Acho que a maioria das pessoas que eu procuro aqui, que se envolveram durante o primeiro ciclo do sarau, é mais velha. Então, aqui nessa casa que estamos, mora o Wellington França, tem 55 anos, uma pessoa bem mais velha, que fez parte dos movimentos literários aqui também, antigamente. A Roselana Brito, também está na casa dos 40 e poucos, quase 50, é artista plástica. Um DJ local, tem uns 35 anos, falar as idades, eu acho importante. O posicionamento de pessoas que são mais velhas que eu, eu ali tinha 21 (SALES, 2017).

O nome do sarau está relacionado com as possibilidades de realizar o evento na rua ou em um espaço informal como no bar. Enfatiza também na escolha do nome do sarau uma posição de deselitização da literatura e da poesia e de afirmação de que ela também é da rua e da Cidade de Deus:

O nome “Poesia de Esquina” é autoexplicativo de uma poesia que tá na rua, que tá na esquina e que você pode acessar e se manifestar. Acho que a grande ideia do nome tem a ver com a deselitização da poesia, da literatura, e dizer que é da rua, da Cidade de Deus. Durante muito tempo o evento literário foi pra poucos, brancos, ricos, de uma determinada parte da cidade. E agora a gente faz um sarau na Cidade de Deus que a Zona Sul vai para assistir e respeita, entende que é tão importante quanto (SALES apud PERLINGEIRO; KUHNERT, 2016).

Viviane ressalta que sempre fez política a partir da sua atuação no movimento estudantil e que após se afastar por um tempo voltou a fazer política através do sarau. O caráter político do sarau é ressaltado por ela como a possibilidade de reunir pessoas e de ser um lugar de encontro onde há um microfone aberto que é espaço de poder:

Eu sempre fiz movimento estudantil na escola, na universidade e tal, teve uma hora que eu me “emputecei” na universidade, falei, quer saber, fui ficar um tempo sem fazer nada. E, quando eu volto a fazer política, é fazendo política com o sarau, reunir gente é fazer política, quem vai dizer que não é? É política do encontro. É o microfone aberto como espaço de poder, qualquer um pode ocupar aquele espaço. A

Poesia de Esquina é política (SALES, 2017).

Sobre o contexto favorável das políticas públicas implementadas entre a primeira e a segunda década dos anos 2000 (2003 a 2016), Viviane enfatiza as políticas de educação que beneficiaram diretamente a sua irmã e também à outras pessoas próximas. Ressalta também que reconhece o mesmo na área da cultura com o Programa Cultura Viva:

A minha bolsa de estudos era a bolsa PUC, exatamente com esse nome. Então, eu costumo dizer que eu sou da geração em que as políticas públicas no campo da educação do governo Lula, do governo PT, estavam muito em alta e influenciaram muito as pessoas. Diretamente, não foi o meu caso, porque a minha bolsa era da própria universidade, mas foi o caso da minha irmã, por exemplo. Foi o caso de uma série de pessoas ao meu redor e eu reconheço esse contexto favorável da era Lula e Dilma. E, principalmente, nessa questão de dinâmica de acesso à universidade, ao ensino superior e tudo mais. Então, eu certamente seria atingida por essa política. É, isso tanto na perspectiva da educação quanto na perspectiva do cultura viva e tudo mais. Acho que tem um legado do Gil (SALES, 2017).

Desde 2011 a Poesia de Esquina além da realização dos saraus na Cidade de Deus também desenvolveu oficinas de poesia em escolas e ocupação cultural de outros espaços públicos e privados. Em dezembro de 2017 quando entrevistei Viviane na Cidade de Deus para esta tese, o último sarau organizado pela Poesia de Esquina havia acontecido em agosto/setembro. A suspensão das atividades do Sarau na Cidade de Deus havia sido motivada pela intensificação da violência policial na favela após a realização dos Jogos Olímpicos de 2016:

E aí, não dá para fazer cultura assim. Não é normal dedicarmos três semanas para produzir um sarau, se tem gente morrendo enquanto isso. A questão é assim, quando falamos de direitos humanos na favela, estamos falando de reclamar da ação da polícia, morte e tal. Nunca é uma perspectiva ampla dos direitos humanos, da vida. Isso é muito triste. Porque, por mais que eu entenda a questão dos direitos humanos e ache que é uma questão relevante, eu vejo ele de outra forma. Eu vejo pelo viés da cultura, educação, saúde. Mas, quando tem corpo caído no chão, se você não se organiza para ver como é que para, como é que intervém, não adianta discutir a escola pública se a polícia está entrando, atirando na hora da escola. São umas coisas absurdas que eu vejo, que narro, participo. Acho que o último sarau foi em agosto, se eu não me engano, setembro (SALES, 2017).

A interrupção das atividades da Poesia na Esquina na Cidade de Deus demonstram que as possibilidades de fazer cultura na cidade do Rio de Janeiro, especialmente, nas favelas cariocas, são atravessadas por disputas políticas e territoriais que envolvem a militarização destes territórios pelo Estado e a atuação de grupos organizados como os relacionados ao tráfico de armas e drogas e as milícias. A violência policial nas favelas do Rio de Janeiro foi predominante ao longo de todo o ciclo de políticas culturais analisado nesta tese. A atuação das forças militares do Estado sobre as favelas cariocas tem sido denunciada por instituições e organizações de direitos humanos, mídias comunitárias e midiativistas. De acordo com a

Anistia Internacional¹⁵¹, em 2012, ocorreram 56.000 assassinatos no Brasil, destes 30.000 são jovens de 15 a 29 anos e desse total 77% são negros. Na última década também ocorreu um aumento exponencial do encarceramento de jovens no país. De acordo com o Mapa do Encarceramento: os jovens no Brasil (BRASIL, 2015) evidencia-se o crescimento do encarceramento no país entre 2005 e 2012, sendo os jovens negros na faixa etária de 18 a 24 anos a que mais foi presa.

Em outro ponto da cidade o Sarau Tá no Ponto é realizado, desde 2015, toda segunda-feira pelo movimento artístico-cultural Marginow sob o Viaduto Negrão de Lima, no bairro de Madureira, na zona norte do Rio de Janeiro. Um dos integrantes do Marginow e realizador do sarau é Jessé Andarilho. Jessé tem 35 anos, escritor e produtor cultural. Nasceu na favela de Antares na Zona Oeste do Rio de Janeiro e afirma que sua relação com a cultura ocorreu através do hip hop e do grafite através de um amigo. Jessé escreveu um livro através da tela do seu celular durante suas viagens de transporte público pelo Rio de Janeiro. Para conseguir lançar o seu livro diz que percebeu que precisava se inserir no cenário cultural do Rio de Janeiro. Um dos espaços que encontrou foi o Festival Literário da Periferias (FLUP):

Eu não quis entrar na FLUP no início por questões óbvias. A FLUP era das UPPs e eu era contra esse projeto. Mas um amigo insistiu e no último dia eu mandei um texto. Depois de um tempo eu recebi um e-mail do Júlio (Ludemir), que é o autor do primeiro livro que eu li. Aí eu falei: “se esse cara está na FLUP deve ser uma parada maneira”. Eu fui de “caô” para ver como é que era. Quando eu cheguei lá eu vi que tinha a maior galera de favela, mas a maioria das pessoas já estava envolvida com as universidades e eu era o cara da favela que ainda devia Português do Ensino Médio e Química. Decidi participar para ver “qual é que era da parada” e aí comecei a ir para as reuniões da FLUP aos sábados. Durante a semana o pessoal falava: “vai ter um sarau em tal lugar”. Eu nem sabia o que era sarau. Eu comecei a frequentar saraus, fui conhecendo pessoas. Aí fui parar na ESPOCC. Eu saía da ESPOCC e ia para eventos com a galera porque eu queria realmente estar inserido no cenário cultural do Rio de Janeiro. Então eu comecei a “hackear” tudo. Adicionava a galera no *Facebook*, ia para eventos, mas com a intenção de ficar conhecido no cenário. Eu fui fazendo amizades, até que eu vim trabalhar aqui na CUFA no programa Aglomerado da TV Brasil. Meu leque foi se abrindo cada vez mais e tinha hora que eu estava na ESPOCC, estava na Cufa, na FLUP, estava fazendo coisas com o Crescer e Viver, com o Marcos Faustini. E eu falei: “minha vida é ONG agora, mano”. As ONGs têm alguém lá em cima que dita as ordens e tal, tem que ser como aquela pessoa planejou. Só que eu não era produto de nenhuma delas, eu fazia parte de todas, mas eu não era de ninguém. Mas isso era bom, isso era muito bom, eu fui aprendendo coisas com eles (ANDARILHO, 2017).

Jessé afirma que a participação nas diferentes organizações e projetos de cultura e comunicação fez com que houvesse um “antes e depois” que o “fizeram ver o mundo de outra forma”:

Então, assim, há um Jessé antes e depois da Espocc. O Jessé de antes, achava que o

151 Fonte disponível em: <https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>. Acesso em: 6 jun. 2018.

que eu pensava era o certo. Eu faço aproximação com essas ONGs, com as pessoas que frequentam ou que agitam a cena nessas ONGs, e me fizeram ver o mundo de uma outra forma. Então, você acaba conhecendo outras coisas e sua mente vai abrindo. Eu vejo que foi preciso passar pela FLUP, pela ESPOCC, pela Cufa, para eu poder estar com a mente mais aberta, para poder passar isso para as escolas que eu vou hoje, ou nos textos. Se você olhar meu livro, por exemplo, qualquer coisa que eu escrevo, tu vai ver a história e vai falar: “caraca, que história bacana”. Mas se você ler de novo, você vai falar: “aqui ele mostrou um personagem machista. Aqui mostrou uma situação com preconceito”. Então foi preciso eu passar por essas instituições, essas cenas, para poder mudar a minha cabeça e de alguma maneira trazer isso para o meu texto, para reverberar esse meu pensamento através das minhas falas, das minhas escritas. Então, por isso que eu digo, há um Jessé antes desse movimento, dessas ONGs e um Jessé depois (ANDARILHO, 2017).

Após participar da formação de autores da FLUP, o livro “Fiel” escrito por Jessé Andarilho foi encaminhado por Celso Atayde da Cufa para a editora Objetiva por onde foi lançado em 2014. Após o lançamento do livro ele começou a participar de diferentes eventos para promover o livro e criou o Movimento Marginow – Das margens para o *now* (agora) e o Sarau Tá no Ponto em Madureira:

E todo evento que eu era convidado a participar, sempre diziam: “vai vir um autor de literatura marginal. Vai vir um cara que é marginal. Não sei o que, marginal”. Aí eu comecei a perceber que quando a gente é da periferia – eu já falei isso em várias outras situações – e a gente faz teatro, é chamado de teatro amador. Se a gente faz música, o funk é proibidão e a música dos coroas é música brega. Se a gente escreve livro, é literatura marginal. Se a gente faz evento, a gente é agitador cultural, não é produtor cultural. Aí é marginal, né? Vai chamar de marginal? Então vai chamar de marginal do meu jeito. Aí eu criei o Marginow. No início foi só a ideia de um nome. Aí o pessoal falou: “o pessoal do Marginow faz o quê? Vocês trabalham em qual divisão?” Começamos a pegar trabalho de audiovisual. Aí a gente teve a ideia de montar um sarau lá em Antares, mas não deu para honrar com esse compromisso. Depois eu comecei a fazer aqui em Madureira. Só que eu não queria trazer o Marginow para cá, eu queria trazer outra coisa. E como a gente não tinha público, era só eu e mais dois amigos na caixa de som e o microfone, a gente colocava a caixa de som aqui e a nossa plateia era o ponto de ônibus. Aí eu criei o nome Sarau Tá no Ponto, toda segunda- feira (ANDARILHO, 2017).

O Movimento Marginow, segundo Jessé Andarilho, tem o objetivo de incentivar a cultura das margens. Atualmente o grupo é uma produtora de eventos e também tem um canal no *Youtube* de incentivo à leitura onde alimentam com vídeos de um minuto “que reflete o pensamento de artistas que acreditam na transformação através da palavra”. Sobre o Sarau Tá no Ponto, Jessé Andarilho, afirma que sempre tem ritmo e poesia (rap), mas que o sarau é um palco aberto para todo mundo que quer manifestar a sua arte e um espaço aberto para a cultura.

Aqui (no sarau), se o cara falar assim: “eu quero exibir um filme”. A gente coloca o telão e vai rolar o filme do cara. Por isso que eu consegui o espaço e montei os equipamentos. O sarau não é meu, a pessoa fala: “eu quero fazer um forró quando acabar as poesias”. Mano, está aí. “Quero botar batalha de rima”, vai rolar batalha de rima. E assim, “pô, eu quero fazer umas fotos”. Tem câmera aqui, tem vídeo aqui. “Eu quero lançar o clipe lá no sarau, posso?”. “Pode, que dia?”. Então tal hora vamos lançar, a gente faz lançamento aqui, a gente monta palco. “Pô, gravei um CD,

queria lançar o CD aí, como é que eu faço?”. Aí a gente monta palco, bota luz, o cara traz a galera dele e canta aqui. Tipo, tem de tudo, né? O cara que dá aula de dança, uma vez ele fala: “pô, uma vez por mês eu quero levar meus alunos para dançar aí e tal”. Eu falo: “beleza, mano. A galera vem e dança, faz apresentação”. “Eu estou com uma peça de teatro, queria dar uma treinada para ver como é que vai ficar”, “então vem”. A gente avisa antes nas redes sociais. Já passou muita gente por aqui hoje, que está ganhando o cenário nacional de rap, poesia. O que a gente faz é potencializar a parada dos outros. A ideia justamente dar suporte para a galera manifestar a arte. É um espaço aberto para a cultura (ANDARILHO, 2017).

Léo Lima, nasceu no Jacarezinho, tem 29 anos, fotógrafo, educador, estudante de pedagogia na UFRJ¹⁵², morador da Cidade de Deus. A sua trajetória com a “arte, cultura e militância nas favelas” começou em 2007 quando participou do Projeto Jovens Urbanos¹⁵³ promovido pela Fundação Itaú Social e pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultural e Ação Comunitária (CENPEC) e quando participou de oficinas de fotografia no Observatório de Favelas. Posteriormente participou da Escola de Fotógrafos Populares e do Curso de Formação de Educadores em Fotografia da agência Imagens do Povo e também da Escola Popular de Comunicação Crítica, todas as iniciativas do Observatório de Favelas. No trecho abaixo conta da importância da Escola de Fotógrafos Populares na sua formação:

A primeira aula foi com o Ripper (João Roberto), ele falando do trabalho escravo, do trabalho infantil. Quando você ouve o Ripper falando de uma situação tão degradante, de uma situação tão violenta em que crianças, como as crianças que eu fui no Jacarezinho sofreram, e falando de uma forma tão doce, sem romantizar o problema, mas falando com doçura sobre as pessoas que vivem aquela situação sem saber que estão vivendo, então eu acho que aquilo dali foi o ponto-chave para eu perceber uma ferramenta de comunicação que pudesse me dar um alicerce para tudo aquilo que eu já estava pensando. É tipo “cara é isso então, é dessa forma que eu posso contrapor o que eu estou vendo na TV. É falar com beleza sobre as pessoas independente da situação delas, porque as pessoas são bonitas”. Isso já é uma virada para mim como pessoa, em ter conhecido o Ripper nessa situação. Sem dúvida a construção pedagógica do Imagens do Povo, quando você faz uma escola de fotografia onde você não se coloca só para dar aula de fotografia, quando você propõe filosofia, quando você propõe história da arte, quando você propõe atividades relacionadas aos direitos humanos, quando você amplia o horizonte das pessoas que está para além de uma profissão. Você está ali numa construção, numa tentativa de formação de seres humanos contestadores e tal, que vai se utilizar daquela ferramenta para isso. Para isso que está sendo dito em termos filosóficos,

152 Na entrevista Léo Lima disse que havia trancado o curso em pedagogia na UFRJ por dificuldades familiares em dar continuidade ao curso.

153 O Projeto Jovens Urbanos é desenvolvido desde 2004 e tem como objetivo formar jovens das periferias de metrópoles brasileiras com base na educação integral, por meio de atividades socioculturais, especialização profissional e formação cidadã. Disponível em: <<https://educacaoeparticipacao.org.br/materiais/jovens-urbanos-sistematizacao-de-uma-metodologia/>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

em termos sociais. Eu acho que esse é o diferencial da ESPOCC e do Imagens do Povo (LIMA, 2017).

Léo Lima é integrante dos Coletivos Favela em Foco¹⁵⁴ e Cafuné na Lage e também desenvolve um trabalho autoral fotográfico e audiovisual registrando sobretudo as manifestações culturais e sociais do Jacarezinho e das favelas cariocas. O Coletivo Favela em Foco é formado por fotógrafos com origem nos espaços populares da cidade que através da fotografia buscam registrar as histórias, costumes, cultura e arte dos territórios populares, assim como realizar denúncias sobre violações de direitos. O Favela em foco surgiu como desdobramento do Jacarezinho em Foco¹⁵⁵, projeto de um fanzine com histórias sobre o Jacarezinho desenvolvido por Léo Lima com recursos recebidos do projeto Jovens Urbanos:

Ele (O Favela em Foco) surgiu a partir do Jacarezinho no Foco. A primeira matéria que a gente faz é o “Muro de Berlim é Aqui” que estava comemorando 20 anos da derrubada do muro de Berlim e era no mesmo momento que estavam construindo os muros da linha amarela e vermelha, por conta dos grandes eventos. E a gente fez também um documentário chamado “O Muro de Berlim é Aqui”¹⁵⁶. O Favela em Foco, ouvindo moradores da Maré, sobre essa relação dos muros, o que para eles seria isso. O filme já vai fazer 10 anos, em 2019. O Favela em Foco se configura muito mais como uma plataforma multimídia do que como um coletivo, é claro que quando surgem as propostas a gente conversa entre si: “pô galera, remoção na vila autódromo, vamos cobrir?”, “vamos cobrir essa remoção?”, “remoção em Manguinhos”, “bandeira dois”, “bandeira um”, “militarização na Maré”, “Rocinha, vamos cobrir?”. É um papo bem mais informal do que tipo “temos uma sede, vamos trabalhar juntos e tal”. É uma coisa bem individualizada que deságua dentro de um coletivo, do coletivo de fotógrafos (LIMA, 2017)

Contudo, Léo Lima afirma que o surgimento do Favela em Foco também se deu diante de um momento em que na sua percepção o projeto Imagens do Povo ficou “tão burocrático” que as “produções coletivas” eram “minimizadas”:

O Favela em Foco surge também quando em um determinado momento, o Imagens do Povo ficou tão burocrático, que acabava que as produções coletivas que sempre aconteciam, eram minimizadas porque tudo tinha que passar por uma coordenação, porque tinha um nome, porque tinha o Observatório, e o Observatório era o Imagens do Povo, e essa coisa não fazia tanto sentido para a gente. A gente entendia a importância do Observatório como estrutura, enquanto história, pesquisa, mas a gente também via que o Imagens do Povo também tinha certa autonomia. E aí em determinado momento a gente não entendeu porquê que essa autonomia foi perdida. Para alguns momentos a gente tinha autonomia, mas para outros a gente tinha que passar por um crivo de uma coordenação maior. E aí como a gente estava querendo fazer fotografia numa ideia de não querer ter patrão, de querer fazer o que a gente

154 Favela em Foco Coletivo Multimídia, disponível em: <<https://favelaemfoco.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 12 jul. 2018. São integrantes do coletivo, os fotógrafos: Thiago Ripper, Paulo Barros, Monara Barreto, Edimilson de Lima, Luiz Baltar, Aépio Rodrigues, Elisangela Leite e Fábio Caffé, moradores otógrafos do Jacarezinho, Complexo do Alemão, Bonsucesso e Maré.

155 Léo Lima contou na entrevista que no final das oficinas de fotografia criaram o Jacarezinho em Foco com recursos de R\$ 3.000,00 recebidos do Projeto Jovens Urbanos, mas somente foi possível comprar uma câmera fotográfica. No entanto realizaram uma edição do Jacarezinho em Foco, um fanzine com histórias sobre o Jacarezinho.

156 Disponível em: <<https://favelaemfoco.wordpress.com/2009/11/11/7/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

estava pensando, eu disse: “cara, vamos criar o nosso, a gente não precisa ficar nas amarras de ninguém. A gente acredita no projeto, continua botando fé, não vai sair por aí dizendo que não presta, as coisas não valem nada e tal, não tem seu valor”. E quem disser isso está mentindo, está sendo ingrato, inclusive (LIMA, 2017).

No depoimento de Léo Lima chama atenção a mesma questão apontada por Jessé Andarilho sobre a estrutura hierárquica da forma ONG. Na perspectiva de Léo Lima o conflito com a organização se intensificou no bojo das Jornadas de Junho de 2013:

Aí eu acho que rolou uma ruptura em 2011 que se intensificou nas manifestações de junho de 2013. Era uma galera muito contestadora, que contestava o governo, o município, a instituição. Que era propositiva, mas que também em certa medida era imatura, mas é coisa da juventude, a instituição talvez não soube lidar com essas coisas. E aí eu lembro de um caso, de um estêncil que ficou super conhecido, que era o Eduardo Paes segurando uma pistola e o Sérgio Cabral segurando outra e o retrato do Cristo Redentor no meio. Um dos alunos da ESPOCC criou este estêncil. E a gente numa via contestadora, lançou o estêncil em um muro ao lado do Observatório de Favelas. Os coordenadores do Observatório naquele momento passaram dizendo que não era lugar de fazer aquilo e tal. “Como não? Se é uma escola de comunicação crítica”. E volto a afirmar, não acho que Observatório esteja errado, era a função deles essa, só que a gente só se deu conta daquilo nesses pequenos momentos [...] A ONG ela vai até um lugar, que não é o que a gente quer. E aí eu acho que é como outros coletivos e mídia independentes ganharam força, porque é tipo: “ó mano a gente não quer participar da burocracia, se tiver que participar de edital do governo, do Ministério da Cultura, a gente participa, mas a gente não vai ter essa posição, a gente não está preocupado de que isso seja o nosso trabalho pro resto da nossa vida”. A gente quer ser vírus, quer estar dentro desses espaços para fazer coisas pontuais. A juventude não quer saber disso, eles querem fazer, querem denunciar. Tem medo de que o mundo seja pior do que era. Então tinha uma urgência que talvez não era a mesma urgência das instituições, tanto das realizadoras quanto das patrocinadoras (LIMA, 2017).

O outro coletivo que Léo Lima participa é o Cafuné na Lage do qual é um dos fundadores. O coletivo surgiu em 2012 no Jacarezinho e se autodenomina como um movimento independente de arte-educação com atuação na cidade do Rio de Janeiro. Sobre o processo de surgimento do Cafuné na Lage, Léo Lima afirma que que:

Em 2012, eu em uma relação pessoal com o Jacarezinho, já vinha me questionando na fotografia por não conseguir fazer nada de relevante e de base no Jacarezinho. Eu dava aula na Maré, na Providência, em Manguinhos, em uma série de lugares e nunca dava aula no Jacaré. Eu nunca tinha apoio de instituição no Jacaré, Leão 13, CRJ, CUFA, não tinha entrada. Aí comecei a pensar: “cara beleza, não precisa de instituição também, vamos fazer coisas na rua, vamos fazer as paradas na minha casa”. E aí a gente numa de “pô, mano, a fotografia não está dando mais conta, a gente tem que migrar para o audiovisual”. E era uma galera de produção cultural, então meio que complementava o que a gente estava fazendo, que era fotografia e audiovisual. E nesse processo a gente começa a desenvolver uma ideia de cinema brincante, a gente começa a fazer roteiros a partir de brincadeiras (LIMA, 2017).

O cinema brincante é uma das linhas de ação do Cafuné na Lage que atua com arte-educação através do audiovisual com crianças do Jacarezinho em um processo orgânico:

A molecada chega com a ideia e a gente desenvolve palavras-chaves, filma, pensa o filme dentro do próprio filme. O nosso filme do Cafuné na Laje é filmar o processo dos filmes, eles filmando os filmes, o nosso filme é esse. Às vezes é um pré-roteiro que a gente escreve e ele termina totalmente diferente. E está valendo porque isso para nós é a base para o cinema. Você ter as orelhas, criatividade solta, independente de um “script” que esteja ali no papel. Então isso acontecia direto, às vezes eu estava na laje, os meninos chegavam, pulavam o muro: “pô Léo, vamos fazer um filme de futebol, tive uma ideia assim”. E a ideia vinha meio mastigada. E aí foi quando a gente teve o entendimento de que o nosso trabalho era muito mais de mediação para o cinema do que de produção. É claro que a gente é jovem, a gente quer produzir, a gente quer protagonizar, só que esse é um outro viés do Cafuné na Laje, o foco é a mediação (LIMA, 2017).

Sobre os objetivos das iniciativas desenvolvidas pelo Cafuné na Laje no Jacarezinho, Léo Lima afirma que:

Vale ressaltar, mais uma vez, que, com nossa iniciativa, não estamos tirando ninguém do tráfico de drogas ou da possibilidade de trabalharem como policiais e, principalmente, não estamos profissionalizando nenhuma das crianças. Estamos apresentando a todos, uma possibilidade de estar vivo, de construir um projeto junto e de colocar à disposição uma ferramenta de transformação sociocultural, de maneira gratuita e afetiva. Queremos estar próximos deles e aprender junto. Acreditamos que são os participantes dessa ação que dirão, no futuro, para que serviu o Coletivo Cafuné na Laje, não, nós (LIMA apud SILVA, 2016, p. 8).

Uma outra área de atuação do Cafuné na Laje é a produção audiovisual. Em 2015 o coletivo lançou o filme “A Favela que Me Viu Crescer” com recursos do edital curta afirmativo da Secretaria Nacional de Política de Promoção da Igualdade Racial e do Ministério da Cultura. O documentário curta-metragem retrata as histórias de vida e relatos cotidianos de quatro moradores do Jacarezinho que se entrelaçam com o surgimento e crescimento da localidade. O filme foi exibido para os moradores algumas vezes na quadra do azul no alto do Jacarezinho. Na entrevista Léo Lima fez questão de ressaltar como o coletivo decidiu utilizar o recurso financeiro recebido através do edital:

No edital do curta afirmativo em 2012, que a gente fez o Favela Que Me Viu Crescer, uma coisa é muito importante, quando a gente está falando do Cafuné na Laje. A gente ganhou 100 mil reais e a gente fez a opção, cada um da equipe, de ganhar 100 reais por mês durante dois anos para comprar a maior parte do dinheiro em equipamentos para melhorar as atividades do Cafuné na Laje. A gente quer ter uma sede no Jacaré com, pelo menos, três andares. Com laje para a gente fazer as nossas atividades (LIMA, 2017).

No entanto, Léo Lima chama atenção na entrevista para o “protagonismo cultural” que o Cafuné na Laje construiu na localidade do Azul no Jacarezinho, na parte mais alta do morro:

Nós fizemos muita coisa com o Cafuné na Laje. Ele em um certo ponto sai de uma ideia de somente mediação do cinema e de produção cinematográfica e começa a assumir um protagonismo cultural para o Azul do Jacarezinho, que é a parte mais alta do morro. É um lugar que sempre foi abandonado, que foi considerado pelo Jacarezenses como o pior lugar a se morar, porque não tinha comércio, porque a boca de fumo mais violenta era lá em cima, e cabeças rolavam no chão e crianças viam aquilo acontecer. Então a gente assume sem pedir licença: “ó, a gente chegou, estamos fazendo cinema com criança. A gente quer exibir os filmes deles para eles e quer ver a satisfação deles se olhando”. E aí os pais entendendo o nosso trabalho, a gente começa, a produzir junto com os moradores, sempre junto, sempre fazendo com e não para eles. A gente faz dia das crianças, festa junina, a gente tem o evento chamado Cafuné Coladinho que é o evento de forró em junho que a gente faz. E colocar produção artística ali naquele espaço sempre que possível. Já foram diversas exhibições de filmes, exibimos o “Favela Que Me Viu Crescer” mais de 10 vezes para os moradores. Os filmes da molecada [...] Isso é importante: a gente faz e não fica só na internet, a gente exhibe, faz questão de fazer a estreia do filme. Então os pais vão para a quadra, levam sempre uma comida, tipo uma pipoca. Então é um envolvimento comunitário que eu acho que é o que as ONGS não faziam ou não fazem mais. Se perdeu isso nas ONGS. E acho que talvez nós sejamos hoje, os coletivos independentes, não só o Cafuné na Laje, o que talvez as ONGS deixaram de ser para nós. De ser uma referência pra aquele território, para aquele espaço (LIMA, 2017).

Como pode-se ver no depoimento de Léo Lima a sua crítica à forma ONG passa por questões relacionadas a estrutura hierárquica e a uma perda de investimentos em processos mais coletivos com a participação da juventude, a relação estabelecida por estas organizações com o poder público e empresas patrocinadoras que acaba por reduzir a livre manifestação e expressão crítica sobre questões políticas e sociais que afetam a cidade e também a uma perda da dimensão comunitária. Para ele os coletivos trazem uma dimensão de realizar um trabalho mais autônomo, “sem chefe e sem patrão” e também uma dimensão educativa e de “protagonismo coletivo”:

É curioso porque a criação dos coletivos que eu participo: Favela em Foco, Cafuné na Laje, tem muito a ver com a ideia do aprendizado que acontece, ele não é uma via de mão única, ele é meio bumerangue, você ensina e você aprende, então é um pouco do norte dos coletivos que eu acabo participando e também da fotografia que eu produzo. Se eu continuar nos coletivos que participo hoje com certeza vai ser por essa troca de aprendizado e é por isso que eu procuro estudar educação pra dar continuidade a uma fotografia compartilhada, numa fotografia participante, num protagonismo coletivo (LIMA, 2015).

Os coletivos de cultura mencionados anteriormente teciam suas atividades ao mesmo tempo que outros processos culturais e criativos se davam na cidade. Dentre estes, a ocupação do Hotel da Loucura que teve sede entre 2012 e 2016 no Instituto Municipal Nise da Silveira no bairro do Engenho de Dentro, na zona norte do Rio de Janeiro. Durante este período uma das alas do hospital psiquiátrico foi ocupado pelo Coletivo Criativo de Rua (CRUA), pelo Norte Comum, pelo Vô Pixá Pelada e pelo Néctar à convite do médico Vítor Pordeus. A ocupação era inspirada no método de trabalho da médica Nise da Silveira que utilizava a arte no tratamento da saúde mental de seus pacientes. Os coletivos desenvolveram trabalhos

artísticos (audiovisual, teatro, dança, artes visuais e saraus) com os pacientes do hospital e em atividades que eram abertas ao público em geral. Dentre estes coletivos, o CRUA¹⁵⁷ foi formado por um grupo de jovens que participaram da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC):

O *Crua* foi criado por um grupo de amigos que fizeram um curso na *Espocc (Escola Popular de Comunicação Crítica)*, no *Observatório de Favelas*. A turma do audiovisual tomava uma cerveja depois do curso lá na Maré, e daí surgiu um grupo que tinha uma afetividade maior. Começamos a pensar em fazer intervenções culturais pela cidade, a pensar projetos, e daí surgiu o *Crua* – que significa Coletivo Criativo de Rua – em 2013. Nós começamos atuando em vários setores, sempre com a pegada de cinema, audiovisual. Como a maioria do coletivo é negro e tem uma pegada na cultura para o protagonismo negro, então o *Crua* começou a pensar em realizar cineclubes nessa área – nós temos o Cinegrada, que acontece aqui no *Hotel da Loucura* e só exhibe filmes de produtores e diretores negros, e temos também o AFRONTamento, uma Mostra de Arte Negra que acontece anualmente. Mas não trabalhamos exclusivamente com a cultura negra, atuamos com todo o tipo de cultura marginalizada (WAITE, 2015).

O Norte Comum surgiu em 2011 através da iniciativa de um grupo de jovens da zona norte do Rio de Janeiro que se articulou através da internet e decidiram promover suas próprias atividades artísticas e culturais na cidade. O Norte Comum desenvolveu uma série de iniciativas como a produção e a curadoria do Projeto Geringonça Redemoinho Artístico em uma parceria com o Sesc Tijuca, o evento Ágoras Cariocas realizado em parceria com o historiador Luiz Antonio Simas, uma roda de conversa sobre a história cultural do Rio de Janeiro realizada em praças da zona norte. Realizaram também uma ocupação artística no Centro Municipal Hélio Oiticica. Para Carlos Meijueiro, um dos integrantes do Norte Comum:

Não levamos cultura a lugar nenhum [...]. É muito comum falarem das periferias como regiões em que nada acontece, e que determinadas atividades são “salvadoras” porque “levam cultura”. Os territórios nunca deixam de produzir cultura. Ela começa nas histórias contadas em botecos, terreiros e praças, nas pipas do céu, nas brincadeiras de rua, nos sambas e festas tradicionais como a de São Jorge em Quintino ou a de 100 anos da Tia Dorinha no Jacarezinho. Eventos que nunca deixaram de acontecer, mas correm por fora de uma ideia de cultura que só pensam em determinados tipos de eventos e formatos. O que falta nas zonas Norte, Oeste ou na Baixada não são artistas ou produtores, são espaços e investimentos que permitam a exposição e a continuidade dos trabalhos (MEIJUEIRO apud FILGUEIRAS, 2014, *online*).

157 O CRUA se define como um coletivo de artes integradas que tem como objetivo atuar em periferias e locais marginalizados pela sociedade, proporcionando intervenções culturais que aproveitem o potencial de cada localidade. Entre 2014 e 2017 realizou três edições do Circuito Cinegrada exibindo filmes realizados por cineastas negros em diferentes bairros da periferia do Rio de Janeiro e em instituições públicas de ensino superior com sessões realizadas em parceria com os coletivos negros universitários. Também realizou produções audiovisuais como o curta-metragem Oná. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivocrua/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Na perspectiva desta tese vale ressaltar que alguns dos integrantes do Norte Comum, como Carlos Meijueiro, participaram de processos formativos na Escola Popular de Comunicação Crítica e na Universidade das Quebradas. De acordo com Carlos Meijueiro foi a partir daí que o grupo assumiu nova configuração com jovens que eram moradores de diferentes localidades da zona norte do Rio de Janeiro. Em 2013 foi quando o Norte Comum teve sede no Hotel da Loucura onde realizavam semanalmente o Sarau Tropicacos. De acordo com o Marcel Carrasco do Norte Comum:

Eu acho que a ocupação que acontece aqui no *Hotel da Loucura* deixa bem claro que os aparatos culturais que existem na cidade do Rio de Janeiro não dão conta de receber a quantidade de artistas que tem na Zona Norte, na Baixada, na periferia, na Zona Sul, no Centro. Quando surge um lugar como esse, que você tem espaço, tem possibilidades, tem encontros, tem pessoas ali com mais ou menos o mesmo objetivo, você vê a importância de se criarem outros hotéis da loucura. Não sei o pessoal dos outros coletivos, mas, no *Norte Comum*, ninguém nunca tinha trabalhado com o sistema de saúde, com pessoas no estado que elas estão aqui dentro. Então esse primeiro contato é transformador porque você começa a pensar que são outras possibilidades que pode estar criando aqui dentro, de dentro para fora e de fora para dentro. Aquilo te leva a pensar que, se essas pessoas que estão nessa condição podem fazer o que elas estão fazendo aqui, nós também podemos fazer fora. A ideia é quebrar essas barreiras, e isso interfere muito no nosso trabalho, fazer amigos como nós fizemos – os clientes e outros coletivos são nossos amigos, não são colegas ou companheiros de trabalho, são nossos amigos da luta do dia a dia. Isso é mais inspirador para continuar mesmo sem dinheiro, sem investimento. Fazer esse tipo de trabalho é muito inspirador (CARRASCO, 2015).

Na percepção de Artur Waite e Marcel Carrasco a emergência dos coletivos de cultura e a intensificação de suas ações culturais na cidade de ocupação do espaço público se relacionam a uma série de situações injustas do cotidiano e a da anulação do espaço público da cidade:

No Rio de Janeiro, as coisas estão ficando cada vez mais absurdas, e acho que todo mundo está não só percebendo, mas também respondendo culturalmente a isso. Essa cena é uma resposta a isso. A cidade está cada vez mais cara, os políticos fazem besteira na nossa cara, como o roubo das vigas da Perimetral. Há uma série de situações injustas na cidade, e as pessoas estão se manifestando da forma que acham que têm que se manifestar. Por causa disso, hoje em dia, está crescendo sim essa efervescência cultural. Acho que o movimento negro colocar o jongo na rua, por exemplo, é uma resposta ao que nos tem sido posto (WAITE, 2015).

Eu também acho que é uma reação mesmo a todo esse movimento de anulação do espaço público na cidade e que vem acontecendo em vários níveis. Nós podemos falar das remoções, das *cracolândias*, da modificação do espaço público para que as pessoas não saiam mais de casa, não fiquem mais na rua, desse movimento de tirar as pessoas das ruas, da cultura do medo. Eu acho que é mesmo uma reação, porque as pessoas estão voltando a ocupar as praças. Nós vemos uma cidade muito segregada mesmo, dividida: existe um forte investimento em uma parte da cidade e,

em outra, não. As pessoas começaram a perceber que não precisam se deslocar para tal lugar para participar de uma atividade cultural – “Posso fazer aqui, na praça aqui do lado de casa, posso me juntar aos amigos, fazer na minha rua e pensar o espaço onde vivo de outra forma, reinventar esse espaço para que não seja mais uma *cracolândia*”, “O que podemos fazer com esse espaço? ”, “Como que podemos atuar aqui? ” Não podemos ficar presos a essa circulação, porque ela é feita de uma forma muito ruim. Quem mora no subúrbio da cidade e quer ir ao Centro tem que ficar esperando o próximo ônibus ou metrô sair às cinco horas da manhã, ou o trem abrir às seis para voltar para casa, é muito difícil. Da mesma forma, temos que tentar gerar uma quebra de fluxo, fazendo com que a galera da Zona Sul, de uma parte do centro da cidade, comece a circular em outras regiões também. Por isso, surgiram esses eventos e essas ocupações na cidade toda que estão conseguindo fazer as pessoas circularem (CARRASCO, 2015).

Os depoimentos dos jovens apresentam uma série de elementos que seguramente exigem uma análise mais aprofundada do que as que serão tecidas brevemente neste capítulo. Todavia alguns aspectos podem ser ressaltados. É notável que o contexto favorável das políticas públicas do período temporal que abarca esta pesquisa, possibilitou uma maior mobilidade social e subjetiva a estes jovens na cidade. No caso dos jovens entrevistados para esta tese e do enfoque da pesquisa, este contexto favorável é percebido através do acesso da quase totalidade destes jovens ao ensino superior e também da sua participação nos Pontos de Cultura e nos projetos culturais promovidos pelas ONGs e Universidades. A participação nestes espaços de cultura e educação possibilitou a estes jovens uma maior participação na vida cultural da cidade. Esta mobilidade também pode ser percebida no uso da circulação na cidade como estratégia simbólica e prática de inserção no cenário cultural contemporâneo da cidade e de alcançar os seus objetivos, como no caso de Luiz Fernando Pinto e Jessé Andarilho, que desejavam respectivamente produzir uma peça de teatro e lançar um livro. Também foram abertos a estes jovens a possibilidade de serem artistas, fotógrafos, escritores e/ou produtores culturais, com apoio dos editais públicos de seleção.

As Jornadas de Junho de 2013 foram um estopim para a intensificação de ações culturais na cidade que passaram a ocupar o espaço público promovidas por estes coletivos de cultura. O aumento no número de Saraus na cidade após as Jornadas de Junho de 2013 é muito significativo neste sentido. Este momento também marca para alguns destes jovens uma passagem para o “protagonismo”, quando formam seus coletivos de cultura e deixam de ser “jovem de projeto de ONG” para desenvolver com autonomia suas próprias atividades culturais sem as amarras da institucionalidade e dos jogos de poder que envolvem muitas vezes a relação entre as ONGs e seus financiadores, sejam eles públicos ou privados. É um momento também de contestação de formas instituídas de poder, seja do Estado, das ONGs e das assimetrias que se colocam no cotidiano do Rio de Janeiro.

No bojo das manifestações de 2013 nota-se que ocupar as ruas culturalmente para alguns destes jovens ou desenvolver suas iniciativas culturais em equipamentos não-

convencionais como no Hotel da Loucura foi uma resposta às insatisfações cotidianas com a cidade. Esta ocupação cultural pode acontecer nos próprios territórios ou também no centro da cidade como no caso do Sarau do Escritório que realiza as edições do sarau na Lapa.

Também foi possível observar que do ponto de vista discursivo estes jovens assumem uma perspectiva sobre a cultura que difere daquela dos anos 1990 e início dos anos 2000 quando relacionada às iniciativas culturais promovidas nas favelas e periferias da cidade. Do ponto de vista desta tese este fato está relacionado diretamente com a concepção de cultura que orientou o ciclo de políticas culturais analisado neste estudo e que estes jovens tiveram contato ao participarem dos Pontos de Cultura e de outros projetos culturais promovidos pelas ONGs. Como no caso de Viviane de Sales quando afirma que “nós somos a própria a cultura” ou quando Luiz Fernando Pinto que disse que se desligou do trabalho da organização na qual era professor de teatro porque lá se desenvolvia um trabalho mais assistencialista mesmo sendo Ponto de Cultura. Também aparece no discurso de Carlos Meijueiro quando afirma que o Norte Comum não está levando cultura para a periferia ou de Leó Lima quando diz que as atividades do Cafuné na Lage com as crianças do Jacarezinho não são para tirar ninguém do crime ou evitar que virem policiais.

Neste sentido busca-se apontar que esta alteração no cenário cultural do Rio de Janeiro demandou dos órgãos responsáveis pela formulação e execução de políticas culturais no Rio de Janeiro formas mais contemporâneas de se relacionar com a produção cultural da cidade incorporando no âmbito das políticas culturais estes novos atores políticos e culturais e suas formas de atuação coletivas e horizontais.

3 - O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS – RIO 450 E A CULTURA CONTEMPORÂNEA DO RIO DE JANEIRO

As políticas culturais urbanas partem da perspectiva de que é nas cidades onde acontece efetivamente a criação e a produção cultural. A responsabilidade das cidades e dos governos locais para com o desenvolvimento cultural foi enunciada na Agenda 21 da Cultura¹⁵⁸, onde as cidades e os espaços locais foram afirmados como lócus privilegiado da elaboração cultural e do encontro da diferença (AGENDA 21, 2004). A diferença na cidade pode ser compreendida na perspectiva de Jacques (2010, p. 166) como aquela que possibilita a experiência das cidades enquanto prática cotidiana, que não é fixa e nem estática, mas uma construção coletiva e subjetiva, que não está dada, mas que depende da tensão entre os diferentes, e as diferenças.

Todavia em cidades como o Rio de Janeiro, com 6,5 milhões de habitantes¹⁵⁹ e alta complexidade e heterogeneidade urbana, cultural e social, como se pensar as políticas culturais? Este questionamento foi feito por Néstor García Canclini (2006) em um ensaio sobre as políticas culturais urbanas na América Latina. Buscando responder a esta questão, Canclini (2006, p. 108-109) afirma que a heterogeneidade das grandes cidades não deve ser pensada como problema, mas como base para uma pluralidade democrática. Também que as políticas culturais mais democráticas e populares não são necessariamente as que oferecem espetáculos e mensagens que cheguem à maioria, como temos demonstrado nesta tese, mas que levam em conta a variedade de necessidades e demandas da população.

No Rio de Janeiro após uma década de implementação de políticas culturais com ênfase na cidadania e na diversidade cultural e de uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura que reconheceu práticas culturais populares, alguns efeitos no cenário político-cultural contemporâneo do Rio de Janeiro já eram perceptíveis. Como abordado no capítulo anterior, na sociedade civil pode-se observar o fortalecimento e florescimento de ações culturais nas favelas e periferias da cidade em meio a emergência do discurso de afirmação da sua potência criativa. Também observou-se o surgimento de uma nova geração de realizadores culturais juvenis com origem nos territórios populares que, com autonomia e novas formas de organização, atuavam no espaço urbano da cidade. Esta mudança no cenário cultural contemporâneo do Rio de Janeiro trouxe novas demandas às políticas culturais locais.

Todavia a política cultural municipal do Rio de Janeiro não acompanhou a mudança

158 Documento que estabeleceu as bases de um compromisso das cidades e governos locais para o desenvolvimento cultural, aprovado no ano de 2004 na cidade de Barcelona pelo IV Fórum de Autoridades Locais pela Inclusão Social de Porto Alegre, no Primeiro Fórum Universal das Culturas.

159 Estimativa populacional divulgada pelo IBGE em 2017.

de paradigma ocorrida no campo cultural do país¹⁶⁰. Ao longo da primeira década dos anos 2000, o maior investimento feito pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro na produção cultural da cidade foi a formulação de alguns editais públicos de seleção voltados para a produção artística (teatro, dança, artes visuais, circo), a expansão da rede de equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, museus, centros culturais, lonas, arenas) e a promoção do acesso da população aos bens e serviços culturais através de ingressos gratuitos e a preços populares (COLOMBIANO, 2007; CARVALHO, 2013).

No que se refere a ações públicas voltadas para os territórios populares do Rio de Janeiro nota-se a expansão do projeto das lonas culturais. A implementação do projeto *Lonas Culturais: a cultura como instrumento de transformação social*¹⁶¹ remete ao ano de 1993, e foi o principal projeto de democratização das artes e da cultura das gestões de César Maia na prefeitura do Rio de Janeiro¹⁶². As primeiras lonas culturais foram parte de estruturas utilizadas na realização da Eco-92, que reivindicadas por associações de artistas e organizações culturais, destinadas a atividades de lazer e cultura nos bairros do subúrbio da cidade. As lonas culturais foram objeto de pesquisa de mestrado de Márcia Ferran (2000) que afirmou que a relevância do projeto estava na descentralização de equipamentos culturais em áreas suburbanas da cidade conjugando programa cultural, projeto arquitetônico e urbanístico, participação popular e apropriação dos moradores.

Entretanto, ainda que a autora apresente uma perspectiva otimista sobre o projeto das lonas culturais, a concepção e a própria estrutura física do projeto privilegia o seu uso como espaço de difusão artística e cultural, e não como lugar de estímulo à produção cultural do próprio território¹⁶³. Ou seja, privilegia-se uma perspectiva de democratização do acesso à

160 A abordagem do recorte empírico desta tese são as políticas culturais municipais do Rio de Janeiro. Todavia vale ressaltar que na Secretaria de Estado de Cultura, como abordado anteriormente, já se tinha os Pontos de Cultura e surgiram algumas experiências que buscaram acompanhar os novos paradigmas das políticas culturais do país. Dentre estes, destaca-se a formulação do edital de Criação Artística no Funk e o edital de Cultura Digital e Lanhouses (2011/2012).

161 As Lonas Culturais integram a Rede Municipal de Teatros e são equipamentos multiuso e cogeridas por organizações culturais e pela Secretaria Municipal de Cultura. Atualmente existem dez lonas culturais que estão distribuídas nos bairros de Campo Grande, Bangu e Realengo, Vista Alegre, Anchieta, Guadalupe, Santa Cruz, Maré, Jacarepaguá e Ilha do Governador. Na primeira gestão de Eduardo Paes (2009-2012) foram construídas as Arenas Cariocas, uma versão melhorada das lonas culturais, que estão sediadas nos bairros de Madureira, Penha, Pedra de Guaratiba e Pavuna. Se somaram a rede de equipamentos culturais nos territórios populares da cidade as Bibliotecas Parques de Manguinhos e da Rocinha construídas no bojo das obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC-Favelas), realizadas em parceria entre o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o Governo Federal (2010/2012).

162 César Maia foi prefeito do Rio de Janeiro em três mandatos: primeiro entre os anos de 1993 e 1996 com uma administração que ficou marcada pelas obras realizadas na cidade através dos programas Rio-Cidade e Favela-Bairro. Posteriormente elegeu seu sucessor, o arquiteto Luiz Paulo Conde, que assumiu a Prefeitura do Rio de Janeiro entre os anos de 1997 e 2001. Após este período, César Maia é eleito para um segundo mandato que ocorreu entre os anos de 2001 e 2004, sendo reeleito posteriormente para um terceiro mandato entre 2005 e 2008.

163 Esta perspectiva tem sido enfrentada atualmente pelos gestores das Lonas Culturais e Arenas Cariocas que têm buscado incentivar a produção artística e cultural local a partir da relação comunitária.

arte e à cultura que considera os moradores dos bairros periféricos apenas como consumidores de bens e serviços culturais e não como produtores de cultura. A predominância da primeira perspectiva acaba por reproduzir um modelo de políticas culturais que não contribui para reduzir as desigualdades culturais da cidade à medida que não incorpora o lugar de criação e invenção artística e cultural dos territórios populares.

Somente em 2013 que a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro iniciou um processo de reconhecimento e fomento às práticas culturais populares, de forma a considerar as assimetrias e desigualdades no campo da produção cultural da cidade. Porém vale lembrar que, desde a década de 1990, as lideranças das iniciativas e experiências culturais realizadas nas favelas e periferias do Rio de Janeiro reivindicavam que suas ações culturais fossem reconhecidas no campo das políticas culturais e não apenas nas rubricas sociais de empresas públicas e privadas. Neste sentido, o início de um reconhecimento e apoio à produção cultural das favelas e periferias da cidade teve início somente vinte anos depois. Este processo foi iniciado com a implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura que desdobrou-se no Prêmio Ações Locais – Rio 450, considerado por gestores da pasta municipal da cultura “um prolongamento da proposta conceitual e política do Cultura Viva, que consiste em reconhecer e fomentar núcleos de produção e irradiação cultural já ativos na cidade” (BARON, 2015, p. 9). Na perspectiva do objeto desta tese de investigar o contexto que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas culturais locais, o Prêmio Ações Locais – Rio 450, será analisado como recorte empírico.

3.1 - ANTECEDENTES

3.1.1 - A cultura como ativo econômico e social e o plano estratégico da cidade

Com a reeleição de Eduardo Paes para a Prefeitura do Rio de Janeiro, em outubro de 2012, o jornalista e gestor público Sérgio Sá Leitão¹⁶⁴ foi anunciado como o novo secretário municipal da cultura. No início do mês de novembro, Sérgio Sá Leitão concedeu entrevista ao Jornal O Globo, editada sob o título “Economia Criativa e Revitalização do Porto: focos do novo secretário” (TARDÁGUILA, 2012). Na reportagem, o secretário apresentou as metas para os próximos anos de sua gestão e afirmou que esta seria espelhada nas políticas culturais

164 Sérgio Sá Leitão é atualmente Ministro da Cultura do governo de Michel Temer onde assumiu em julho de 2017. Como gestor público foi Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2013-2015), Presidente da Rio Filme (2009-2015), assessor de diretoria e diretor da Agência Nacional do Cinema (2007-2008); chefe de gabinete e Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura na gestão do Ministro Gilberto Gil (2003-2006).

implementadas no Ministério da Cultura da gestão de Gilberto Gil. A filiação anunciada relacionava-se com a implementação do modelo dos editais como mecanismo de fomento público direto da pasta municipal à produção cultural na cidade e também à implementação do Programa Cultura Viva – Pontos de Cultura em âmbito municipal. A referência, a este último, baseava-se em um convênio firmado entre a Secretaria Municipal de Cultura e o Ministério da Cultura, no ano de 2009, e que até então não havia sido executado:

Também vou implantar em grande escala o programa Cultura Viva, com os pontos de cultura. Quero, com isso, apoiar, todas as manifestações e grupos culturais, sobretudo nas comunidades. Há, nas favelas, uma cultura potente, pulsante. Temos que empoderar essas pessoas (LEITÃO apud TARDÁGUILA, 2012, p.1).

Todavia, dentre as metas anunciadas na entrevista por Sérgio Sá Leitão, e que ganharam destaque na reportagem, foram aquelas alinhadas à agenda estratégica da cidade em torno do projeto do “Rio Olímpico”. Esta agenda incorporava a economia criativa como uma das principais vias de revitalização urbana e de reposicionamento da cidade na economia global (JUNIOR, 2016, p. 96). Nesta perspectiva, a cultura é pensada como um instrumento de desenvolvimento da cidade, sobretudo, através de seu viés econômico. Dentre as metas anunciadas por Sérgio Sá Leitão na entrevista também estava a incorporação da pauta da economia criativa na gestão municipal da cultura, que segundo ele era um pedido do prefeito e estava previsto no Plano Estratégico da Cidade, e a cultura como estratégia de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro.

Portanto, vale lembrar, como abordado no primeiro capítulo, que no âmbito do Ministério da Cultura a pauta da economia criativa naquele momento havia ganhado centralidade a partir da gestão da ministra Ana de Hollanda (2011-2012) no governo de continuidade do Partido dos Trabalhadores com Dilma Rousseff (2011-2014). A nova gestão se colocou em descontinuidade e em alguma medida em oposição as políticas culturais implementadas nas gestões dos Ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010), sobretudo as relacionadas com a cultura digital, a reforma da Lei do Direito Autoral e os Pontos de Cultura. É neste momento que ocorre um esvaziamento dos princípios da cidadania cultural que orientaram as políticas culturais da primeira década dos anos 2000.

No Rio de Janeiro, o planejamento estratégico tem sido utilizado desde da década de 1990 como instrumento de planejamento urbano e como forma de construção de uma imagem de cidade globalizada¹⁶⁵. De acordo o professor urbanista Carlos Vainer (2009, p. 75) o

165 O plano estratégico começou a ser utilizado como modelo de planejamento urbano do Rio de Janeiro na primeira administração de César Maia na Prefeitura do Rio de Janeiro (1993-1996) que desenvolveu o Plano Estratégico – Rio Sempre Rio. Em seu terceiro mandato como prefeito da cidade (2004 a 2008) teve vez o Plano Estratégico – As Cidades da Cidade (CARVALHO, 2013).

modelo foi difundido no Brasil e na América Latina pela ação de agências multilaterais e consultores internacionais que tinham como referência o “sucesso” das reformas urbanísticas da cidade de Barcelona. Vainer (2009) ressalta que a adoção pelos governos locais desta forma de planejamento é inspirado em conceitos e técnicas oriundas do planejamento empresarial, onde as cidades são submetidas às mesmas condições e desafios das empresas. Neste projeto de cidade, segundo o autor, há uma apropriação da cidade por interesses empresariais globalizados que em grande medida dependem do banimento da política, da eliminação do conflito e das condições de exercício da cidadania.

A utilização do planejamento estratégico ganhou força na Prefeitura do Rio de Janeiro quando a cidade passou a sediar uma série de grandes eventos internacionais: Jogos Pan Americanos em 2007, a conferência Rio+20 em 2012, a Copa das Confederações em 2013, a Jornada da Juventude em 2013, a Copa do Mundo de Futebol em 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Ser sede de grandes eventos internacionais se configurou com uma oportunidade para as administrações do Rio de Janeiro alçarem através de estratégias de *branding* a imagem de uma cidade competitiva e visível no imaginário global (JAGUARIBE, 2011). Contudo, a cultura foi utilizada como uma das principais estratégias do planejamento urbano estratégico contemporâneo da cidade do Rio de Janeiro a partir da confirmação da cidade como sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Este processo analisado por pesquisadores da área do urbanismo é denominado de “culturalização do planejamento” (VAZ, 2004) ou “gestão urbano cultural” (JACQUES, 2010). No Rio de Janeiro, pode-se dizer que recentemente, a maior expressão deste fenômeno foi a construção do Museu de Arte do Rio e do Museu do Amanhã no bojo do projeto “Porto Maravilha.”

Especificamente no recorte temporal que interessa neste capítulo, a segunda gestão de Eduardo Paes na Prefeitura do Rio de Janeiro (2013-2014), a cultura aparece como uma das dez áreas estratégicas do Plano Estratégico *PÓS-2016: O Rio mais integrado e competitivo (2012)*. No documento há uma orientação de que 70% dos recursos financeiros serão aplicados e concentrados nos bairros da zona norte e oeste da cidade. Também observa-se um breve diagnóstico do setor com críticas tecidas aos governos anteriores, uma apresentação de um conjunto de iniciativas que estavam sendo empreendidas pela Secretaria Municipal de Cultura na primeira gestão de Eduardo de Paes (2009-2012) e quatro desafios principais do setor a serem enfrentados, dentre eles a concentração da oferta cultural da cidade em poucas regiões da cidade:

Apesar de oferecer uma vasta gama de opções de cunho cultural para a população, até o ano de 2008, o Rio de Janeiro sofria com orçamentos insuficientes voltados para a área, prioridades equivocadas e iniciativas descoordenadas que resultaram em

uma área de cultura isolada politicamente. Para abordar essa situação, a Prefeitura tem implementado programas de incentivo à oferta cultural da cidade, como o lançamento de editais de fomento cultural nas áreas de dança, teatro, artes visuais e design, a transformação do antigo cinema Imperator em centro cultural e a inauguração de novas arenas culturais. Além disso, tem apoiado a revitalização da vida cultural da cidade, o que se revelou no grande número de shows internacionais, entre eles o “Rock in Rio”, na revitalização da Lapa e no sucesso do carnaval de rua. Vale destacar o início das obras do MAR (Museu de Arte do Rio) e Museu do Amanhã, dois importantes equipamentos culturais da cidade. Por outro lado, a área de cultura da cidade ainda enfrenta grandes desafios:

- a oferta cultural é concentrada em poucas regiões da cidade, sendo ainda muito limitada nas áreas mais carentes;
- grande parte dos museus e centros culturais está em mau estado de conservação e apresenta programação irregular;
- a cidade conta com oportunidades inexploradas, como bairros que possuem uma série de atrativos culturais que, se bem articulados, podem gerar atividade econômica e melhorar a qualidade de vida da população;
- vários edifícios históricos encontram-se em mau estado, abandonados ou subutilizados, apesar dos esforços da Prefeitura para conservar o importante patrimônio histórico do Rio de Janeiro (PEPRJ, 2012, p. 194).

Em seguida o plano estratégico apresenta três diretrizes e quatro metas para a área da cultura na cidade do Rio de Janeiro. Dentre as diretrizes nota-se que o foco foi o fortalecimento da região central da cidade como referência cultural do país, a ampliação do acesso à população do Rio de Janeiro aos bens e serviços culturais e o fortalecimento da região portuária como polo cultural da cidade:

- fortalecer a região central da cidade como referência cultural do País através da revitalização patrimonial, requalificação urbana e promoção da diversidade, adotando um paradigma de manutenção permanente do equipamento cultural;
- ampliar o acesso da população aos mais variados tipos de bens e valores culturais através da expansão da estrutura pública de equipamentos e atividades culturais, adotando o conceito de “acesso e encontro”, com o objetivo de promover integração e aumentar a sensação de pertencimento por parte da população;
- fortalecer a Região Portuária da cidade como polo cultural, valorizando seu forte conteúdo simbólico – histórico, social e cultural – com iniciativas públicas ou privadas (PEPRJ, 2012, p. 195).

Dentre as metas específicas que deveriam ser alcançadas em um período de quatro anos (2013-2016) há uma referência à ampliação do fomento à produção cultural na cidade; a ampliação da frequência aos equipamentos culturais públicos, a consolidação da zona portuária como polo cultural e ações relacionadas ao patrimônio cultural e histórico de áreas centrais da cidade:

- expandir a oferta de cultura da cidade através do fomento à atividade cultural, alcançando 350 produções beneficiadas por ano em 2016;
- dobrar a frequência nos equipamentos municipais de cultura até 2016, tendo como referência o ano de 2011;
- consolidar a região do Porto Maravilha como local de fomento à cultura, através da promoção de pelo menos 15 importantes iniciativas culturais até 2016;

- valorizar a paisagem urbana e o patrimônio cultural do centro histórico através da recuperação e requalificação de áreas relevantes como a Praça Tiradentes e a Lapa (PEPRJ, 2012, p. 196).

No final do mês de novembro, Sérgio Sá Leitão concede uma nova entrevista editada sob o título “Quero uma cultura competitiva” (TARDÁGUILA, 2012). Na reportagem anunciou a intenção de criar dois “guichês” para a cultura da cidade: um vinculado a RioFilme (do qual era presidente) destinado a projetos culturais “lucrativos” e “competitivos” e “voltados a um número expressivo de espectadores”, o outro na Secretaria Municipal de Cultura para projetos culturais “sem ambições comerciais”, de caráter “exclusivamente artístico” ou que sejam “encampadas por produtores de primeira viagem”.

A entrevista provocou preocupação e reações críticas de artistas, diretores de teatro, cineastas e produtores culturais da cidade. A preocupação destes setores era uma possível subordinação da cultura a critérios de competitividade regidos pelo mercado, assim como, quais critérios que seriam adotados pela Secretaria Municipal de Cultura para diferenciar uma cultura considerada lucrativa e não lucrativa e também do que seriam projetos exclusivamente artísticos e comerciais. Dentre estes questionamentos estava a de Amir Haddad, diretor do grupo cultural teatral Tá na Rua:

Me dá frio na espinha ver um secretário que busca uma “cultura competitiva”, diz. Parece que diminui a importância da cultura. É urgente pensar em políticas públicas voltadas para as artes que não são regidas pelas leis de mercado. A arte e a cultura sempre foram públicas, depois é que privatizaram. Um gestor precisa ter essa consciência (HADDAD apud TARDÁGUILA, 2012, p. 1)

A tensão abordada na entrevista de Sérgio Sá Leitão se relaciona com o que Barbalho (2016, p. 8) registra ser a forma como a cultura tem se colocado hegemonicamente no mundo contemporâneo, a partir do paradigma econômico ou social, que na sua perspectiva antes de se excluírem, são interdependentes. Contudo, ainda que se concorde com a perspectiva do autor, no recorte empírico desta tese, privilegia-se a abordagem da cultura na perspectiva da cidadania cultural, mais especificamente do direito à cultura, portanto do social. Todavia, sem perder de vista que, mostrar para o mundo que o Rio de Janeiro tem políticas culturais que contribuem para a cidadania e a redução das desigualdades também se insere na construção da imagem da cidade global.

3.1.2 - A II Conferência Municipal de Cultura, os novos atores políticos e culturais da cidade e o território

No ano de 2013, quando iniciou o segundo mandato do prefeito Eduardo Paes e a nova gestão da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, capitaneada por Sérgio Sá Leitão, o ambiente foi de tensão entre o poder público e os realizadores culturais da cidade. O tensionamento fundamentava-se dentre outros motivos no histórico de instabilidade do órgão na primeira gestão de Eduardo Paes (2009-2012) que teve uma sucessiva troca de secretários¹⁶⁶ e de uma agenda pouco clara para as políticas culturais municipais, a pouca transparência do órgão na gestão dos recursos públicos da cultura com editais exclusivamente voltados para a produção artística da cidade e também a ausência de instituições e processos participativos legitimados pela sociedade civil.

Neste sentido, recupera-se alguns marcos que tensionaram a relação entre a gestão municipal da cultura e os realizadores culturais da cidade neste primeiro ano. Consideramos que estas tensões foram ambientes em que impulsionaram a formulação de ações públicas de cultura mais descentralizada, como a Rede Carioca de Pontos de Cultura e o Prêmio Ações Locais – Rio450, a partir de uma postura ativa dos realizadores culturais da cidade que interpelou a pasta municipal da cultura a partir de propostas, demandas e críticas relacionadas às políticas culturais em curso na cidade ao mesmo tempo em que desenhavam suas ações culturais pelo espaço urbano.

Após o incêndio da boate Kiss, no município de Santa Maria no Rio Grande do Sul, que provocou a morte de 238 pessoas, alguns equipamentos culturais municipais (teatros, bibliotecas, museus e centros culturais) foram fechados. A medida, adotada pelo Secretário Municipal de Cultura, se justificou pela necessidade de adequação dos equipamentos culturais a questões de segurança que dependiam da autorização dos bombeiros para o seu funcionamento. O fechamento dos equipamentos, e especialmente dos teatros, pegou de surpresa artistas e produtores culturais das artes cênicas que estavam com espetáculos em cartaz nos teatros da prefeitura.

O episódio com ampla repercussão nos meios de comunicação tradicionais e nas redes sociais da internet deu origem ao movimento “Reage Artista!¹⁶⁷”, que se colocou naquele momento, como um movimento de enfrentamento à gestão cultural municipal, organizando protestos na sede da prefeitura. O movimento tinha como pauta inicial o “sucateamento dos

166 Entre os anos de 2009 e 2012 a Secretaria Municipal de Cultura teve como secretários a deputada federal Jandira Fhegali (2009 a 2010), a produtora cultural e professora Ana Luisa Lima (2010) e o empresário cultural Emílio Kalil (2011 a 2012).

167 De acordo com a página do *Facebook* do “Reage Artista!”, o movimento se define como um “território de livre reflexão e diálogo sobre artes e políticas públicas”. O movimento que surgiu um pouco antes das Manifestações de Junho de 2013 se integrou aos protestos de junho e posteriormente teve grande participação no “Ocupa MinC”, movimento de resistência, à extinção do Ministério da Cultura pelo governo interino após o afastamento provisório da presidente Dilma Rousseff. O movimento se mantém ativo desde do seu nascimento em 2013 como um espaço de discussão das políticas públicas na cidade.

teatros municipais” e passou a convocar pelas redes sociais da internet reuniões abertas semanais para discussão e proposição de soluções para a questão.

De acordo com o diretor teatral Marcus Galinha e com a professora Adriana Schneider (2013), integrantes do movimento Reage Artista, a primeira reunião convocada pelo movimento teve a participação de mais de 140 pessoas com atuações diversas na cidade. De acordo com eles, ainda que houvesse uma “pressão” para que o foco da reunião fosse a pauta dos teatros, a partir da diversidade de atores culturais que foram a reunião, o movimento entendeu que era necessário “pensar a cidade” e não somente a pauta setorial do teatro:

Foi uma convocação muito grande. Percebemos logo no início que não devíamos ficar restritos as pautas setoriais do teatro. O último movimento da cidade foi o Fórum das Artes, na época do Miguel Falabella como gestor dos teatros, e do Ricardo Macieira como Secretário de Cultura. Foi em 2003 e o movimento era restrito às questões do teatro. Então, tínhamos nesse momento, a velha guarda dizendo: “Foca no teatro!”, mas nós olhávamos e pensávamos... “Não! A gente não vai focar no teatro! Precisamos pensar a cidade!”. Porque na plenária apareceram o MC Leonardo, da APAFUNK; o Veríssimo do Teatro na Lage, que atua na Vila Cruzeiro; a Dyonne, representando o Jongo da Serrinha; a Ítala do Movimento Cidades Invisíveis, o Mauro Lima, um dos organizadores do Visão Suburbana; tinha o Perim que trabalha com circo e projeto social. Havia uma diversidade potente. Então chegamos a conclusão que precisávamos focar nessa complexidade da cidade e não nos fechar no teatro (SCHNEIDER, 2013, p. 96).

A complexidade dos diversos movimentos culturais da cidade apontada pelos integrantes do Reage Artista também se evidenciou nos dois dias de realização da II Conferência Municipal de Cultura em agosto de 2013¹⁶⁸. A conferência teve como tema *Uma política de Estado para a cultura: desafios do Sistema Municipal de Cultura e foi realizada sob os efeitos das “Jornadas de Junho de 2013”*. Ao longo do evento foram apresentadas propostas e demandas de organizações, grupos e coletivos artísticos e culturais do Rio de Janeiro. Todavia, se na reunião do Reage Artista já havia ficado claro a diversidade de atores do campo artístico e cultural da cidade, durante a conferência também chamou atenção a participação juvenil com pautas e demandas concretas relacionadas ao fazer cultural nas periferias da cidade. Este fato é corroborado pelo produtor cultural e fundador do Circo Crescer e Viver, Júnior Perim¹⁶⁹, em depoimento gravado em vídeo para a equipe de comunicação e divulgação do evento:

Há uma nova geração de realizadores dispostos a disputar a cidade através da construção de políticas públicas com foco no desenvolvimento do Rio, da inclusão produtiva da juventude, na visibilidade da produção criativa de comunidades

168 A II Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro foi realizada no Centro Cultural João Nogueira, como etapa preparatória para a II Conferência Nacional de Cultura realizada em novembro de 2013 em Brasília, conforme prevê o Sistema Nacional de Cultura estabelecido pela Lei Federal nº 12.343/2010.

169 Júnior Perim também foi Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro entre maio e dezembro de 2016.

periféricas e de favelas da cidade. Há um desejo de pertencer a um processo de construção de políticas públicas, sobretudo de uma molecada super jovem. Eu acho que tá chegando uma geração nova¹⁷⁰ (PERIM, 2013).

Dentre as propostas apresentadas por estes novos atores reivindicava-se a construção de ações públicas que reconhecessem e fomentassem os movimentos historicamente marginalizados no Rio de Janeiro, como o funk e o hip-hop, assim como uma geração de produtores culturais de favelas e subúrbios. Também as produções dos artistas independentes e dos coletivos de cultura que atuam nos espaços públicos, a desmilitarização das favelas cariocas ocupadas pelas Unidades de Polícia Pacificadora e a formulação de ações públicas que considerassem a produção cultural dos territórios populares da cidade:

Estamos aqui para reivindicar um olhar diferente para nossa região. As iniciativas que acontecem lá (zona oeste) são sempre populares, são sempre a partir do povo. Não queremos um olhar especial, e sim um olhar mais igualitário.

Visibilidade para a nova geração de produtores culturais da periferia da cidade e desmilitarização da produção cultural que ocorre dentro das favelas.

Mais investimentos para projetos culturais com foco nas comunidades.

Eu quero ter o direito de fazer um evento para minha própria comunidade sem precisar passar pela autorização da UPP.

Eu acho que ajudaria a produção se existisse uma articulação maior com os artistas independentes, os coletivos que atuam na rua e as mídias se eles tivessem maior investimento da prefeitura e do governo.

O movimento hip hop precisa de apoio estrutural.

Que o funk seja reconhecido como uma cultura oficial do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro precisa ser ocupado pela arte pública¹⁷¹

Para Lia Baron, que foi coordenadora de cultura e cidadania da Secretaria Municipal de Cultura entre 2013 e 2016, as propostas apresentadas pelos diferentes agentes culturais na conferência municipal, se aglutinavam em torno da noção de território. Esta noção foi considerada por ela um marco para a formulação posterior de políticas culturais municipais mais descentralizadas e que levassem em consideração as desigualdades e assimetrias presentes no campo cultural do Rio de Janeiro:

Na II Conferência Municipal de Cultura, fica claro pra gente, que existia uma pauta definida e consensual entre os agentes culturais da cidade, que vinham tentando

170 Disponível em: <<https://www.facebook.com/conferenciamunicipalculturario/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

171 Disponível em: <<https://www.facebook.com/conferenciamunicipalculturario/>>; <<https://www.youtube.com/channel/UC2QGnd1UYMGnm3yoPyqoN7g>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

construir um canal de diálogo com a gestão, que era em torno da noção de território. A noção de território aglutinava uma série de agentes culturais naquele momento, alguns até nem eram oriundos de territórios periféricos, mas que entendiam que aquilo era uma pauta central. A gente perguntava, mas que territórios são estes? E as pessoas não conseguiam apontar pra a gente uma definição central, mas eu acho que toda maneira ficava claro pra a gente que a secretaria de cultura precisava começar a construir um tipo de política, um método de formulação de política que levasse em conta as assimetrias e as desigualdades que se colocavam sobre o espaço metropolitano e isso não era uma lógica que orientava a formulação das políticas até então. Então, toda a questão geográfica, todas as questões econômicas e políticas que se colocam no espaço da metrópole começam a se tornar decisivas para a formulação das políticas de cultura da secretaria de cultura. Então teve este marco que foi muito importante (BARON, 2017).

A mesma percepção tem o pesquisador Guilherme Lopes (2016), que também integrou a equipe da gestão municipal da cultura no mesmo período. No artigo, *Políticas Culturais e Territorialidades no Rio de Janeiro: O Caso da Rede Carioca de Pontos de Cultura e das Ações Locais* afirma que nos debates da II Conferência Municipal de Cultura, aparecia uma ideia difusa de “territorialização da cultura”:

Na conferência, a participação da equipe da Coordenadoria ficou focada nos debates e grupos de trabalho que estavam em torno do tema da cidadania cultural. Uma das questões mais presentes foi a pauta territorial, à época, aparecendo principalmente sob a ideia de “territorialização do orçamento da cultura” – uma proposta ainda difusa, mas que reivindicava a urgência da incorporação do território, das categorias e conceitos ligados à territorialidade, no discurso e prática das políticas públicas de cultura desenvolvidas no município do Rio (LOPES, 2016, p. 358).

De fato, no relatório da II Conferência Municipal de Cultura (SMCRJ, 2013), que sistematizou as propostas aprovadas pela plenária, nota-se que o tema do território apareceu em todos os eixos temáticos: 1. Implementação do Sistema Nacional de Cultura; 2. Produção Simbólica e Diversidade Cultural; 3. Cidadania e Direitos Culturais e 4. Cultura e Desenvolvimento, conforme quadro anexo:

Ao longo da conferência diversas críticas da sociedade civil foram feitas a ausência do Prefeito Eduardo Paes no evento e também a uma baixa participação da equipe de gestores da Secretaria Municipal de Cultura. Assim, na semana seguinte, o movimento Reage Artista, convocou uma nova reunião dos realizadores da cultura da cidade com a presença do prefeito. A reunião, realizada no picadeiro do Circo Crescer e Viver no centro do Rio de Janeiro, discutiu o encaminhamento programático das propostas aprovadas na II Conferência Municipal de Cultura.

Através de um microfone aberto, os realizadores culturais se inscreveram e reapresentaram publicamente suas propostas e demandas na presença do prefeito e do Secretário Municipal de Cultura. Dentre elas, a necessidade de reestruturação do Conselho Municipal de Cultura, a desburocratização dos editais públicos de fomento à produção

cultural na cidade e a pauta da “territorialização da cultura”. Se somaram as propostas, manifestações críticas relacionadas ao preço e a má qualidade do transporte público, às remoções em curso para a realização da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos de 2016, o encarecimento da vida na cidade e as sistemáticas violações de direitos nas favelas cariocas com as recorrentes incursões policiais, dentre outros.

Como resultado da reunião houve o comprometimento dos representantes do governo em analisar e encaminhar as demandas apresentadas pelos agentes culturais na cidade. Em reportagem do jornal O Globo que repercutiu o encontro do prefeito com os realizadores culturais da cidade observa-se que algumas das demandas apresentadas foram incorporadas pelo prefeito. Dentre estas, a desburocratização dos editais públicos de seleção para incorporação de movimentos e coletivos de cultura informais e a territorialização:

Tem que ampliar o corpo de membros e os segmentos que participam do conselho. Sobre a forma de financiamento, está muito claro, para mim, que o modelo de editais tem um 'quê' de burocracia que acaba excluindo uma parcela dos movimentos culturais, coletivos informais e cooperativas, afirmou. Outra questão é a territorialização. Tem que olhar para os subúrbios (PAES apud RISTOW, 2013, *online*).

Importante dizer que além do espaço das reuniões semanais do movimento Reage Artista e das discussões realizadas no âmbito da conferência municipal de cultura, outras instâncias de mobilização e articulação política vinham reivindicando uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura municipais. É o caso, por exemplo, do Fórum Estadual dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro¹⁷², que reivindicava a execução do convênio firmado entre a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e o Ministério da Cultura, em 2009, que até então não havia sido implementado. Destaca-se também a atuação do Movimento Visão Suburbana, criado em 2013, e formado por grupos e coletivos culturais independentes atuantes nas Zonas Norte e Oeste, como o Norte Comum, a Cia Atos e Atores, o Poeme-se, o Movimento Cidades Invisíveis e o Coletivamente. Para Mauro Lima, um dos fundadores do Visão Suburbana e integrante da Cia. Atos e Atores, o Visão Suburbana atuava pela:

[...] disseminação e o reconhecimento de ações culturais em diversos territórios que compõem o Subúrbio Carioca, também é importante ressaltar a participação e atuação dos coletivos na formulação de políticas públicas de cultura junto da gestão pública no sentido de colaborar com esta formulação. Alguns exemplos são audiências públicas para estudo e apresentação de propostas para o orçamento da cidade, audiências públicas com o prefeito e secretários de cultura que culminaram

172 Como abordado no primeiro capítulo o Fórum Estadual dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro foi criado em 2006 e desde então se constituiu como um espaço político de debate e articulação dos integrantes dos Pontos de Cultura da cidade e do Estado do Rio de Janeiro.

em cartas-compromisso para a realização de propostas e prioridades registradas nestes encontros, além da participação nas conferências municipal e estadual de cultura, elegendo delegados para participação na Conferência Nacional de Cultura em Brasília (LIMA apud RIBEIRO, 2016, p. 121).

Uma destas audiências públicas foi realizada na Lona Cultural Gilberto Gil, no bairro de Realengo, em outubro de 2013. A pauta do encontro, que contou com a presença do prefeito, foi a realização de um mapeamento e desenvolvimento de políticas culturais que reconhecessem e apoiassem a produção cultural do subúrbio carioca, incluindo a zona norte, oeste e a região da Leopoldina.

Como registrou Ribeiro (2016, p. 117-123), alguns movimentos culturais ocorridos nos subúrbios cariocas desde da década de 1990, vinham contribuindo para a construção de novas significações para os subúrbios da cidade. Dentre estes, o autor destaca o papel do projeto das Lonas Culturais, a realização do 1º Fórum Suburbano de Políticas Públicas de Cultura, em 2011, no Centro Cultural Casa do Artista Independente no bairro de Vista Alegre, o próprio Movimento Visão Suburbana e o Movimento de Cultura Suburbana organizado pelo Lona Cultural de Portanto. Portanto é possível afirmar que havia diferentes movimentos culturais da cidade que vinham reivindicando o reconhecimento de suas ações culturais nas políticas culturais municipais e uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura para os territórios populares da cidade, ao mesmo tempo, em que teciam suas iniciativas culturais no cotidiano da cidade.

3.1.3 - A Rede Carioca de Pontos de Cultura e a zona norte e oeste no mapa cultural da cidade

A partir de uma reestruturação administrativa da Secretaria Municipal de Cultura foi criada a Coordenadoria de Cultura e Cidadania. O setor ficou responsável pela implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura e posteriormente pela formulação e implementação do Prêmio Ações Locais – Rio 450 e seus desdobramentos. A breve análise tecida nesta parte do trabalho sobre a Rede Carioca de Pontos de Cultura justifica-se porque o Prêmio Ações Locais – Rio 450 foi considerado por gestores da pasta municipal da cultura um “prolongamento conceitual e político do Programa Cultura Viva” (BARON, 2015, p. 9). Ou seja, esta perspectiva fortalece um dos argumentos desenvolvido nesta tese de que o Programa Cultura Viva ao ser descentralizado, administrativamente para as instituições responsáveis pela formulação e implementação das políticas culturais no Rio de Janeiro, possibilitou que estes órgãos se aproximassem de organizações, coletivos, artistas e agentes culturais das

favelas e periferias do Rio de Janeiro que vinham reivindicando a descentralização das ações públicas de cultura do município. Também vale lembrar que historicamente as instituições governamentais de cultura locais direcionaram suas ações públicas para o desenvolvimento de projetos e programas culturais a partir de uma concepção clássica de cultura identificada somente com as belas-artes e com a expansão de equipamentos culturais, sobretudo, nos bairros mais valorizados da cidade e de maior circulação do capital econômico.

A Rede Carioca de Pontos de Cultura começou a ser constituída quando do lançamento do edital municipal em setembro de 2013. Como afirmado anteriormente, o convênio entre o Ministério da Cultura e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro no valor total de R\$ 17.050.000,00, em 2009, quando da descentralização administrativa do Programa Cultura Viva, até então não havia sido executado pelo município do Rio de Janeiro. O edital de 2013 contou com investimento de 9 milhões e destinava-se ao reconhecimento e apoio financeiro a 50 projetos culturais desenvolvidos por organizações da sociedade civil, de caráter cultural, do município do Rio de Janeiro, constituídas e com atividades continuadas nas áreas das artes e da cultura há no mínimo 3 anos. No ano seguinte foi lançado o edital para Pontões de Cultura temáticos¹⁷³ que deveriam atuar com atividades formativas e de mobilização junto aos demais 50 Pontos de Cultura da cidade.

A implementação dos Pontos de Cultura no município do Rio de Janeiro ocorreu em um momento de fragilidade institucional do programa em âmbito federal. Passados quase dez anos do lançamento nacional do Cultura Viva pelo Ministério da Cultura, o principal programa de cidadania cultural das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura perdia força política e institucional na gestão da ministra Ana de Hollanda (2011-2012) no governo de Dilma Rousseff. A situação foi denunciada na capa do caderno de cultura do Jornal O Globo na reportagem “Pontos sem cultura” (MIRANDA, 2012). A matéria enfatizava que “o projeto já copiado no exterior, menina dos olhos do governo Lula e tratado como prioridade na campanha de Dilma sofre esvaziamento e deve parar na justiça”. Dentre este esvaziamento do programa enfatizava-se o corte de verbas e cancelamento de editais justificados através de questões técnicas dos instrumentos jurídicos. Todavia para os participantes do Programa Cultura Viva no país havia uma sensação de perda de centralidade da concepção de cultura e das diretrizes políticas que orientaram o Ministério da Cultura no governo Lula:

Até agora, existe uma distância do projeto para a cultura praticado pelo governo

173 Os temas dos Pontões de Cultura foram definidos de forma conjunta com o Fórum Estadual dos Pontos de Cultura e definidos da seguinte forma: Infância e Juventude; Cultura e Educação; Formação para a Gestão Cultural, Comunicação e Cultura Digital, Economia Viva e Observatório e Memória.

Dilma em relação ao que se fazia no governo Lula – diz Marcelo das Histórias responsável pelo Pontão de Cultura Nina Griô, de Campinas. Foi criado um número de quebra-molas “técnicos”, feito a grosso modo para limitar os movimentos sociais que foram o grande protagonista do governo Lula para a área da cultura (MIRANDA, 2012, p.1).

No plano local, as Jornadas de Junho de 2013 e as obras e ações do poder público municipal com alto gasto financeiro para realização da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos de 2016 acirravam o relacionamento entre os realizadores culturais da cidade e a Secretaria Municipal de Cultura, como demonstrado anteriormente.

Diante deste contexto, para a coordenadora do Programa Cultura Viva no município do Rio de Janeiro, Lia Baron, era necessário que a implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura fosse realizada de forma alinhada com as diretrizes do Ministério da Cultura, mesmo que passados quase dez anos do lançamento do programa, assim como, de maneira mais atualizada com a produção cultural contemporânea da cidade. Neste sentido, afirma que esta forma mais atualizada era atender a demanda territorial que vinha sendo reivindicada pelos realizadores culturais:

O ano de 2013 foi todo muito turbulento, mas ao mesmo tempo produtivo. Eu acho que é nesse ano que as fissuras e as oportunidades vão se colocando. Acho que talvez este programa não tenha nascido da forma como ele nasceu, se a gente não tivesse gestado ele no ano de 2013, que foi muito importante para algumas definições. Toda esta pauta dos territórios e da cultura periférica já era um assunto que se colocava, desde que o Cultura Viva apareceu em 2004. A gente consegue lançar o primeiro edital no Rio em 2013, quer dizer, teve uma defasagem, onde a política municipal de cultura precisava se atualizar com as diretrizes federais. A prefeitura estava precisando correr atrás do prejuízo, mas o que a gente pensava era o seguinte: “já que a gente está em uma lógica de defasagem e de correr atrás de uma política, que foi uma política revolucionária lá na sua origem, e hoje já não é tanto, pelo menos que o edital seja construído de uma maneira muito atualizada.” Então a maneira mais atualizada naquele momento foi atender a demanda da lógica territorial. Quando a gente pensa o edital de Pontos de Cultura, já pensa com atenção para a demanda territorial, para o atendimento das ações e das iniciativas realizadas em territórios de periféricos na cidade. O edital de pontos de cultura, ele inaugura este campo (na Secretaria Municipal de Cultura). Primeiro, um campo de diálogo com a sociedade civil que até então não existia dentro da secretaria de cultura, era um campo muito restrito, o diálogo era muito estreito. Então primeiro o programa se coloca de forma dialógica, um programa de rede e mais aberto e para além disso, um programa que já começa a considerar as desigualdades que se colocam nos tipos singulares de produção cultural que se dão nos territórios da cidade. Acho que tem estes dois marcos (BARON, 2017)

Nesse sentido, de forma a atender a demanda territorial para implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura, foi encomendado pela pasta municipal da cultura um estudo ao Instituto Pereira Passos (IPP)¹⁷⁴ que constatou que 70% dos Pontos de Cultura do município

174 O Instituto Pereira Passos (IPP) é um órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro responsável pelas atividades de planejamento urbano, produção cartográfica e de estatística na cidade. No estudo realizado pelo órgão foram considerados Pontos de Cultura conveniados com o governo federal e o governo estadual nos dois primeiros

do Rio de Janeiro concentravam-se nas regiões do centro e da zona sul em detrimento de outras áreas mais populosas e extensas como a zona norte e oeste (LACKESKI, 2016, p. 53). Portanto, segundo o referido estudo, os Pontos de Cultura reconhecidos nos primeiros editais, em âmbito nacional e estadual, concentravam-se no eixo de maior circulação do capital econômico do Rio de Janeiro e acabavam em alguma medida por reforçar o histórico de desigualdades e assimetrias no campo cultural da cidade. Todavia vale lembrar, como viu-se no primeiro capítulo desta tese, que muitos destes Pontos de Cultura estavam localizados nas favelas da cidade.

Também foram dadas contribuições do Fórum Estadual dos Pontos de Cultura para a formulação do edital. De acordo com Lackeski (2016), com base no estudo realizado pelo Instituto Pereira Passos (IPP) e nas reuniões realizadas entre a Secretaria Municipal de Cultura e o Fórum Estadual de Pontos de Cultura, houve um consenso da necessidade de descentralização dos Pontos de Cultura para regiões da cidade com baixa ou nenhuma presença do Estado. Contudo, ainda que o fórum tivesse concordado com esta premissa, apontou que dentre o recorte prioritário territorial deveriam ser consideradas as favelas localizadas nos bairros do centro e da zona sul. Porém não foi o que ocorreu como registra Lackeski (2016):

Da criação de cotas ao estabelecimento de critérios de seleção que levassem em conta a perspectiva territorial, a equipe encontrou diversos entraves para que se pudesse estabelecer uma estratégia objetiva e eficaz de seleção. A consideração das favelas como território prioritário, por exemplo, levou a uma ampla discussão sobre a delimitação das áreas que se identificam como favelas na cidade. Apesar de grandes favelas como Vidigal e Rocinha, ambas localizadas na Zona Sul, serem reconhecidas na divisão administrativa da cidade como bairros, outros territórios favelados, como o Santa Marta em Botafogo (Zona Sul) ou o Morro da Providência na Gamboa (Centro), confundem-se com o perímetro de urbanização formal dos bairros – o “asfalto”. Cenário resultante de um profundo processo de marginalização dos espaços de pobreza da cidade pela gestão pública, em termos objetivos, o Estado não teria indicadores suficientes para delimitar e enxergar territórios de favela como alvos precisos de políticas públicas (LACKESKI, 2016, p. 56).

O critério territorial adotado pela Secretaria Municipal de Cultura para descentralização do Programa Cultura Viva no município do Rio de Janeiro foi aquele alinhado com o plano estratégico da cidade, 60% dos projetos culturais selecionados deveriam ser da zona norte e oeste do Rio de Janeiro. Ademais, o edital seguiu os mesmos parâmetros conceituais e programáticos dos lançados anteriormente pelo Ministério da Cultura e o Governo do Estado do Rio de Janeiro com uma ampliação do público-alvo:

3.1. Compreende-se que os Pontos de Cultura são elos entre a Sociedade e o Estado

momentos do programa no Rio de Janeiro.

que possibilitam o desenvolvimento de ações culturais sustentadas pelos princípios da autonomia, protagonismo e empoderamento social, integrando uma gestão compartilhada e transformadora da instituição selecionada com a Rede Carioca de Pontos de Cultura.

3.2. O Ponto de Cultura funcionará como um instrumento de pulsão e articulação de ações e projetos já existentes nas comunidades do município do Rio de Janeiro, desenvolvendo ações continuadas em pelo menos uma das seguintes áreas: Culturas Populares, Grupos Étnico-Culturais, Patrimônio Cultural, Audiovisual e Radiodifusão, Culturas Digitais, Gestão e Formação Cultural, Pensamento e Memória, Expressões Artísticas e/ou Ações Transversais.

4.1. As ações de Cultura Digital permitirão a comunicação em rede entre os diversos Pontos de Cultura, a divulgação das atividades produzidas e dos produtos elaborados pelos Pontos de Cultura, proporcionando a visibilidade de suas ações.

10.2.2. A Comissão também observará nos projetos apresentados ações que visem preservar, identificar, proteger, valorizar e promover a diversidade e a cidadania e que contemplem um ou mais segmentos das comunidades e povos tradicionais, segundo a definição dada pelo Decreto nº 6040/2007, [...] bem como de promoção de uma cultura em direitos humanos voltados a crianças, jovens, idosos, pessoas com deficiência, pessoas em sofrimento psíquico, pessoas em situação de rua, populações em situação de restrição e privação de liberdade, mulheres, gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, pessoas ou grupos vítimas de violência, populações de regiões fronteiriças, grupos assentados da reforma agrária, população sem teto, populações atingida por barragens, comunidades de descendentes de imigrantes, dentre outros (SMCRJ, 2013)

De acordo com o gestor e pesquisador Guilherme Lopes et al. (2014), com a incorporação do critério territorial para a formação da Rede Carioca de Pontos de Cultura, se fez necessário um esforço de divulgação diferenciado do edital de forma que os realizadores culturais dos territórios prioritários pudessem conhecer e se inscrever no edital. Desta forma, a Coordenadoria de Cultura e Cidadania realizou a “Caravana Viva”:

um ciclo itinerante que reuniu agentes culturais de todo o município, com foco nas Zonas Norte e Oeste, informando sobre o edital e fornecendo esclarecimentos para que os proponentes elaborassem seus projetos em texto, compusessem seus planos de trabalho e providenciassem a documentação necessária para a inscrição. Na mesma medida em que divulgávamos aquele processo seletivo, conhecíamos a cidade com maior propriedade, procurávamos mapear os circuitos culturais das regiões por onde passávamos e desenvolver um exercício de escuta para a futura formulação de ações no campo da cidadania cultural – uma escuta que não é “terceirizável”, dependendo do engajamento direto das partes envolvidas (LOPES, 2014, p. 7)¹⁷⁵.

Para Lopes et al. (2014), a Caravana Viva teve como intenção do ponto de vista simbólico passar uma imagem de um Estado “móvel, rodante, aberto” que vai de encontro às dinâmicas culturais da cidade. Portanto, de acordo com autor a caravana, teria servido para que a equipe da coordenadoria de cultura e cidadania do município realizasse uma pesquisa de

175 Como afirma Lopes (2014, p. 8), a metodologia da Caravana Viva foi inspirada em outras experiências similares realizadas anteriormente pelo poder público: as caravanas empreendidas pela SEC-RJ para a composição e a divulgação dos Editais do Funk e de Lan House; as Caravanas da Cidadania Cultural, empreendidas pela SCC/MinC; as oficinas do Ministério e de suas Representações Regionais para a capacitação de proponentes; a experiência do Gabinete Digital, no Governo do Estado do Rio Grande do Sul, etc.

campo com relação à demanda, ao perfil dos proponentes e às especificidades dos trabalhos de base comunitária e territorial no Rio de Janeiro. Para o autor, esta metodologia foi fundamental para que se instaurasse o que chamou de “cultura de rua”, como um dos ativos do trabalho do setor responsável pela implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura.

O edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura teve 103 projetos culturais submetidos e dentre estes, 59 propuseram atividades na zonas norte e ou oeste, atingindo a cota territorial definida. Dentre os Pontos de Cultura selecionados, estes eram de 39 bairros distribuídos da seguinte forma: 14 instituições na Região Central, 10 na Zona Sul e Grande Tijuca, 12 na Zona Norte e 17 na Zona Oeste da cidade (LOPES et alii, 2014). Dentre os projetos culturais selecionados nas áreas prioritárias pode-se destacar o Ponto de Cultura Memória da Misericórdia Verdejar Socioambiental localizado no Engenho da Rainha, o Ponto de Cultura na Era do Rádio em Sepetiba, o Ponto de Cultura Música Sustentável Lata Doida em Realengo e o Ponto de Cultura Comunidades em Cena do Núcleo Cultural Caixa de Surpresa em Bangu, dentre outros. Todavia a equipe da coordenadoria de cultura e cidadania considerou o número de inscrições no edital abaixo da expectativa e construíram a hipótese de ter ocorrido um limite institucional de organizações da sociedade civil do Rio de Janeiro que estivessem aptas a concorrerem no formato jurídico exigido, diante do histórico do programa Cultura Viva na cidade e do grande número de organizações até então contempladas¹⁷⁶.

Neste sentido, à luz do que foi argumentado nesta tese, de que na segunda década dos anos 2000 ocorreu uma alteração no cenário político-cultural do Rio de Janeiro que marcou uma passagem do protagonismo das organizações da sociedade civil (ONGs) para o surgimento dos coletivos de cultura juvenis, o Programa Cultura Viva demonstrava limites como instrumento de fomento à produção cultural contemporânea da cidade. Portanto, ainda que a concepção política e conceitual do programa baseado no princípio da cidadania cultural encontra-se sentido na criação e na produção cultural contemporânea da cidade juvenil, os instrumentos disponíveis eram insuficientes para o reconhecimento e o apoio financeiro a esta produção cultural contemporânea da cidade. Na percepção do produtor cultural Binho Cultura (2015):

O Prêmio Ações Locais da prefeitura resulta das conversas na conferência municipal de cultura, das conversas com o Reage Artista, com o Circo Crescer e Viver, Flizo, Movimento Visão Suburbana, Hotel da Loucura. A gente começou a integrar zona sul, centro, zona norte e zona oeste dialogando com o Prefeito e com os movimentos organizados. Então você começa a olhar a cidade e a entender que existem protagonistas que dialogam e atuam em redes. Voltando um pouco [...] O que o

176 De acordo com as regras dos editais do Programa Cultura Viva, os Pontos de Cultura com convênios em andamento com o Ministério da Cultura e/ou com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro eram vetados de concorrer em um novo processo de seleção até que tivessem sua prestação de contas aprovada.

Circo Crescer e Viver faz, que é começar a formar companhias jovens de circo e a fazer seus trabalhos independentes do Crescer e Viver. Você vê a Agência de Redes para a Juventude onde os jovens aprendem a ser protagonistas e a disputar editais. As secretarias de cultura começam a se adaptar a esta realidade (BINHO CULTURA, 2015)

3.2 - O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS E O SELO RIO 450 ANOS

O Prêmio Ações Locais - Edição Rio 450 anos foi lançado em outubro de 2014, pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em parceria com o Comitê Rio450. O prêmio com investimento total de R\$ 3,4 milhões premiou 85 iniciativas culturais realizadas em comunidades e territórios de regiões periféricas do Rio de Janeiro, por meio do repasse de recursos financeiros no valor de R\$ 40 mil. O prêmio manteve, assim como, a Rede Carioca de Pontos de Cultura, um caráter afirmativo territorial que definiu que no mínimo 50 das 85 iniciativas culturais premiadas deveriam ser de bairros da zona norte e oeste do Rio de Janeiro em consonância com a diretriz do plano estratégico da cidade.

Este edital é uma ação da Secretaria Municipal de Cultura em parceria com o Comitê Rio450 para o fomento à cidadania e à diversidade cultural, que se insere no âmbito das comemorações dos 450 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Estando em consonância com os objetivos do Programa de Valorização da Memória e Cultura Carioca (Pró-Carioca), este edital tem como propósito promover a valorização e o conhecimento acerca da memória e dos símbolos da cultura popular carioca, além de celebrar a história do Rio, de seus personagens, de seu arcabouço artístico-cultural e de seu patrimônio material e imaterial (SMCRJ, 2014, p. 1).

O Comitê Rio450 era uma estrutura ligada ao gabinete do prefeito e responsável pelos expedientes comemorativos dos 450 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro. A comemoração foi um evento local e preparatório para a realização dos Jogos Olímpicos 2016 e teve como tônica a representação da “cidade maravilhosa” e a produção de uma identidade carioca sob o *slogan* “Viva a Cariquice!”. No âmbito das comemorações dos 450 anos foi criado o Programa de Valorização da Memória e da Cultura Popular Carioca (Pró-Carioca), instituído por meio do decreto nº 38.724, de 21 de maio de 2014, implementado pelo Comitê Rio450 em colaboração com a Secretaria Municipal de Educação, com a Secretaria Municipal de Cultura e com o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH).

O programa era “destinado a promover a valorização e o conhecimento acerca da memória, dos símbolos, e da cultura popular carioca” e estruturado em três eixos: conhecimento, cultura popular e memória (PCRJ, 2014, p. 1). Como diretriz do eixo de cultura popular havia: “programas de fomento à cultura, com apoio a projetos culturais de

valorização das tradições artístico-culturais cariocas, das múltiplas manifestações do povo do Rio de Janeiro e de seus personagens” (PCRJ, 2014, p. 1) que incluía um conjunto de ações:

Capítulo IV

DAS AÇÕES DO EIXO DE CULTURA POPULAR

Art. 8º - A Prefeitura, por intermédio do Comitê Rio450, promoverá editais e seleções públicas visando garantir a promoção do arcabouço cultural carioca, a criação artística e suas manifestações individuais ou coletivas, valorizando os bens de natureza material e imaterial, os documentos históricos, memória, tradição, acervos e coleções.

Art. 9º - Prioritariamente serão contemplados projetos e iniciativas que tenham como objeto as seguintes linhas de ação:

I - Iniciativas artístico-culturais (teatro, música, dança, artes visuais, espetáculos e intervenções ao ar livre, etc.) alusivas às comemorações dos 450 anos de fundação do Rio, a serem realizadas durante o período comemorativo, com temas relacionados à história da Cidade, seu arcabouço artístico-cultural e seu patrimônio material e imaterial, seja ele oficialmente reconhecido ou popularmente consagrado.

II - Iniciativas artístico-culturais alusivas às manifestações da cultura local, consubstanciadas, em particular, em ações por bairros, a serem realizadas durante o período comemorativo e que tenham como mote a valorização: (i) das manifestações culturais locais; (ii) da história dos bairros; e (iii) do patrimônio material e imaterial local, seja ele oficialmente reconhecido ou popularmente consagrado (PCRJ, 2014, p. 1).

Os expedientes comemorativos dos 450 anos do Rio de Janeiro ocorreram em um período de dez meses entre os anos de 2014 e 2015. Neste período foram realizados um concurso de design para desenvolvimento de uma marca que representasse a “identidade carioca¹⁷⁷”, a criação da biblioteca Rio450 com a edição de 65 livros que abordaram temas relacionados a cidade em parceria com a FAPERJ, uma parceria com a Secretaria Municipal de Educação onde foram editados materiais pedagógicos sobre o tema “Rio450 anos” distribuídos para professores e alunos da rede pública de educação, a criação do Passaporte dos Museus Cariocas que possibilitava o acesso gratuito a museus da cidade, e a elaboração de um calendário comemorativo de dez meses com atividades diversas entre os anos de 2015 e 2016. Em meio a estes expedientes oficiais o Ações Locais-Rio450 se integrou ao calendário oficial das comemorações da cidade promovidas pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

O diplomata Marcelo Calero, que foi presidente do Comitê Rio450 e posteriormente

177 O concurso para criação da marca das comemorações dos 450 anos do Rio de Janeiro foi inspirado no concurso do quadragésimo centenário da cidade, que teve uma marca criada pelo designer gráfico Aloísio Magalhães. Para o concurso da marca dos 450 anos foi aberta uma chamada pública para designers. De acordo com o edital, a marca deveria ser de fácil reprodutibilidade na expectativa de que fosse apropriada pela população da cidade e simbolizasse “o que é mais carioca, além de celebrar a existência e persistência da cidade que entre o mar e a montanha encanta o mundo”. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=454232>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

Secretário Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2015-2016), afirmou em depoimento ao Projeto Memória das Olimpíadas¹⁷⁸, que a incorporação do Ações Locais às comemorações dos 450 anos da cidade ocorreu devido às críticas sofridas quando das comemorações do quadragésimo centenário do Rio de Janeiro, por este não ter incorporado as manifestações e expressões da cultura popular.

Todavia o discurso oficial da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro sobre o Prêmio Ações Locais – Rio450 era dissonante do discurso dos expedientes comemorativos da fundação da cidade. Como pode-se observar abaixo em notícia publicada no portal da Prefeitura do Rio de Janeiro:

A ideia é aprofundar o Programa Cultura Viva, reconhecendo e valorizando o trabalho de criadores e produtores culturais nos bairros e nas comunidades. É um complemento aos Pontos de Cultura, Pontos de Leitura e Pontões de Cultura, implantados a partir de 2013, parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e o Ministério da Cultura.

- Chegamos à conclusão em nossa gestão de que era preciso inovar para atingir os agentes culturais como coletivos, grupos e artistas locais, e criar um melhor diálogo e relação dessas entidades com o poder público. Esse prêmio é uma iniciativa que pode ficar de exemplo para o Governo Federal desenvolver projetos semelhantes – explicou o secretário municipal de Cultura, Sérgio Sá Leitão (SOARES, 2014, p. 1).

Nesta perspectiva, considerando que Prêmio Ações Locais – Rio450 partia da ideia de desdobramento da proposta conceitual e política do Programa Cultura Viva, que tinha centralidade no princípio cidadania cultural (especificamente do direito à produzir cultura), ao ser lançado sob o selo das comemorações dos 450 anos da cidade, ganhava outros sentidos, onde o fomento à cidadania e à diversidade cultural se inseriam na representação simbólica do “ser carioca”.

Esta tensão nos sentidos conferidos ao prêmio no âmbito do poder público municipal pode ser aprofundada a partir do depoimento de Lia Baron:

A gente não trabalhava na linha da “carioquice”. A gente trabalhava na linha justamente do que havia de diferencial naqueles agenciamentos, de singularidades, e não de um agrupamento de características específicas e típicas do carioca. Era justamente o contrário que a gente estava procurando e mapeando naqueles projetos. Eu queria realmente que a banca (de seleção) fosse capaz de pinçar naquele panorama tão vasto justamente aquilo que acontece no Rio de Janeiro, que tem impacto, que promove transformações na vida daquelas pessoas que estão no entorno, mas que as pessoas não sabem, que não ganha divulgação, que não estão

178 O Projeto de Preservação da Memória das Olimpíadas foi desenvolvido pela Fundação Casa de Rui Barbosa em parceria com o Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea da História do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, com o objetivo de preservar e produzir um acervo documental que registre o impacto da realização dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoriadasolimpiadas.rb.gov.br/>. Acesso em: 12 set. 2018.

enquadradas, nas características, nas caixinhas os quais são estruturados os programas de governo. É aquilo que escapa, que diferencia, e que eu acho que é isso que faz com que estas iniciativas tenham impacto. Era isso que a gente estava procurando (BARON, 2017).

Em contraposição ao discurso oficial da “carioquice” foram produzidos justamente pelas iniciativas culturais e de comunicação as quais o Prêmio Ações Locais buscava se relacionar, outras perspectivas e representações sobre as comemorações dos 450 anos da fundação do Rio de Janeiro. Por exemplo, a realização do seminário “A Favela e os 450 anos do Rio de Janeiro” organizado pelo Núcleo de Memória e Identidade da Maré (NUMIM) da Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES). O evento reuniu pesquisadores e interessados a partir da pergunta: qual é o lugar da favela nas comemorações dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro e qual é a sua parte nessa história?

O Coletivo Favela em Foco também fez uma publicação em sua página na internet editada sob o título *450 Anos de Favela*. A publicação questionava qual era a lista dos 450 pontos que tiravam o entusiasmo de comemorar o aniversário da cidade do Rio de Janeiro:

O Rio de Janeiro é uma cidade com inúmeras belezas, sem dúvida. Não só pelas paisagens de cartão postal divulgadas em todas as mídias, quase sempre retratando a zona sul, como também pelo modo de ser de seu povo. Sendo uma data comemorativa ou não, o atual momento que nossa cidade vive configura-se como um dos mais delicados dos últimos dez anos, no que diz respeito aos direitos humanos serem garantidos, principalmente aos favelados. Qualquer um poderia em pouco tempo fazer uma lista com pelo menos 450 pontos que tiram o entusiasmo em comemorar esse aniversário. Motivos que passam pelas escolas precarizadas das redes públicas de educação, hospitais, postos de saúde, pelo transporte precário e com preços abusivos, as inúmeras remoções forçadas e outras violências, seguidas de assassinatos, etc. São inúmeras as negações no que diz respeito ao direito à cidade de milhares de famílias das favelas cariocas. O Favela em Foco, em seus 4 anos de existência mostra a luta dessas pessoas para superar esses problemas e se reinventarem cotidianamente. Este *post* é uma singela homenagem as pessoas que também constroem a cidade do Rio de Janeiro. Presente num Rio longe dos holofotes da comemoração. Salve as favelas dessa cidade! Continuemos fortes, alegres, visionários, sacanas, subvertendo os desmandos pela festividade e reinventando a cidade com nossa arte. Tamo Junto! (COLETIVO FAVELA EM FOCO, 2015)¹⁷⁹

O canal de mídia comunitária Maré Vive também fez uma publicação em uma rede da internet no qual afirmava que não havia motivos para comemorar as “belezas” de ser carioca enquanto são realizadas guerras e violações dos direitos humanos nas favelas:

Parabéns Rio pelos seus 450 anos de massacres, remoções e criminalização da pobreza em nome dos interesses de quem tem dinheiro. Enquanto eles mostram as “belezas” de ser carioca em mais um comercial milionário gravado em full hd feito exclusivamente “pra você”, as favelas se afundam em guerras intermináveis, com incontáveis mortos e violações diárias dos direitos humanos. Realmente não temos o que comemorar. Coloque esse seu sorriso falso no saco e jogue no esgoto. Papo

179 Disponível em: <<https://favelaemfoco.wordpress.com/2015/03/03/450-anos-de-favela/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

retão (MARE VIVE, 2015)¹⁸⁰.

3.2.1 - O repertório conceitual

Os sentidos disparados pela expressão Ações Locais são aqueles que remetem à ideia do agir em um local, lugar, realidade, espaço ou território. Nos termos do edital, a ação local é compreendida como: práticas, atividades e projetos de cultura, arte, comunicação e conhecimento, realizadas de forma continuada e que promovam transformações socioculturais positivas em comunidades e territórios nos quais são desenvolvidos. Tangenciando a esta definição, de acordo com o edital, espera-se que as ações locais estimulem o exercício da cidadania e fomentem a diversidade cultural carioca em suas expressões populares, urbanas e tradicionais.

Em um primeiro momento podemos dizer que as categorias utilizadas no edital primam pela abrangência, sem defini-las e aprofundá-las conceitualmente. Ao incorporar ao conceito da ação local palavras como “práticas e atividades” o enfoque está no fazer cultural do cotidiano, provocando um deslizamento da linguagem hegemônica do projeto cultural presente nos mecanismos de patrocínio e financiamento de produtos culturais. Este fazer cultural cotidiano é compreendido nesta tese como processos culturais continuados valorizadoras das relações humanas e sociais e não aqueles identificados unicamente com o mercado cultural.

Há também no edital uma referência sobre pessoas e grupos aos quais a ação local deverá priorizar: povos e comunidades tradicionais; negros, ciganos e indígenas; crianças, jovens e idosos; mulheres, travestis, transgêneros e transexuais; gays, lésbicas, bissexuais; pessoas em situação de pobreza; em situação de rua; em situação de restrição e privação de liberdade/população carcerária; com deficiência; em sofrimento físico e/ou psíquico. Ao indicar pessoas e/ou grupos aos quais a ação local deverá priorizar o edital se colocou como uma ação afirmativa ao mesmo tempo em que rompeu com a noção de palco – público – plateia inerente à linguagem dos projetos e dos equipamentos culturais desenvolvidos na cidade.

A abrangência também esteve no perfil dos atores e das iniciativas culturais que o Ações Locais buscou se relacionar na cidade, ou seja, com aqueles processos culturais informais desenvolvidos nos territórios populares da cidade e que até então encontravam-se à margem das políticas culturais da pasta municipal. Vale lembrar que historicamente a política cultural municipal do Rio de Janeiro, com exceção dos Pontos de Cultura, relacionou-se no âmbito do fomento à produção cultural da cidade com artistas e/ou empresas de produção

180 Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/Marevive/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 12 mar. 2018.

cultural estabelecidas no mercado cultural da cidade por meio da lei municipal de incentivo à cultura (ISS) ou através de seus editais de fomento direto segmentado nas linguagens artísticas.

Neste sentido, o Ações Locais – Rio 450 foi formulado para premiar com recursos financeiros iniciativas culturais desenvolvidas por pessoas físicas maiores de 18 anos, grupos e coletivos culturais informais, jovens com idade entre 15 e 17 anos e também Micro Empreendedores Individuais (MEI). Neste sentido, pode-se dizer que uma das inovações da ação foi reconhecer a mudança no cenário cultural da cidade identificada nesta tese, quando da passagem dos Pontos de Cultura e das ONGs para os coletivos de cultura juvenis. Pode-se afirmar que, ainda que o edital não tivesse um recorte exclusivo voltado para a criação e a produção cultural juvenil ao incorporar a categoria “grupos e coletivos culturais informais”, ele buscou se relacionar com as novas dinâmicas e fluxos culturais contemporâneos tecidos na cidade. Sobre a incorporação desta categoria no Prêmio Ações Locais – Rio 450:

A questão dos coletivos e dos grupos, quando a gente começou a formular o edital, houve uma perspectiva de que fosse um edital para coletivos. Porque este termo, em 2013, ficou muito em voga. O seu uso já vinha crescendo em função do trabalho dos coletivos de música e produção musical e esta coisa do Fora Eixo em 2012. E com as manifestações de 2013, os coletivos de mídia independente aparecem muito fortes. Então a gente começou a fazer um banco de dados de todos os coletivos que a gente ouvia falar. A gente colocava em um documento pra tentar entender o que se estava fazendo e porque se chamavam coletivos e o que eles tinham de similaridade pra além da proposta de trabalho horizontal. Em 2014 quando a gente faz a contraproposta de não fazer um segundo edital de pontos de cultura, mas um edital diferente, a primeira proposta era que fosse um edital de coletivos, mas depois a gente voltou atrás e entendemos que era isso, mas que não era esse nome. A gente achou que este nome ia acabar reduzindo e orientando o trabalho pra uma camada de produtores da cidade que talvez não fosse a que a gente estava procurando e de fato eu fui começar a investigar, e muitos agentes de periferia que a gente andava conversando não reconheciam muito bem este termo, não se identificavam com este termo e aí a história dos coletivos caiu como nome do edital, mas permaneceu como categoria de agenciamento de cultura que a gente tava procurando. Na verdade, o nosso foco eram os grupos não formalizados e nem institucionalizados (BARON, 2017).

3.2.1.1 - A cultura como elemento de transformação sociocultural positiva

Como abordado anteriormente, a ideia da cultura como elemento de transformação social nas favelas e periferias do Rio de Janeiro, se faz presente desde da década de 1990, no poder público municipal através do projeto das Lonas Culturais e também nos projetos culturais promovidos pelas organizações comunitárias de cultura que surgiram como resposta ao contexto de aprofundamento da violência e da pobreza na cidade. É possível dizer que o uso de expressão similar no texto do Ações Locais – Rio 450 acionou o repertório simbólico dos projetos culturais realizados pelas organizações da sociedade civil nas favelas e periferias do Rio de Janeiro e também de uma geração de jovens que se formaram nos projetos culturais

promovidos pelas ONGs e que intensificaram suas ações na cidade no bojo das “Jornadas de Junho de 2013”. No entanto, pode-se dizer que o uso da expressão pelo poder público no texto do edital remete a uma perspectiva utilitária da cultura como aquela capaz de promover transformações socioculturais positivas nas comunidades e nos territórios, como forma de medida compensatória da ausência do Estado, as quais pressupõem uma mudança na periferia violenta e carente. Como abordado anteriormente, esta concepção instrumental da cultura por vezes esvazia a concepção do direito à cultura dos moradores dos territórios populares da cidade, por aquela que compreende a cultura com capacidade de interferir nos indicadores de desigualdade econômica e social.

4.2.1.2 - Comunidade | Favela

Os termos comunidade e território foram acionados pelo poder público no texto do edital como forma de se referir geograficamente e simbolicamente às regiões periféricas (favelas, subúrbios, bairros, áreas rurais) do Rio de Janeiro. Especificamente sobre o termo comunidade, a pesquisadora Renata Souza (2017, p. 29) observa que é na década de 1990, que no Rio de Janeiro, as favelas começam a ser chamadas de comunidades, quando o termo é popularizado pelos meios de comunicação tradicionais, assim como, apropriado pelos moradores. Também como analisa Patrícia Birman (2008, p. 103), o uso do termo comunidade tem sido feito de forma generalizada por diferentes atores: governos, associações locais, ONGs, mídia, academia e pelos próprios moradores, como um contradiscurso a enunciados estigmatizantes, e que argumenta a favor dos moradores das favelas destacando suas qualidades morais, modos de vida e cultura.

Contudo, alguns estudos recentes demonstram que o uso do termo comunidade tem se afastado por motivos diferentes do uso dos moradores de favelas. Souza (2017, p. 29) considera que este afastamento tem ocorrido, pelo fato dos moradores passarem a considerar o uso do termo como um eufemismo ou por haver a necessidade de se fortalecer politicamente a favela. Em entrevistas realizadas pela pesquisadora, moradora da Maré, para sua tese de doutorado, ressalta que todos os seus 13 entrevistados para a pesquisa, pessoas envolvidas com processos culturais, comunicacionais e políticos na Maré, afirmaram a preferência pelo uso do termo favela para qualificar o seu lugar de inserção. Esta preferência na visão de Souza (2017, p. 30), se dá porque o uso do termo favela significa fortalecer uma história de resistência, como demonstra a entrevista realizada com Gizele Martins, comunicadora comunitária da Maré:

Favela, pois é este o termo original e que define esse espaço que moram pessoas que nunca tiveram qualquer direito à moradia. Acredito que a palavra comunidade vem com a ideia de apagar a memória e as resistências destes diferentes povos que fazem a favela nascer. A favela é nordestina, é negra, é indígena, nela tem refugiados, todos aqueles que no nosso país não têm qualquer tipo de direito, o principal deles, o direito à vida. O termo favela carrega toda essa resistência e construção favelada, todas as histórias que fazem a favela existir, todas as alegrias, culturas, gestos, costumes, vidas e problemáticas que temos. Apagar esse termo é querer apagar a nossa história (MARTINS apud SOUZA, 2017, p. 30).

A preferência pelo uso do termo favela é também afirmada por Eliana Sousa e Silva, diretora da organização da sociedade civil Redes de Desenvolvimento da Maré, sediada na favela Nova Holanda:

Prefiro favela porque tem muito a ver com minha inserção na associação de moradores, porque me incomodava ver as pessoas pensarem que favela é um termo negativo, porque eu acho que favela denota uma experiência de identidade muito específica de uma determinada população que foi oprimida, que sofreu, mas que ao mesmo tempo criou alternativas. Que hoje tem uma potencialidade e ajudou nesse processo de mudança na favela. Se a gente olhar para as mudanças na cidade, a favela tem o seu protagonismo, um protagonismo que nunca é reconhecido, então, quando você fala em comunidade para mim descaracteriza a minha experiência como favela. Então, no que eu posso escrever, eu escrevo favela. Às vezes tem tanta favela no texto que eu tenho que colocar uma comunidade porque as pessoas associam diretamente uma coisa igual à outra, mas politicamente, eu defendo o termo favela e não acho que isso seja pejorativo. Ao contrário é uma marca de uma identidade e uma diversidade que a gente tem na população. É como dizer eu sou negro, eu sou favelado e isso me orgulha, isso faz parte da minha história (SILVA apud SOUZA, 2017, 30 -31).

Todavia, uma vez que observa-se que moradores e ex-moradores de favelas cariocas, envolvidos em processos culturais e comunicacionais, tenham preferência pelo uso do termo favela como forma de afirmação identitária e de resistência, o uso do termo não é realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Do que pode-se observar na pesquisa o termo comunidade como forma de dar sentido positivo às favelas cariocas é utilizado historicamente pelo poder público municipal desde a década de 1990, sobretudo a partir dos programas de urbanização: Favela-Bairro (1994-2010) das administrações de César Maia e Luiz Paulo Conde. Lia Baron afirma que havia inicialmente a intenção, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura, em lançar um edital de fomento à cultura voltado para as “favelas pacificadas”, que não chegou a ser efetivado. A ausência do termo favela no texto do edital do Prêmio Ações Locais – Rio 450 é justificada:

Primeiro que a categoria favela é muito arbitrária, ficaria difícil a gente dizer o que tá dentro e fora. Em geral as pessoas trabalham com os territórios pacificados porque são mais delimitados. Mas não interessava trabalhar somente com os pacificados, a gente queria trabalhar justamente com os não pacificados. O programa não pressupunha nenhum alinhamento com o governo estadual e nem com a UPP Social, ainda que depois eles tenham entrado como parceiros em um momento de formulação. Então, os princípios do Ações Locais eram: abranger toda a cidade, dar

conta de sua complexidade e dos fluxos de produção cultural da cidade inteira, da diversidade dos territórios, e dos territórios que se viam em uma situação de vulnerabilidade ainda mais agravada. A gente queria chegar justamente onde não havia nada do ponto de vista das políticas, então não fazia sentido para a gente obedecer a este recorte (BARON, 2017).

A ausência do termo favela no texto do edital é justificada pela coordenação do Ações Locais-Rio450 a partir de uma intenção de que o prêmio deveria abranger toda a cidade, de uma dificuldade em estabelecer parâmetros técnicos para definir quais localidades da cidade poderiam ser compreendidas “dentro ou fora” do recorte e também a um não alinhamento com o “projeto de pacificação” do Governo do Estado em curso na cidade. Porém, considerando o conceito de políticas culturais que orienta esta tese, como “um conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura” (BARBALHO, 2009, p. 21), acredita-se que a referência ao termo favela no texto do edital, ainda que não de forma exclusiva, teria contribuído para a afirmação positiva simbólica e social da produção cultural existente nas favelas cariocas.

As entrevistas abordadas anteriormente, realizadas pela pesquisadora Renata Souza (2017), são relevantes para a problematização aqui abordada. O termo favela atualmente é uma categoria nativa utilizada sobretudo pelos moradores e ex-moradores das favelas cariocas que utilizam a comunicação e a cultura para a luta política e social da cidade. Também vale lembrar, como afirmou Thiago Ansel (2013, p. 135), que ao longo dos últimos vinte anos, a afirmação de uma identidade favelada foi estratégia de movimentos culturais jovens, para desconstrução de estereótipos estigmatizantes sobre as favelas e seu moradores, e especialmente sobre a juventude de origem popular.

3.2.1.3 - O território

Como tem sido abordado ao longo desta tese, a incorporação de uma perspectiva territorial nas políticas culturais brasileiras teve como marco inicial o lançamento do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura pelo Ministério da Cultura em 2004. É possível afirmar que com os Pontos de Cultura o território foi considerado como ponto de partida ao reconhecer e fomentar organizações e grupos culturais pela ótica da potencialidade e na capacidade de agir de grupos e sujeitos em uma determinada localidade (TURINO, 2010). A partir do que argumenta-se nesta tese, a incorporação de uma perspectiva territorial nas políticas culturais municipais do Rio de Janeiro ocorreu com a implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura e desdobrou-se com o Prêmio Ações Locais – Rio450. Em ambas as ações públicas, como viu-se anteriormente, foi adotado um critério territorial

afirmativo que priorizou iniciativas culturais realizadas nos bairros da zona norte e oeste da cidade até então ausentes do escopo das políticas culturais anteriores. Neste sentido, como registra Lia Calabre (2018, p. 39), a concepção de que “a cultura se faz no território” tem uma força maior no âmbito da gestão pública municipal à medida que na estrutura federativa brasileira é o município que está mais próximo das demandas e necessidades da população local. Esta questão pôde ser aprofundada anteriormente quando abordou-se as demandas e propostas aprovadas na II Conferência Municipal de Cultura, que reivindicaram a partir do uso da noção de território, que o Estado reconhecesse outras dinâmicas culturais em curso na cidade, sobretudo aqueles nas regiões periféricas (favelas, subúrbios, áreas rurais), a partir da descentralização dos mecanismos de fomento e incentivo à produção cultural do município.

Como afirma a pesquisadora Mariana Albinati (2009, p. 73), o uso da noção de território nos discursos das políticas culturais não era comum, sendo frequentemente mais utilizado o termo “realidade local”, como forma de estabelecer uma relação mais estreita entre as políticas culturais e as diferentes localidades dos espaços urbanos. Neste sentido, o significado do uso do termo território no campo da produção cultural carioca/fluminense foi objeto de estudo da tese de doutorado da pesquisadora Eliane Costa (2017) que, investigou de que modo, a partir de meados dos anos 2000, o termo passou a ser enunciado nas demandas e reflexões de um grupo de agentes culturais atuantes nas periferias do Rio de Janeiro, dentre estes, aqueles abordados no segundo capítulo desta tese.

Costa (2017, p. 232) considera que o processo que denomina de “virada territorial” ocorreu a partir da sincronicidade de quatro condições que “mutuamente se potencializaram”:

1. a emergência da chamada “cultura da periferia a partir da criação do Núcleo Comunitário de Cultura do AfroReggae em Vigário Geral no ano de 1993;
2. o início da popularização da cibercultura, em 1994-1995;
3. as políticas culturais promovidas pelo Ministério da Cultura voltadas às culturas populares, tradicionais, das periferias e da cultura digital nos anos 2000 e

3. o patrocínio cultural de empresas, majoritariamente estatais que convergiram com as políticas culturais do Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, e apoiaram iniciativas culturais das periferias. Para Costa (2017), o uso da noção de território funcionou como um dispositivo que aglutinou outros realizadores culturais afirmando “um lugar de fala, e de atitude, nos territórios da cultura e da cidade” que influenciou as políticas culturais locais do Rio de Janeiro. Acompanhando a perspectiva da autora pode-se dizer que o uso da noção de território no texto do Prêmio Ações Locais – Rio 450, vinte anos após o surgimento de grupos culturais nas favelas cariocas e dez anos após o processo iniciado no campo cultural brasileiro através do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura pode ser compreendido como fruto da “virada territorial” mencionada pela autora.

3.3 - AS ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS E DE PROXIMIDADE

Para a realização do Prêmio Ações Locais – Rio 450 foi desenvolvida pela equipe da Coordenadoria de Cultura e Cidadania uma metodologia que tinha como objetivo principal instaurar uma relação do Estado com realizadores culturais com histórico de pouco e/ou nenhum acesso às políticas culturais municipais anteriores. Nesta tese chama-se esta metodologia de estratégias comunicativas e de proximidade. A abordagem desta metodologia é necessária tendo em vista que ela não é comum nos mecanismos de fomento e incentivo público à cultura no Rio de Janeiro e no país. De forma geral, os editais de fomento público a projetos culturais promovidos pelo Estado são divulgados pelo diário oficial e canais oficiais da instituição na internet de forma que a informação acaba se limitando aos artistas e produtores culturais do mercado cultural que já acompanham o calendário cultural da cidade.

3.3.1 - Prêmio e Chancela

O formato de premiação como mecanismo de fomento público à produção cultural da cidade foi utilizado pelo Ações Locais – Rio 450 como forma de possibilitar o relacionamento do Estado com pessoas físicas e grupos culturais informais. Vale lembrar que o Programa Cultura Viva – Pontos de Cultura era restrito a organizações da sociedade civil formalmente constituídas e demonstrava dez anos depois limites para se relacionar com a produção cultural dos coletivos e grupos culturais contemporâneos da cidade.

Como já dito anteriormente, o prêmio como instrumento de fomento à produção cultural é utilizado como forma de reconhecer as chamadas boas práticas e/ou experiências exitosas na área das artes e da cultura. Contudo, no Prêmio Ações Locais – Rio450, o edital que premiou iniciativas culturais continuadas realizadas a mais de um ano na cidade, também assumiu um caráter de fomento, uma vez que o recurso recebido através da premiação, conforme as regras do edital, deveria ser investido na continuidade da iniciativa cultural por mais um ano.

Também foram adotados formulários de inscrição simplificados focados na história de vida do realizador cultural e na sua inserção comunitária/territorial. Além do preenchimento do formulário de inscrição, o realizador cultural deveria enviar três depoimentos de pessoas de referência que reconhecessem e explicassem a importância do desenvolvimento da

iniciativa cultural para a localidade. Os depoimentos poderiam ser escritos ou registrados em vídeo. O material audiovisual visava subsidiar a análise da comissão de classificação e agregar outros elementos além para análise da inscrição além da escrita.

A categoria chancela operou basicamente como uma certificação institucional emitida pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro como forma de reconhecimento da iniciativa cultural desenvolvida, mas não incluída entre as 85 iniciativas culturais premiadas. De acordo com Lopes (2016, p. 361), a intenção da chancela era possibilitar o acesso das iniciativas culturais classificadas a ações futuras da Secretaria Municipal de Cultura e também na composição do portfólio de grupos e agentes culturais que poderiam vir a participar da seleção de outros editais municipais. Vale lembrar que a estratégia utilizada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro era semelhante a certificação dos Pontos de Cultura que vinha sendo adotada no âmbito da Política Nacional de Cultura Viva. A diferença era que no caso dos Pontos de Cultura, a organização e/ou coletivo de cultura poderia se autodeclarar como Ponto de Cultura e reivindicar a certificação ao Ministério da Cultura¹⁸¹.

Nesta tese, a criação da categoria chancela é vista como uma estratégia positiva nos mecanismos de fomento público à produção cultural da cidade. Porém, no caso do Ações Locais-Rio450 não foram criados parâmetros sobre os reais significados e possibilidades de uma iniciativa cultural ser chancelada pelo órgão responsável pela formulação e implementação da política cultural do município. Portanto, a chancela gerou reações críticas por parte de alguns dos realizadores culturais que não passaram para a terceira e última fase de avaliação do edital, sendo chamada por alguns de “prêmio de consolação” (BARON, 2016, p. 117).

3.3.2 - Os articuladores e a mediação das ruas

Para comunicação e divulgação do Prêmio Ações Locais – Rio 450, a Coordenadoria de Cultura e Cidadania contratou uma equipe de 15 articuladores. Como demonstrado anteriormente, a presença de articuladores e/ou produtor local já vinha sendo utilizada em projetos culturais promovidos por organizações da sociedade civil, como na *Agência de Redes para a Juventude* e no *Solos Culturais*. No Prêmio Ações Locais, a incorporação dos articuladores como uma das estratégias de comunicação e proximidade teve como intenção principal aproximar a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro de realizadores culturais e territórios até então ausentes do escopo das políticas culturais implementadas pelo

181 Para aprofundamento sobre a autodeclaração dos Pontos de Cultura, disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/apresentacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

órgão.

Os articuladores foram contratados a partir de uma seleção pública que levou em consideração os seguintes critérios: 1. experiência na elaboração, formatação ou execução de projetos culturais; 2. a atuação com iniciativas culturais de perfil comunitário; 3. a experiência no desenvolvimento de processos formativos e educacionais; 4. a capacidade de articulação e expressão escrita e 5. a atuação e o vínculo com o território/área de planejamento para a qual se candidatou. No ato de inscrição, o candidato a articulador deveria indicar a área de planejamento da cidade¹⁸² que desejava atuar e também o seu vínculo com este território.

O grupo de articuladores formou uma “equipe de rua” da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e foi composto sobretudo por jovens engajados e inseridos nas dinâmicas contemporâneas da produção cultural da cidade. A ideia de uma “cultura de rua” já presente na Caravana Viva da Rede Carioca de Pontos de Cultura também se inseria em outra estrutura da Prefeitura do Rio de Janeiro, o Instituto Eixo Rio, órgão diretamente ligado ao gabinete do prefeito Eduardo Paes, que tinha como eixo central o trabalho com a juventude e a cultura urbana da cidade. O Eixo Rio atuou como parceiro da Secretaria Municipal de Cultura sobretudo na divulgação e mobilização do edital do Prêmio Ações Locais – Rio450.

Os articuladores tinham perfis variados como estudantes de cursos acadêmicos de produção cultural, realizadores culturais integrantes de redes, movimentos e coletivos de cultura, egressos de projetos culturais promovidos por ONGs e também produtores culturais com atuação em grupos e companhias artísticas na cidade de diferentes regiões da cidade. O vínculo e a inserção no território, pelo qual cada articulador ficou responsável, são visíveis em alguns depoimentos colhidos para esta tese. É o caso, por exemplo de Ronaldo Marinho, um dos idealizadores do Festival Favela em Dança no Cantagalo e egresso da Agência de Redes para a Juventude:

O meu território de atuação foi a área de planejamento 2, mais conhecida como zona sul. Grande parte das comunidades que visitei eu já conhecia, talvez uma ou duas não. A maior parte dessas comunidades as quais eu já conhecia, era por causa dos bailes funk. Antigamente era o que fazia com que os jovens favelados circulassem a cidade de um lado ao outro (MARINHO, 2018).

Para a produtora cultural Cássia Olival, articuladora da área de planejamento 4, a sua atuação na localidade ocorreu por ser moradora e ressalta que a partir desta função acabou conhecendo muitos artistas da região, ainda que alguns tivessem uma desconfiança do poder público:

182 A Prefeitura do Rio de Janeiro divide administrativamente a cidade em cinco áreas de planejamento (AP). A AP1 corresponde ao Centro; AP2, região da Tijuca e da zona sul; AP3, zona norte e Ilha do Governador; AP 4, parte da zona oeste, incluindo Barra, Recreio, Jacarepaguá e Vargens; AP5, zona oeste, incluindo Bangu, Campo Grande, Guaratiba, Santa Cruz, entre outros bairros.

Na primeira edição eu fui articuladora da área de planejamento 4, onde eu moro. É uma área que abrange Jacarepaguá, Cidade de Deus, Vargem Grande e Vargem Pequena, Itanhangá, Vila Valqueire, Barra da Tijuca e Recreio. Jacarepaguá, apesar de ser uma região imensa, tem uma característica muito peculiar. É formada por famílias imensas. Uma da qual minha filha faz parte. Acabei conhecendo muitos artistas durante a mobilização e divulgação do edital, alguns com grande relação com a área, outros menos. Muitos artistas tinham desconfiança do governo e a nossa presença quebrava um pouco este estigma (OLIVAL, 2018).

Dentre as principais funções dos articuladores estava o mapeamento das iniciativas culturais territoriais das diferentes regiões da cidade, a divulgação do edital através das redes sociais da internet e nas ruas e também apoiar os realizadores culturais interessados no edital, no preenchimento do formulário de inscrição, organização da documentação e envio para a seleção pública de acordo com os parâmetros e critérios do edital. Os articuladores, durante dois meses de trabalho, desenvolveram métodos próprios para o desenvolvimento de suas atividades de divulgação e mobilização de inscrições para o Prêmio Ações Locais – Rio450:

Os articuladores desenvolveram métodos próprios de mobilização como o “ataque!” (ir até o espaço em que a ação é realizada e entregar um encadernado do edital para o realizador); “mutirão” (convidar um grande número de realizadores para fazerem as inscrições, em espaço público ou instituição parceira), “mutirão festivo” (fazer um mutirão com música e comida em espaço público), “visita doméstica” (fazer o atendimento na residência do realizador); “telemarketing” 109 (divulgar o edital por telefone) e “visto” (rever os formulários preenchidos e conferir as cópias dos documentos antes que sejam enviados à Secretaria) (BARON, 2015, p. 108-109).

Luiz Fernando Pinto, morador de Senador Camará e integrante do Coletivo Peneira, atuou como articulador da área de planejamento 5 e, comenta sobre a estratégia dos mutirões:

A gente teve uma ideia, que é fazer os mutirões, de a gente ir nos bairros, e fazer os mutirões. A gente fez mutirão em Realengo, em Sepetiba, em Bangu, em Senador Camará. Isso deu muito certo, porque vinha uma galera que a gente meio que pegava na mão mesmo, sentava com as pessoas e vamos respondendo às perguntas. Tanto que a gente teve uma quantidade de projetos, eu não sei o número exato, mas foi uma quantidade muito grande na AP5 de projetos inscritos no primeiro Ações Locais. A gente meio que dava uns toques, para essas pessoas que vinham com um ranço de ONG. Ao mesmo tempo, tinha uma juventude ali que fez parte de ONG, que eu acho que veio também da escola. Isso foi bacana também, essa galera começou a se ajudar nos projetos, a escrever os projetos, você via nos mutirões que, tipo, cara, se eu não ganhar, mas se você ganhar, está ótimo. Porque a gente está junto nessa, e a vitória de um é uma vitória de todos. A gente precisa fortalecer esse momento (PINTO, 2017).

Também sobre as estratégias dos articuladores Sandro Rosa, morador de Realengo e estudante de Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro, menciona como significativo as visitas realizadas pelos articuladores da área de planejamento 5 nas casas dos realizadores culturais:

Como articulador, assumi a função de realizar encontros com os possíveis proponentes para explicar o edital, tirar dúvidas e auxiliar na escrita do projeto/preenchimento do formulário. Esses encontros eram divulgados como mutirão e eram realizados em associações de moradores, faculdades, lonas, arenas, naves e praças do conhecimento, centro culturais, casas de proponentes... A gente levava o edital e alguns impressos do formulário de inscrição e anexos do edital, para que as pessoas já fossem preenchendo ou rascunhando durante o mutirão. Dentre as experiências desses encontros, ficam marcados os momentos em que estávamos nas casas desses proponentes. Entre conversas, lanches e café, estávamos ouvindo sobre a vida deles. O que era muito natural, já que a ação local que essas pessoas realizavam em muito se misturava com suas vidas, no campo pessoal. Estamos falando de produtores que, na maioria das vezes, não tem muitos recursos financeiros para tocarem seus projetos. Fazem cultura na raça, com parte do seu salário, dedicando, junto da sua família e amigos, energia para que a ação continue a acontecer. Acho que esse encontro, o olho no olho, o inscrever projeto no sofá da sala, isso é de uma grande potência. Fez com que o processo do edital fosse mais orgânico e que esses proponentes, em alguns aspectos, se sentissem mais próximo do poder público. Também é importante destacar que muitos proponentes não percebiam seu trabalho como uma ação local num primeiro momento. Talvez por ainda não ter sido apresentado ao termo. Mas acredito que isso ocorria também porque a ação local realizada e vida pessoal estavam muito misturadas. Era como pensar “como isso que eu faço a vida toda, pode ser um projeto?”. Então, no trabalho de articulador local, além de explicar o edital, era preciso também entender o projeto daquele proponente e explicá-lo que, sim, seu trabalho era uma ação cultural de impacto local. Em muitos casos, esse trabalho se estendia ao escrever com nossas próprias mãos o projeto a partir do que esses proponentes nos contavam (ROSA, 2018).

Nos depoimentos dos articuladores é possível identificar que o capital simbólico e social desta equipe foi o que possibilitou à Secretaria Municipal de Cultura acessar realizadores culturais e regiões da cidade até então ausentes de seu escopo. A inserção territorial desta equipe e a construção de métodos próprios para comunicar, divulgar e auxiliar às inscrições dos proponentes de diferentes regiões da cidade demonstraram a construção de um repertório que envolveu um ambiente de proximidade, criação de vínculos e de laços de confiança pouco comum no bojo da burocracia do Estado brasileiro.

3.3.3 - As redes sociais da internet como espaço de visibilidade e legitimação

As redes sociais da internet foram um importante espaço de visibilidade e legitimação do Prêmio Ações Locais – Rio450 na esfera pública. A rede social *Facebook* foi a mais utilizada pela equipe de gestores e articuladores da Coordenadoria de Cultura e Cidadania, que por meio de publicações em textos e imagens, divulgavam a abertura das inscrições para o prêmio, a agenda de “mutirões” promovida pelos articuladores, o processo de avaliação das

propostas apresentadas ao edital pelas comissões de avaliação e a divulgação do resultado final.

Uma outra característica é que os gestores e articuladores se colocavam disponíveis em seus perfis pessoais na rede *Facebook* para orientações e esclarecimentos sobre o edital. Também foram gravados e disponibilizados vídeos no canal *YouTube* do Instituto Eixo Rio¹⁸³ que apresentavam os articuladores responsáveis por cada região da cidade. De acordo com Lopes (2014, p. 9), estas estratégias buscavam imprimir uma relação de “humanização” na relação entre representantes do governo e os realizadores culturais da cidade. Alguns exemplos deste uso das redes sociais da internet foram mapeados para esta tese através da *hashtag #acoeslocais*:

Editais Ações Locais – Rio de Janeiro: Sem burocracia!!! Pode concorrer pessoa física, artista independente, de rua, local, que nunca ganhou um vintém de edital... aqui tem oportunidade!

Pra quem desenvolve qualquer tipo de trabalho com arte, cultura, comunicação ou conhecimento. Qualquer dúvida, vem de inbox!

Se a sua ação acontece na rua, na praça, na casa de alguém ou até num boteco... Não faz diferença! A sua ação local precisa movimentar pessoas e ser reconhecida como um trabalho importante no seu território.

Pra quem realiza na rua, na praça, em instituição. Em todos os formatos, todas as linguagens. Cultura urbana, tradicional e popular.

Começou a Maratona de Mutirões do Ações Locais na Zona Oeste Ap5!!!!!!

Hoje rolou apresentação e inscrições do Edital Prêmio de Ações Locais na Universidade Castelo Branco em Realengo. Os realizadores da Zona Oeste tão chegando junto. Nos próximos dias vamos estar em Bangu, Campo Grande, Guaratiba e Sepetiba

O uso das redes sociais da internet pelos gestores e articuladores do Prêmio Ações Locais – Rio 450 para divulgação das etapas do edital foi uma forma de se relacionar diretamente com modos de fazer de coletivos e grupos culturais autônomos da cidade que organizam, produzem e divulgam suas ações na cidade em um “híbrido entre cibernética e espaço urbano” (CASTELLS, 2013) Neste sentido, Alves (2013, p. 113), que realizou uma pesquisa sobre as rodas e as batalhas culturais de rima¹⁸⁴ no Rio de Janeiro, afirma que esta arte urbana tem nas redes sociais, especialmente o *Facebook*, o seu principal meio de repercussão: divulgação de atrações, participantes, vídeos, fotos, rimas e outros produtos artísticos das rodas. No momento ao qual Prêmio Ações Locais – Rio 450 foi lançado repercutia especialmente nesta rede social da internet a criação de eventos que passaram a

183 Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/eixorio/videos>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

184 As rodas e batalhas culturais de rima são eventos de expressão da juventude da cultura hip-hop que acontecem em espaços públicos da cidade.

funcionar como uma espécie de agenda cultural pública e coletiva.

A intenção dos gestores e dos articuladores estava em estabelecer uma relação de horizontalidade na comunicação com os realizadores culturais da cidade, propiciada pelas novas mídias e tecnologias da comunicação, mas também de inserir a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro como um ator reconhecido e legitimado no cenário cultural contemporâneo carioca que fervilhava nas redes e nas ruas.

3.3.4 - As comissões de avaliação e de seleção e o encontro presencial com os realizadores culturais

As comissões de avaliação e seleção de projetos culturais são espaços criados nas políticas culturais brasileiras pelo Ministério da Cultura e posteriormente pelas Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura, a partir dos anos 2000. O trabalho das comissões consiste na análise e seleção de projetos culturais submetidos aos editais de fomento direto. Geralmente, as comissões são compostas de forma paritária, isto é, com representantes do poder público e da sociedade civil em mesmo número, para uma maior legitimidade do processo seletivo e também controle social.

No Ações Locais – Rio450 foram previstas três etapas de avaliação das iniciativas culturais apresentadas ao edital. A primeira etapa, fase de habilitação, foi realizada pela própria equipe técnica da Coordenadoria de Cultura e Cidadania e verificou se os formulários e documentos apresentados pelos realizadores culturais se adequavam as regras do edital. Pacheco (2016, p. 36) afirma que nesta fase a equipe técnica buscou não ser restritiva e auxiliar de diversas maneiras os realizadores culturais que apresentaram problemas em suas inscrições para que estas fossem adequadas e seguissem para a etapa seguinte.

As propostas que seguiram para a segunda etapa, a fase de classificação, foram analisadas por alunos e ex-alunos do Curso de Graduação em Produção Cultural e do Mestrado em Cultura e Territorialidade da Universidade Federal Fluminense que compuseram a Comissão de Classificação. Como mencionado na introdução desta tese, atuei como coordenadora da fase de classificação do Ações Locais-Rio450. Esta função me possibilitou acompanhar por dentro da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro parte do processo de avaliação das propostas apresentadas ao edital. A descrição a seguir, do trabalho da comissão, traz impressa uma vivência pessoal.

A partir da construção de toda a metodologia da premiação, e sem dúvida do trabalho realizado pela equipe de articuladores, o Ações Locais – Rio450 recebeu 865 propostas de

iniciativas culturais de toda a cidade do Rio de Janeiro. As propostas foram todas enviadas à Secretaria Municipal de Cultura em papel, como uma estratégia para facilitar a inscrição no edital já que a realidade do computador e acesso à internet não é de todos, mas também por não ter havido tempo hábil para a criação de um sistema de inscrição online.

O trabalho da comissão de classificação foi realizado entre os meses de dezembro de 2014 e janeiro de 2015, de forma presencial em uma sala da Secretaria Municipal de Cultura. Algumas semanas antes do início do trabalho realizamos um encontro presencial no Centro Cultural Municipal Hélio Oiticica, que reuniu os gestores da Coordenadoria de Cultura e Cidadania e os integrantes da comissão para apresentação do edital, dúvidas e organização do trabalho.

Para a dinâmica do trabalho da comissão optou-se por dividir seus integrantes em 5 grupos de acordo com as áreas de planejamento da cidade. Desta forma, cada grupo poderia construir um olhar integrado sobre o conjunto das propostas apresentadas por região da cidade, percebendo vocações e potencialidades culturais e sociais de cada localidade. Também foi incentivada a troca de informações entre os integrantes da comissão e o grupo dos articuladores. O cotidiano vivido pelos articuladores nas ruas, na etapa de divulgação e mobilização do edital, contribuía na leitura da palavra escrita dos formulários de inscrição (alguns escritos a mão) e na visualidade e oralidade dos depoimentos das referências comunitárias registradas em vídeo.

O trabalho da comissão consistiu, portanto, em avaliar as propostas apresentadas ao edital, atribuindo notas de 0 a 100¹⁸⁵, de acordo com 8 critérios conforme tabela abaixo:

Crítérios		Pontuação
1	Promove transformações locais e gera impacto sociocultural positivo na comunidade ou no território.	0 a 20
2	A ação é reconhecida pela comunidade local.	0 a 20
3	Promove a democratização do acesso a bens e serviços nos campos da cultura, da arte, da comunicação e/ou do conhecimento.	0 a 10
4	Estimula a produção de cultura, arte, comunicação e/ou conhecimento.	0 a 10
5	Articula redes locais, incentiva relações de troca e cooperação e/ou geração de renda.	0 a 10
6	Estimula o exercício da cidadania, levando em consideração o público prioritário.	0 a 10
7	Promove a diversidade cultural carioca, levando em consideração o público prioritário.	0 a 10
8	O proponente demonstra vínculo com o local onde realiza a ação.	0 a 10

185 Cada proposta foi avaliada por 2 integrantes da comissão e a nota média final definia a sua classificação. As propostas classificadas foram as que apresentaram nota média igual ou superior a 50 pontos.

Fonte: SMCRJ, 2014, p. 8.

Nos critérios da fase de classificação nota-se uma ênfase no caráter relacional da iniciativa cultural a partir de três dimensões: a) com a comunidade ou o território; b) com pessoas e/ou grupos prioritários e c) com outros atores que podem envolver artistas, agentes e/ou produtores culturais por meio da formação de redes de troca ou cooperação e também de geração de renda. Não há, portanto, um critério relacionado a trajetória do artista, agente e/ou realizador cultural, fato que pode ter contribuído para que grupos e ou coletivos culturais com formas mais horizontais de atuação reconhecessem no edital uma oportunidade de apoio financeiro às suas ações culturais já realizadas na cidade.

No trabalho da comissão evidenciou-se o papel das organizações da sociedade civil, algumas abordadas no segundo capítulo, na formação crítica e cultural de jovens de origem popular que submeteram suas iniciativas culturais ao edital. Na Maré destacava-se a atuação de organizações da sociedade civil como o CEASM, a REDES e Observatório de Favelas. Também foram enviadas ao edital projetos de jovens egressos da Agência de Redes para a Juventude, que de 2011 a 2016, atuou na formação de jovens moradores de favelas e periferias com metodologia que incentivava que transformem suas ideias em projetos culturais e sociais com intervenção em seus territórios de origem.

As lonas culturais e as arenas cariocas nos bairros do subúrbio também foram referenciadas como possíveis parceiros em muitas das propostas apresentadas ao edital, demonstrando a relevância dos equipamentos culturais territoriais na articulação comunitária. No trabalho da comissão de avaliação foi possível perceber uma dinâmica contemporânea da produção cultural da cidade, pouco visível para o poder público, que apresentava iniciativas culturais autônomas e híbridas realizadas até então sem qualquer tipo de apoio financeiro.

O trabalho da comissão de avaliação foi desafiador, tendo em vista não somente o grande número de propostas apresentadas ao edital, mas também o caráter experimental e inédito do Ações Locais – Rio450. Não havia parâmetros anteriores no bojo das ações públicas promovidas pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. O conjunto das iniciativas culturais apresentadas ao prêmio revelava uma diversidade de formatos, linguagens artísticas, manifestações e expressões culturais que não se encaixavam no repertório do poder público e demonstravam um resgate histórico dos canais institucionais da Secretaria Municipal da Cultura do Rio de Janeiro que reconhecesse uma produção cultural existente para além dos bairros valorizados da cidade e do circuito da Rede Municipal de Teatros. A classificação das propostas de acordo com a média das notas dos integrantes da comissão enfrentou o desafio da proporcionalidade entre as propostas classificadas de acordo com o

critério territorial, que definia que das 85 ações locais premiadas, no mínimo 50 deveriam ser da zona norte e oeste da cidade. E também no grau de formalização entre pessoas físicas e Micro Empreendedores Individuais (MEI). Ao final desta etapa, foram classificados 170 ações locais.

A terceira e última etapa, a fase de escuta, envolveu um encontro presencial entre os realizadores culturais e a comissão de seleção. A comissão foi integrada por profissionais reconhecidos publicamente no campo artístico e cultural da cidade como professores universitários, pesquisadores, escritores, cineastas, artistas e produtores culturais, com histórico de atuação com ações culturais de base comunitária e na atuação com cidadania e direitos humanos, e/ou ações que fomentem a democracia e a diversidade cultural (SMCRJ, 2014, p. 6).

A organização da etapa de escuta também ocorreu de forma territorial. Ou seja, os membros da comissão de seleção foram distribuídos em grupos por área de planejamento da cidade e os encontros presenciais ocorreram em espaços culturais e/ou comunitários do município e de parceiros, a saber: Espaço Cultural SerCidadão (Santa Cruz), Centro Cultural Municipal Dyla Sylvia de Sá (Praça Seca), Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Centro), Centro Municipal de Referência da Música Carioca Artur da Távola (Tijuca) e Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho (Flamengo).

Na etapa de escuta os realizadores culturais apresentaram para a comissão de seleção suas iniciativas culturais que foram avaliadas conforme os critérios abaixo:

Crítérios		Pontuação
1	Promove mudanças significativas no cotidiano e na trajetória de vida das pessoas envolvidas.	0 a 20
2	Gera legado cultural e social para a comunidade e/ou para a cidade.	0 a 20
3	Apresenta originalidade e singularidade no desenvolvimento de linguagens e processos relativos à cultura, à arte, à comunicação e ao conhecimento.	0 a 20
4	Proponente apresenta histórico na realização de ações de natureza similar e/ou demonstra capacidade de gerenciamento da verba recebida.	0 a 20
5	Verba do prêmio é importante para a continuidade e a manutenção da ação.	0 a 20

Fonte: SMC, 2014, p. 9.

Na fase de seleção nota-se a incorporação de uma preocupação com o realizador da ação cultural com critérios que enfatizam o seu histórico de atuação com iniciativas culturais

comunitárias e a sua capacidade de gerenciamento do recurso financeiro a ser recebido, em caso de premiação. Contudo, a ênfase na dimensão relacional da iniciativa cultural segue sendo o foco prioritário que considerando a promoção de mudanças no cotidiano e em trajetórias pessoais, assim como na capacidade de gerar legado cultural e social para a comunidade e/ou o território e também para a cidade.

A descrição da metodologia do Ações Locais – Rio450 teve a intenção de demonstrar de que forma o poder público municipal buscou estabelecer uma relação com realizadores culturais da cidade que desenvolvem iniciativas culturais contemporâneas nos territórios populares da cidade do Rio de Janeiro. O fato de toda a metodologia ter contado com a participação de diferentes atores da sociedade civil, envolvidos com processos culturais e comunicativos de dimensão comunitária e de direitos humanos em suas mais diferentes etapas, na perspectiva desta pesquisa, contribuiu para uma legitimidade do edital na esfera pública. Muitos destes atores viram no edital um mecanismo de reconhecimento de lutas de artistas e agentes culturais locais de regiões periféricas da cidade, como o artista e realizador cultural da zona oeste Reinaldo Sant`ana:

O Ações Locais-Rio450 tem como base o reconhecimento de lutas de artistas locais de longa luta neste território (zona oeste). Para mim é uma base de editais de cultura descentralizada, que começava a ter um olhar às periferias. O governo sempre deveria destinar em separar os recursos públicos da cultura desta forma e não para produtores comerciais (SANTANA, 2018).

3.4 - UM BREVE PANORAMA SOBRE AS INICIATIVAS CULTURAIS PREMIADAS

Nesta parte do trabalho busca-se traçar um breve panorama sobre as 85 ações culturais premiadas no Ações Locais – Rio450. As fontes privilegiadas para esta análise foram o banco de dados e informações sobre as ações locais premiadas e chanceladas, disponibilizado pela equipe da Coordenadoria de Cultura e Cidadania da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro para a pesquisa. Por meio desta análise foi possível sistematizar informações sobre o perfil dos realizadores culturais que acessaram o prêmio e também a distribuição territorial por áreas de planejamento e bairros da cidade. Não foi possível sistematizar os formatos e linguagens das artes, da cultura e da comunicação das iniciativas premiadas uma vez que estas devido a forma como foram catalogadas nos dados brutos.

3.4.1 - Tipo de formalização dos premiados

Cerca de 77,6% dos premiados foram pessoas físicas. Apenas uma minoria, 22,4%, foram contemplados como Microempreendedor Individual (MEI), conforme os parâmetros definidos no edital. O edital foi o primeiro da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro a premiar iniciativas culturais comunitárias desenvolvidas por pessoas físicas e não por instituições sem fins lucrativos como nos editais dos Pontos de Cultura.

GRÁFICO 1 – INSCRIÇÃO DOS PREMIADOS POR “PESSOA FÍSICA” OU “PESSOA JURÍDICA” (MICRO EMPREENDEDOR INDIVIDUAL – MEI)



Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

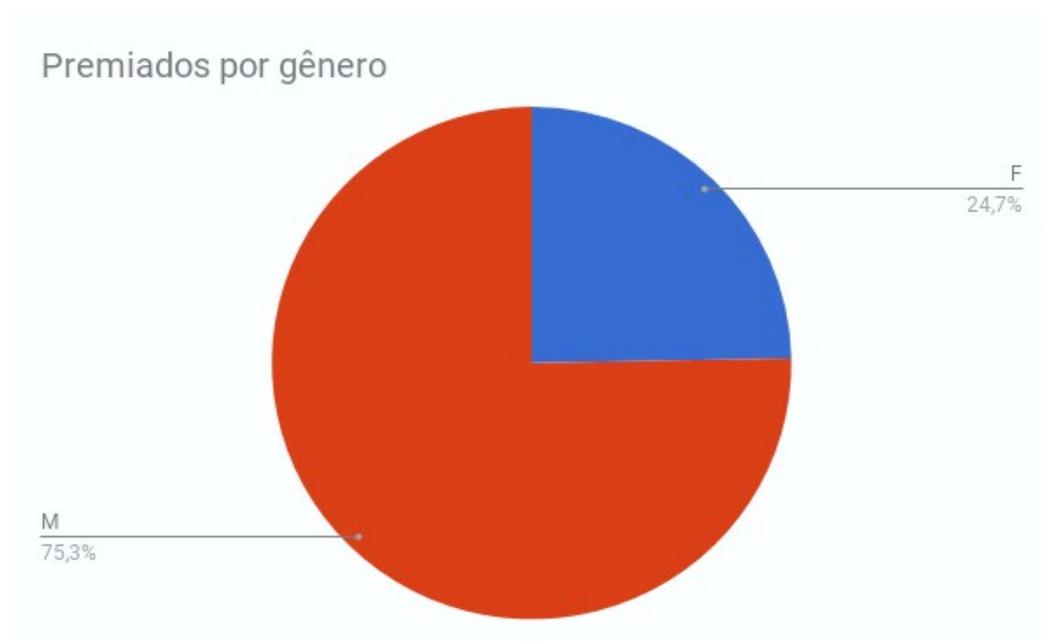
3.4.2 - Gênero¹⁸⁶

Homens foram maioria entre os premiados, sendo proponentes de 75,3% das ações culturais premiadas. As mulheres corresponderam a 21% do total. Este dado demonstra um quadro de desigualdade no lugar ocupado por homens e mulheres na produção cultural do Rio de Janeiro. É necessário que critérios de gênero sejam incorporados nos editais e/ou nas

¹⁸⁶ A análise dos premiados por gênero considerou que constava nos dados brutos fornecidos pela Coordenadoria de Cultura e Cidadania da Secretaria Municipal de Cultura.

discussões das comissões de avaliação e seleção dos editais públicos de seleção para que se chegue a um quadro mais equilibrado. Entretanto é preciso ressaltar que como demonstrou a tese de doutorado, “Redes, rodas e palcos das mulheres: produção cultural, arte urbana e feminismos no Rio de Janeiro” (SAAVEDRA, 2018), há nos últimos anos na região metropolitana do Rio de Janeiro um conjunto de coletivos de cultura formados por jovens artistas mulheres e produtoras culturais que atuam em uma interseção entre produção cultural, artes urbanas e militância feminista e por onde divulgam ideias feministas e antissexistas.

GRÁFICO 2 – PREMIADOS POR GÊNERO (FEMININO OU MASCULINO)

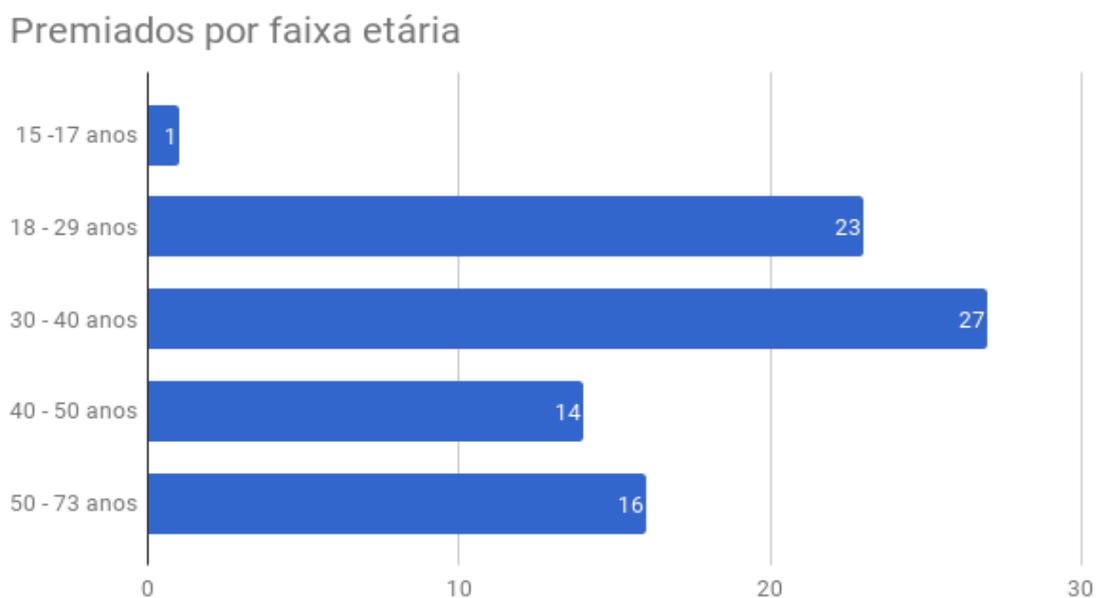


Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

3.4.3 - Faixa etária

A faixa etária mais recorrente entre os premiados foi entre 30-40 anos. Adolescentes e jovens, entre 15- 29 anos, ocuparam o segundo lugar dos premiados, correspondendo a quase 1/3 do total.

GRÁFICO 3 – FAIXA ETÁRIA DOS PROPONENTES PREMIADOS

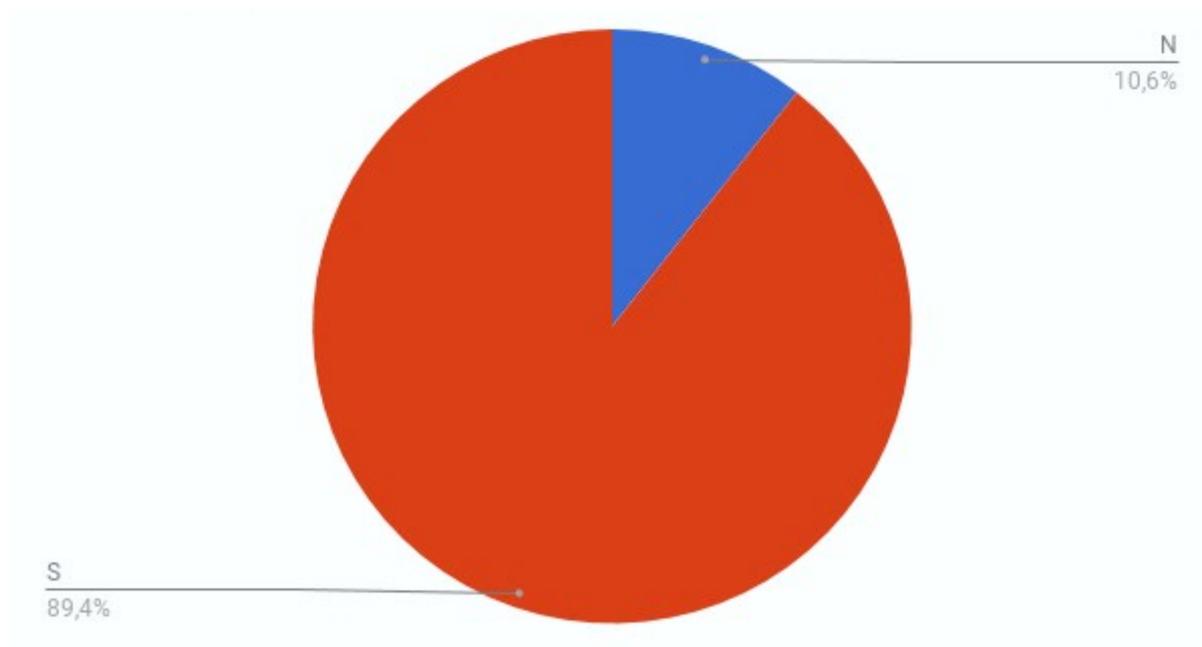


Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

3.4.4 - Internet e redes sociais

Cerca de 89,4% dos premiados indicaram fazer uso da internet e das redes sociais para divulgar e mobilizar suas ações culturais. Apenas 10,6% não preencheram este campo de informação.

GRÁFICO 4 – USO DE REDES SOCIAIS E INTERNET PELOS PREMIADOS



Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

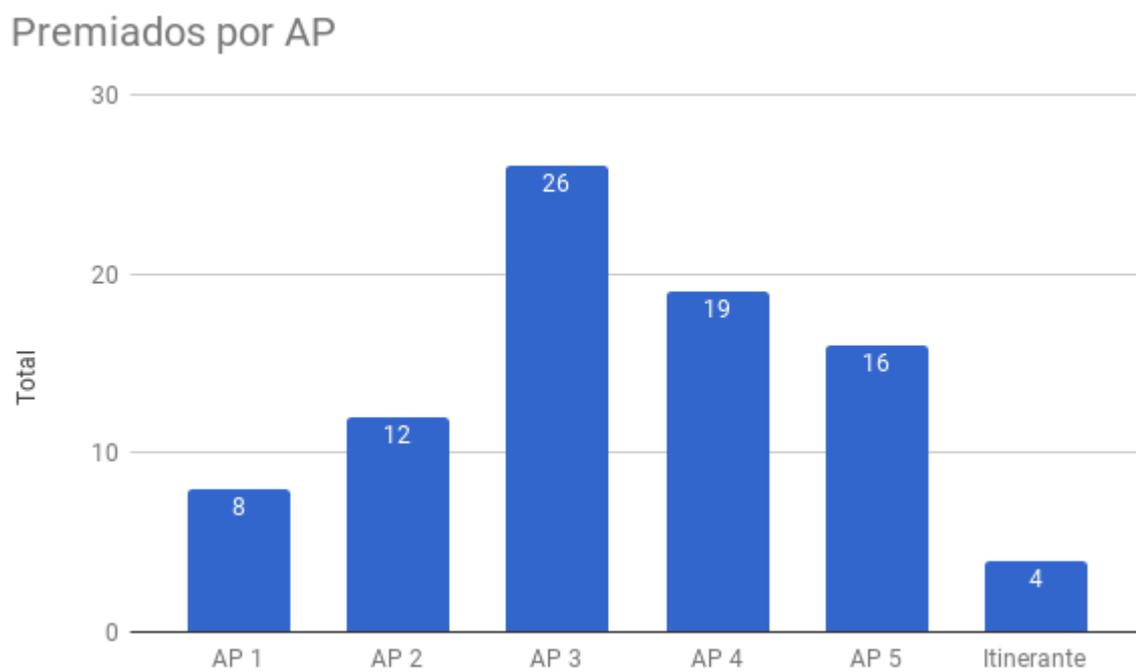
3.4.5 - Distribuição territorial das iniciativas

A distribuição das iniciativas culturais premiadas por área de planejamento¹⁸⁷ da cidade do Rio de Janeiro demonstra que o critério territorial definido no texto do edital foi alcançado, com 60% das ações culturais premiadas de origem da zona norte e zona oeste da cidade: 8 na AP1, 12 na AP2, 26 na AP3, 19 na AP4, 16 na AP5 e 4 itinerantes.

Para uma maior compreensão da inserção territorial do prêmio plotou-se no mapa da cidade do Rio de Janeiro os bairros e localidades de realização das ações culturais premiadas. As 85 ações culturais premiadas estão distribuídas por 50 bairros da cidade do Rio de Janeiro de um total de 160. Nesta distribuição nota-se a existência de polos de produção cultural na Cidade de Deus, Maré, Rocinha, Realengo, Vila Kennedy e Vargem Grande, com 3 a 5 ações culturais premiadas. O mapa demonstra ainda haver ações culturais premiadas em 17 favelas da cidade e também bairros do subúrbio da zona norte e oeste como Bangu, Benfica, Campo Grande, Engenho de Dentro, Honório Gurgel, Senador Camará, Santa Cruz, dentre outros. A perspectiva defendida por esta pesquisa é a de que estes bairros e localidades configuram-se como centralidades culturais da cidade do Rio de Janeiro com fluxos e dinâmicas em consonância com realidades locais, que se encontravam até então ausentes do espectro das políticas culturais.

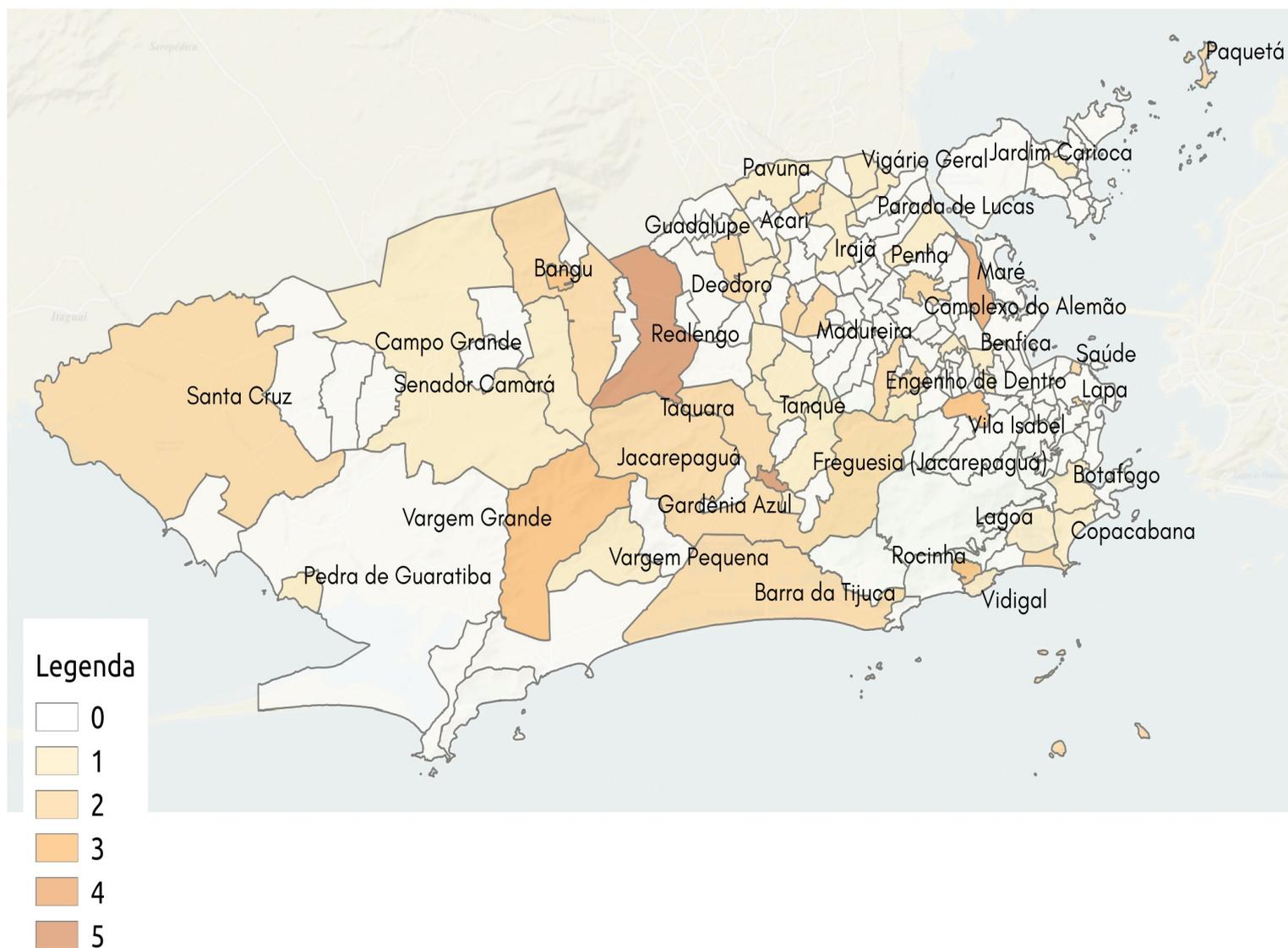
187 Como informado anteriormente as áreas de planejamento (APs) se referem a como a Prefeitura do Rio de Janeiro propõe a divisão administrativa da cidade. Portanto a AP1 corresponde aos bairros do Centro e Paquetá; AP2 da Tijuca e zona sul da cidade; AP3 da zona norte; AP4 Jacarepaguá e Barra da Tijuca e AP5 da zona oeste.

GRÁFICO 5 – PREMIADOS POR ÁREAS DE PLANEJAMENTO TERRITORIAL



Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

Distribuição dos premiados por bairro



Fonte: Dados da Secretaria Municipal de Cultural, 2018.

3.5 - A PERCEPÇÃO DOS INTEGRANTES DOS COLETIVOS DE CULTURA JOVENS SOBRE O PRÊMIO AÇÕES LOCAIS – RIO 450

O Prêmio Ações Locais – Rio 450 foi voltado para realizadores culturais e também grupos e coletivos culturais informais do Rio de Janeiro que desenvolviam iniciativas culturais, sobretudo, em regiões periféricas da cidade. Na perspectiva desta tese a expansão do cenário cultural da cidade a partir da multiplicação dos coletivos de cultura juvenis após as “Jornadas de Junho de 2013” provocou uma ampliação da base social da cultura e pressionou o poder público local a criar ações públicas que reconhecesse e fomentasse esta produção cultural contemporânea da cidade. Neste bojo além do Prêmio Ações Locais – Rio 450 pode-se mencionar também a criação do Favela Criativa, na Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, voltado para o incentivo à produção cultural de jovens moradores de favelas cariocas.

Os coletivos de cultura juvenis abordados no segundo capítulo desta tese tiveram suas iniciativas culturais premiadas e/ou chanceladas pelo Prêmio Ações Locais – Rio 450 ou na sua segunda edição, o Prêmio Ações Locais de 2015¹⁸⁸. Como viu-se anteriormente alguns destes coletivos de cultura já haviam tido algumas de suas iniciativas culturais selecionadas por editais publicados pelo Ministério da Cultura. É o caso do Coletivo Peneira que teve um espetáculo teatral apoiado pelo edital Microprojetos Territórios de Paz (2010/2011) e também do Cafuné na Lage que produziu o filme “A Favela que meu viu crescer” com recursos do edital Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual (2012). Portanto, o mecanismo dos editais públicos de seleção como forma de financiamento e apoio à produção cultural não era uma novidade para os integrantes destes coletivos de cultura.

Considerou-se relevante para esta tese compreender qual a perspectiva dos jovens integrantes dos coletivos de cultura sobre o Prêmio Ações Locais – Rio 450 e consequentemente sobre o mecanismo de fomento direto à cultura que foi amplamente utilizado pelo poder público no ciclo de políticas culturais analisado neste estudo. Considerando que alguns destes jovens tinham uma posição crítica sobre o projeto do “Rio Olímpico” implementado na gestão de Eduardo Paes na Prefeitura do Rio de Janeiro e sobre os “aparatos culturais” (NORTE COMUM, 2015), disponíveis na cidade, interessava compreender de que forma se relacionaram com o Ações Locais – Rio 450 como um instrumento público de fomento à cultura.

O sarau da Poesia de Esquina realizado no bar do Tom Zé na Cidade de Deus foi

188 O Prêmio Ações Locais de 2015 foi lançado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro nos mesmos parâmetros do edital do ano anterior. O edital premiou 40 iniciativas culturais, 30 de pessoas físicas e 10 de microempreendedores individuais (MEI) com um recurso total de R\$ 1.600.000,00.

premiado no Ações Locais – Rio 450. Quando do resultado do edital Viviane de Sales publicou na sua página da rede social *Facebook*:

O Poesia de Esquina é um dos vencedores do Prêmio de Ações Locais - edição 450 anos dessa cidade tão violenta com seus filhos da “periferia”. Ironicamente, ontem tivemos um sarau maravilhoso e festivo enquanto hoje amanhecemos com operação policial do Estado e mortos na Cidade de Deus. Tô chorando aqui PRA CARALHO e com muito o que dizer. Pra começar: a criatividade das favelas vai vencer o medo e a poesia vai vencer a bala. Muito obrigada de coração a todos que constroem a história tão linda e corajosa do Poesia de Esquina! Salve! (SALES apud BARON, 2015, p. 120).

Para Viviane de Sales a Poesia de Esquina ter sido premiada no Ações Locais - Rio450, com um apoio financeiro de 40 mil reais, foi um divisor de águas no coletivo e também na sua vida. No depoimento enfatiza que a partir do Ações Locais – Rio 450 foi quando se tornou produtora cultural porque até então realizar o sarau era *hobby*. Também foi quando começou a procurar financiamento para a realização das edições da Poesia de Esquina em uma perspectiva de profissionalização. Afirmo que acredita que o Ações Locais surgiu em um momento de maior maturidade e também porque “a idade estava chegando”, que pode-se interpretar como o início de um processo de transição para a vida adulta e onde ter um ganho material a partir da realização do sarau começava a ganhar sentido:

Sobre o Ações Locais, 40 mil reais foi um divisor de águas na vida da Poesia de Esquina e na minha vida. Porque, a partir do Ações Locais, por exemplo, eu me tornei produtora cultural. Porque antes era hobby fazer sarau. Eu já era produtora cultural e não sabia, não teve ninguém que fosse falar “você é produtora cultural”. Eu acho que vivemos um antes e depois e com certeza o Ações Locais foi um marco. É um marco porque os primeiros três anos e meio nós existimos sem dinheiro, sem apoio, sem ver também, sem procurar, não estava interessada. E o Ações Locais surge em um período em que eu começo a querer procurar dinheiro, procurar caminhos de financiamento, ver como é que financia a parada. Então, foi tudo meio junto, uma maturidade da minha parte e também a idade chegando. Mas, eu sempre estava preocupada em uma certa parte do tempo, com a questão do amor, de as pessoas fazerem a parada por amor, de ser hobby, preservar aquilo como algo informal. Teve uma fase que começamos a fazer muitas reuniões, envolvendo outras pessoas de produção ou pelo menos de consulta de construção do projeto, calhou de ser a época da Ações Locais também. E aí, quando ganhamos o Ações Locais, antes, ganhamos o Favela Criativa. E também um edital do Instituto Rio para fazer circulação nas escolas, de 20 mil reais. E aí, teve gente chegando para mim e falando que eu era a mulher mais poderosa da Cidade de Deus, porque eu tinha ganhado três editais. Talvez eu seja a pessoa que mais investe na cultura na Cidade de Deus, que trabalhava há três anos e meio de graça (SALES, 2017).

Sobre a forma como o coletivo de cultura investiu o recurso financeiro recebido através do Ações Locais – Rio 450, a Viviane de Sales afirma que havia uma tensão relacionada a profissionalizar a participação dos poetas ou seguisse sendo uma participação informal. Portanto o recurso foi investido na produção, comunicação e na compra de equipamentos.

Metade do dinheiro foi para pagar as pessoas durante um ano e meio, porque o projeto era de um ano e meio. Então foi mais de vinte mil para pagar as pessoas da produção. Os poetas não. Porque ali, nós tínhamos uma questão que tinha que resolver no processo, que era, profissionaliza os poetas ou mantém a questão da informalidade da poesia. Então, os poetas não encontravam por conta própria para desenvolver um trabalho, isso estamos começando a discutir agora, a galera está discutindo isso agora, porque, de fato, podemos ser um grupo que se apresente em lugares externos, que ganha um cachê como apresentação, aí tem que ter uma produção artística e os poetas tem que cuidar da apresentação. Mas, foi basicamente a equipe de produção, investimos bastante na comunicação da Poesia de Esquina, o desenvolvimento da página, compra de equipamento também, comunicação, produção. É. Equipamento e mais coisas relativas à própria produção do evento em si, como decoração, compra de material de escritório (SALES, 2017).

No depoimento, Viviane diz ser necessário interferir na formulação das ações públicas na área da cultura voltadas para as favelas do Rio de Janeiro e na relevância dos editais como possibilidade de desenvolver suas iniciativas com autonomia. Porém afirma que não adianta ter edital e não ter conjuntamente formação para pessoas que recebem pela primeira vez um recurso financeiro de edital público:

Eu acho que falta projeto na vida da juventude na favela. E aí, parceiro, eu não quero Favela Criativa, eu não quero Ações Locais. Eu quero ser recebida por quem formula esses editais. Não vai vir ninguém formular esse bagulho para nós aqui, tem que interferir. E aí, eu vejo em um bonde aí, que a galera não quer interferir nisso. É uma galera mais solta, mais horizontal. Tem uma galera aí, um bonde, que é classe média. Só que se eu não correr atrás, eu não tenho ninguém, não tenho pai, mãe para “toma 20 mil, para você fazer sua ideia”. Não tenho. Por isso o edital, por isso não neguei edital em nenhum momento. Então, eu quero discutir política pública para sarau. Como fazemos para incentivar cineclube, biblioteca comunitária e sarau na favela? Como é que vivemos de cultura, como formamos cineasta, escritor para disputar o mundo, a partir da periferia? A periferia é diferente, precisa de edital, e edital é dinheiro. Mas é também formação. Não adianta largar 100 mil na mão de uma galera que está começando e não dar assistência (SALES, 2017).

Para Rebeca Brandão, que foi produtora do Sarau do Escritório e do Leão Etíope do Méier, o Ações Locais – Rio 450 alcançou uma capilaridade maior na cidade em comparação com os editais lançados no bojo do fomento carioca e com a própria distribuição desigual dos equipamentos culturais na cidade. Todavia, acha que faltou um maior acompanhamento e suporte da Secretaria Municipal de Cultura para as iniciativas culturais premiadas gerirem o recurso financeiro que na sua perspectiva poderia ter sido resolvida com atividades formativas:

A coisa do Ações Locais foi genial como uma premiação que pensa na cidade inteira. Ele está pensando um edital que é o mais simplificado possível com um recurso (financeiro) que na época a gente reclamou. Era uma aposta que tinha uma capilaridade muito maior do que o edital do fomento (carioca), se a gente for colocar em graus de comparação. E tinha um alcance muito maior porque ele chegava em

lugares onde o fomento não chega e os equipamentos culturais também não. Eu acho que contribuiu muito para a cena que a gente está hoje. Mas eu acho que a coisa da execução do pós foi e é difícil de acompanhar – e é óbvio: tudo é um laboratório. A secretaria teve uma preocupação metodológica com todo o edital. Mas eu acho que fazer o acompanhamento disso é um desafio. E é esse desafio que para mim é a única ponta solta da coisa toda. E nesse sentido eu acho que tem toda essa coisa da formação mesmo. Hoje em dia eu tenho essa compreensão de que é um edital que começa um diálogo. Ele não tem como objetivo fazer a manutenção dessas ações. Ele começa um diálogo: “Olha, a gente reconhece vocês. A gente sabe que vocês estão na agenda da cidade há pelo menos um ano, e a gente quer premiar você pelo tempo de serviço que vocês estão oferecendo para a cidade. Agora, paralelamente a isso a gente precisa que vocês façam uma formação básica em produção. Em prestação de contas”. Porque é isso. No final de contas, a política pública é o início de um diálogo com o cara que está lá na ponta (BRANDÃO, 2017).

Vale ressaltar que a Coordenadoria de Cultura e Cidadania realizou o Laboratório Cultural Carioca que consistiu em um ciclo de palestras itinerantes e consultoria para 100 realizadores culturais premiados e chancelados no Prêmio Ações Locais – Rio 450. As palestras foram ministradas em quatro bairros diferentes da cidade com a participação de profissionais do campo artístico, cultural e acadêmico ao longo de um mês. De acordo com Pacheco (2016, p. 43), as palestras tinham como objetivo fornecer instrumentos para que os realizadores culturais pudessem ampliar o impacto das suas ações culturais nos territórios e adquirir conhecimentos técnicos para inscrição em futuros editais. Por outro lado, conforme informação disponível no *site* da Secretaria Municipal de Cultura, as consultorias individuais, promovidas por uma equipe de cinco consultores, tinham a intenção de aprofundar temas como gestão e captação de recursos, parcerias, potencialização das ações culturais e fortalecimento de redes (SMCRJ, 2015).

Todavia se fazia necessário a criação de um programa mais amplo e estruturante com formação e acompanhamento continuado dos realizadores culturais que tiveram suas ações culturais premiadas e chanceladas pelo Ações Locais - Rio450. O prêmio individualmente foi insuficiente para lidar com as diferentes demandas que se organizaram após a criação de um canal institucional na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro voltado para as iniciativas culturais de caráter territorial da cidade.

Para Luiz Fernando Pinto, integrante do Coletivo Peneira e realizador do Sarau do Escritório,¹⁸⁹ o Ações Locais foi importante para potencializar ações culturais desenvolvidas pelos coletivos de cultura que estavam iniciando suas ações. Porém acredita que foi insuficiente para grupos com uma trajetória maior na cidade, como por exemplo a Cia. do Invisível de Santa Cruz que atua há mais de 15 anos na cidade. Por outro lado, afirma que havia uma ideia de que os coletivos de cultura poderiam fazer sem apoio financeiro e que por isso o Ações Locais era suficiente.

189 O Sarau do Escritório foi premiado no Ações Locais de 2015 e no Ações Locais Cidade Olímpica.

Teve esse momento do Ações Locais, onde a gente viu isso como uma possibilidade, vamos aproveitar essa oportunidade. Tinha essa clareza de, estamos lidando com o poder público, não é uma política que vai se permanecer, é uma ação pontual, vamos aproveitar e fazer disso o melhor possível. O Ações Locais, para a gente, nesse sentido, surgiu como algo de potencializar a coisa. Só que, a gente começou a perceber que, o poder público estava usando essa dinâmica, desse boom, para um outro lado também. Quando chega o próprio colega e fala assim: “essa galera do Ações Locais é bacana, mas se a gente der o Ações Locais, está ok”. Porque também, como eu falei para você, tinha gente que só com o Ações Locais não dava conta. O Ações Locais serviu também para disparar algumas coisas, de pessoas que estavam ali dando o primeiro passo. Mas teve gente, que com o Ações Locais, não fez muita mudança. Como, por exemplo, o Alexandre Damascena diretor da Cia. Do Teatro Invisível em Santa Cruz. Por isso também que muitos grupos quando passou o Ações, não conseguiram sobreviver. O Ações Locais serviu mesmo, para disparar a possibilidade de financiamento do poder público, então, entendi a dinâmica de edital. O Oberdan do Viaduto Cultural de Realengo, por exemplo, entendeu a dinâmica de edital. Todos editais que abrem, ele está disputando, mas tem outras pessoas, que não conseguiram dar conta. Ao mesmo tempo, tem esse lugar de que, coletivo pode fazer sem dinheiro, porque a maioria desses grupos também, se autointitulava como coletivo (PINTO, 2017).

A partir do depoimento de Luiz Fernando Pinto é possível dizer que o Ações Locais – Rio 450, ao mesmo tempo que potencializou um cenário cultural contemporâneo do Rio de Janeiro e possibilitou que um conjunto de realizadores culturais da cidade se relacionasse com os mecanismos de fomento público à cultura municipal pela primeira vez para o desenvolvimento de suas ações, ele foi insuficiente para lidar com a demanda de uma produção cultural que acontece há mais de vinte anos nos territórios populares do Rio de Janeiro. Há também uma tensão com o surgimento dos coletivos de cultura juvenis como novos atores no cenário cultural contemporâneo da cidade. A partir dos depoimentos de Luiz Fernando Pinto e também de Viviane de Sales nota-se que o Ações Locais marcou uma passagem para estes grupos de ações culturais que até então eram realizadas de forma informal para uma demanda de profissionalização e conseqüentemente por uma reivindicação de uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura para realização de suas iniciativas na cidade.

O coletivo Cafuné na Lage teve sua ação Cinema Brincante desenvolvida com as crianças do Jacarezinho, premiada no edital Ações Locais de 2015. Léo Lima integrante do coletivo afirma que o Ações Locais contraditoriamente era realizado pela prefeitura que “mais removeu gente pobre, preta e favelada da história”. Ele considera o edital uma iniciativa de relevância apesar de colocar o coletivo em disputa com outros grupos e realizadores culturais e afirma que o financiamento coletivo agrada mais a ele do que os editais.

O Ações Locais que é uma iniciativa da prefeitura do Rio de Janeiro, contraditoriamente, a que mais removeu gente pobre, preta e favelada da história. Temos que fazer, mas que fique bem claro que esse trabalho já fazemos sem ter

grana [sic]. Enfim, essa ação tem sua importância, porém mais uma vez nos colocou em disputa com outros colegas e coletivos do próprio Jacarezinho. Estamos em conversa para burlar isso e fazer com que todos que entraram, de alguma forma, usufruam também, como protagonistas. Entretanto, não queremos migalhas, sabemos onde estamos pisando com esse edital, ninguém está salvando nossas vidas muito menos dando as melhores condições para trabalhar. Acredito que a liberdade se conquista, o financiamento coletivo mais me agrada do que os editais que nos domesticam (LIMA apud Silva, 2016, p. 10).

A partir do depoimento de Leo Lima se coloca novamente a questão da colaboração entre os grupos de um mesmo território para apresentação de uma única proposta ao edital que oportunize a todos. Vale lembrar que este ponto também foi ressaltado por Luiz Fernando Pinto, quando articulador do edital Ações Locais – Rio 450, que era comum serem pensados projetos que beneficiassem mais de um realizador, grupo ou coletivo de um mesmo território. Este ponto é relevante para uma reflexão de que ainda que os editais no ciclo de políticas culturais, aqui estudados, tenham sido um instrumento que promoveu uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura, reconhecendo e apoiando a produção cultural nos territórios populares, ele é insuficiente para se relacionar com as dinâmicas mais coletivas e horizontais da produção cultural contemporânea da cidade.

Da experiência do Prêmio Ações Locais – Rio450 desdobraram-se posteriormente outras ações públicas promovidas pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro : o Prêmio Ações Locais de 2015 que seguiu os mesmos parâmetros da edição do ano anterior, o Prêmio Ações Locais – Cidade Olímpica que consistiu no fomento à apresentações e intervenções artísticas dos premiados nas Ações Locais durante a realização dos Jogos Olímpicos e o edital Territórios de Cultura que premiou realizadores culturais de Senador Camará, Vila Kennedy, Maré, Complexo do Alemão e Complexo da Penha.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese investigou o contexto político e social que possibilitou o reconhecimento da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro nas políticas públicas de cultura brasileiras. A partir das observações conduzidas nesta pesquisa, pode-se constatar que o ciclo de políticas públicas de cultura iniciado na gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura no governo Lula (2003-2010), aprofundou o projeto democrático e de cidadania tecido no bojo da redemocratização do país, que teve como marco formal a constituição de 1988. Esse aprofundamento da democracia ocorreu com a incorporação de forma central nos discursos e nos programas do governo da noção da cultura como um direito social básico a ser assegurado pelo Estado ao conjunto da sociedade brasileira e não somente à artistas e criadores. Também pelo fortalecimento da participação da sociedade civil nas instituições e processos participativos que mobilizaram um grande número de atores e agentes culturais do país, que contribuíram com a formulação das políticas públicas de cultura deste período. Contudo também pode-se constatar que estas instituições e processos participativos implementados pelo Ministério da Cultura se constituíram mais como espaços de experimentação social nas possibilidades de relação entre governos e a sociedade civil do que exatamente refletiram uma mudança estruturante do Estado na formulação e implementação de políticas públicas de cultura.

A partir de uma concepção ampliada de cultura – não identificada somente com as belas-artes e da adoção de noções contemporâneas como diversidade e cidadania cultural, os programas e ações do Ministério da Cultura, incorporaram no espectro das políticas públicas de cultura, segmentos das minorias da sociedade brasileira, dentre estes os agentes e atores culturais das favelas e periferias do Rio de Janeiro, que se encontravam ausentes das políticas culturais anteriores. A ativação do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e a adoção dos editais como mecanismo de fomento direto à produção cultural brasileira foi assumida pela gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, como uma ação afirmativa de forma à intervir em um conflito redistributivo dos recursos públicos da cultura e também como forma de potencializar novos atores e circuitos de produção cultural do país que não aqueles do mercado e da indústria cultural.

É possível dizer que os editais se alinharam com o projeto político do Partido dos Trabalhadores (PT), orientado para a redução da pobreza e da desigualdade social, e funcionaram como instrumento de inclusão cultural e social, possibilitando o acesso aos meios da produção cultural e não somente aos bens e serviços culturais à segmentos das minorias da sociedade brasileira. Todavia, como demonstrado nesta tese, ainda que os editais tenham sido um importante instrumento de fomento direto do Estado à produção cultural

brasileira, estes apresentaram limites e não superaram os incentivos fiscais, que seguiram sendo hegemônicos ao longo do ciclo de políticas públicas de cultura estudado. Ademais não ocorreu uma reforma estruturante do modelo de fomento e financiamento à cultura brasileira, que poderia possibilitar um maior equilíbrio neste quadro. Vale lembrar que a proposta do Projeto de Lei nº 6722/2010, que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura), e que pode proporcionar o fortalecimento dos fundos públicos da cultura, quase dez anos após de ser enviado ao Congresso Nacional, não foi aprovada.

Na análise tecida neste estudo, o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, foram considerados a ação pública do Ministério da Cultura que melhor expressou os novos paradigmas conceituais e programáticos do ciclo de políticas culturais estudado. A partir dos princípios da diversidade e da cidadania cultural – especialmente do direito à produzir cultura, os Pontos de Cultura foram uma inflexão no bojo das políticas culturais brasileiras, onde ao invés do investimento na construção de grandes equipamentos culturais optou-se pelo financiamento de iniciativas culturais promovidas por organizações e grupos culturais da sociedade civil com vínculo com seu território de origem. Também pode-se constatar que o programa operou de forma emancipatória compartilhando noções de potencialidade, protagonismo social, empoderamento e autonomia junto a grupos culturais de dimensão comunitária e territorial e de forma afirmativa ao conceder apoio financeiro plurianual por três anos a estes grupos, o que possibilitou o desenvolvimento de ações culturais continuadas e não eventuais.

A partir das observações conduzidas nesta pesquisa buscou-se demonstrar que os Pontos de Cultura contribuíram diretamente para a ampliação da participação política e cultural de realizadores culturais das favelas e periferias do Rio de Janeiro entre a primeira e a segunda década nos anos 2000. Essa contribuição aconteceu de forma simbólica através do compartilhamento de valores e significados em torno da noção de potencialidade cultural e social de grupos e territórios historicamente considerados estigmatizados pela violência e pela pobreza e também efetiva ao possibilitar através do aporte de recursos financeiros uma melhor estruturação de suas iniciativas culturais de forma continuada. Vale lembrar que os primeiros editais dos Pontos de Cultura, aqueles lançados pelo Ministério da Cultura, incidiram diretamente em um conjunto de iniciativas culturais promovidas por organizações da sociedade civil que nasceram no bojo da redemocratização do país em resposta a um contexto de aprofundamento da violência urbana e da pobreza no Rio de Janeiro na década de 1990. Esses grupos vinham reivindicando que suas iniciativas fossem reconhecidas como cultura pelos órgãos responsáveis pela formulação e implementação de políticas culturais e não mais como “projetos sociais” na rubrica de empresas públicas e privadas.

Também verificou-se que os Pontos de Cultura incidiram no Rio de Janeiro, em um momento que ganhava força a chamada “cultura de periferia” nos grandes centros urbanos, conquistando a atenção dos meios de comunicação tradicionais e ganhando as capas dos cadernos de cultura dos jornais, representados na mídia como uma estratégia possível de “unificação da cidade” e superação da violência e da pobreza.

Os Pontos de Cultura incidiram majoritariamente em organizações da sociedade civil localizadas nas favelas e periferias da cidade que desenvolvem projetos de formação cultural e cidadania com a participação de jovens de origem popular. Como pode ser constatado, o município do Rio de Janeiro teve o expressivo número de 165 Pontos de Cultura, segundo pesquisa realizada pelo IBGE em 2014, ao longo do seu ciclo histórico entre 2004 e 2016, e estes foram os principais espaços de formação política e cultural dos jovens de origem popular da cidade no período temporal analisado nesta tese.

A ampliação da participação política e cultural dos realizadores culturais das favelas e periferias do Rio de Janeiro, entre a primeira e a segunda década nos anos 2000, ocorreu a partir de três elementos principais: 1. do fortalecimento e florescimento de diferentes iniciativas culturais protagonizadas por um conjunto de organizações da sociedade civil, que têm dentre seus quadros lideranças de origem popular, potencializados pelos Pontos de Cultura e pelo patrocínio de empresas públicas e privadas, como da Petrobras; 2. pela emergência de um discurso de afirmação da potencialidade criativa da juventude e da produção cultural das favelas e periferias da cidade que deslocou um imaginário circunscrito às noções de violência e pobreza a estes territórios e 3. por meio da formação de novos atores políticos e culturais juvenis que com autonomia e novas formas de organização passaram a atuar sobretudo nos espaços públicos da cidade.

Dentre os resultados desta pesquisa considera-se que a “virada” no cenário cultural contemporâneo da cidade, com a emergência dos coletivos de cultura juvenis, constitui uma das principais novidades a serem observadas como fruto dos movimentos recentes da sociedade brasileira, proporcionados por um conjunto de políticas públicas da última década. Os jovens que integram estes coletivos intensificaram suas ações na cidade no bojo das “Jornadas de Junho de 2013”, reivindicando o direito à cidade e à cultura, uma vez que foram formados sob a concepção de cultura do ciclo de políticas culturais estudado nesta tese, especificamente do direito à produzir cultura. Na perspectiva desta investigação, esta geração de jovens constitui novas forças políticas progressistas e integram uma nova base social da cultura da cidade e do país. As produções culturais destes jovens têm chamado atenção dos cadernos de cultura dos meios de comunicação de tradicionais. É o que pode ser observado na reportagem intitulada “Jovens comandam movimentos culturais no Complexo da Maré”

(NETO, 2018, *online*) e também em outra reportagem mais recente do mesmo jornal, que abordava a produção audiovisual de jovens cineastas formados pelo laboratório de narrativas negras promovido pela Festa Literária das Periferias (FLUP) (LICHOTE, 2018, *online*).

Como pode-se observar, a ampliação da participação política e cultural dos atores e agentes culturais dos territórios populares da cidade pressionou o poder público local para a formulação de ações públicas que atendessem às demandas dos novos atores políticos e culturais da cidade. Para tanto, a implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura, como um programa que colocava na agenda a produção cultural dos territórios populares da cidade, foi fundamental para que posteriormente a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, se aproximasse de outros circuitos culturais que não aqueles dos bairros valorizados do centro e da zona sul da cidade, e formulasse uma ação pública própria de caráter territorial, o Prêmio Ações Locais – Rio450.

À luz do objeto na análise tecida sobre o Prêmio Ações Locais-Rio450, pode-se constatar que este se inseriu na agenda estratégica da cidade no bojo do “Rio Olímpico”, sendo lançado sob o selo das comemorações dos 450 anos e seguindo as diretrizes do planejamento estratégico da cidade, assumindo um critério territorial para a zona norte e oeste. Contudo, considera-se que, ainda que pontualmente e tardiamente, o prêmio contribuiu para a redução das desigualdades e assimetrias no campo cultural da cidade, promovendo uma maior descentralização dos recursos públicos da cultura e reconhecendo os novos atores políticos e culturais do cenário contemporâneo da cidade.

O contexto analisado nesta tese demonstra que foi longo o percurso para que as práticas culturais populares do Rio de Janeiro fossem reconhecidas como cultura nas políticas públicas de cultura brasileiras (nacionais e locais). Esse reconhecimento foi fruto da reivindicação de atores e agentes culturais da sociedade civil, que na luta cultural buscaram reconhecimento social em uma brecha aberta no Estado brasileiro, com a ascensão de um projeto político em consonância com os valores afirmados no projeto democrático afirmado na Constituição de 1988. Todavia este reconhecimento segue inconcluso e insuficiente, sobretudo para a geração formada sob o contexto favorável das políticas públicas da primeira década dos anos 2000.

Em 2016, uma crise democrática e institucional no país culminou com o afastamento provisório e o posterior *impeachment* da presidenta do Partido dos Trabalhadores Dilma Rousseff. Uma das primeiras medidas do governo interino de Michel Temer foi extinguir o Ministério da Cultura sob a justificativa conjuntural da crise econômica e a necessidade de enxugamento dos gastos públicos. Com isso, o Ministério da Cultura foi extinto e suas atividades vinculadas ao Ministério da Educação (MEC), sem nenhum diálogo prévio com os

atores e agentes culturais da sociedade civil. A medida provocou protestos em todo o país e a ocupação dos prédios públicos do Ministério da Cultura, por parte de movimentos culturais que se indignaram com a medida. O Rio de Janeiro foi um dos epicentros dos protestos chamados pelos manifestantes de “Ocupa MinC”, que ocupou por dois meses o Palácio Gustavo Capanema no centro da cidade. Após a forte repercussão na mídia e pressão da sociedade, o Ministério da Cultura foi recriado e, entre 2016 e 2018, teve três ministros diferentes à sua frente, porém sem condições mínimas de funcionamento devido aos cortes orçamentários na sua pasta.

Desde então, a crise política e econômica que se instalou no país inaugurou um período de incertezas ao mesmo tempo em que um governo ilegítimo impôs uma agenda de redução de direitos da população através do congelamento dos investimentos em educação e saúde por vinte anos, a aprovação de uma reforma trabalhista que precarizou as relações de trabalho, dentre outras medidas. A fragilidade institucional do Ministério da Cultura e a redução progressiva de seu orçamento, sobretudo nestes últimos dois anos, teve efeitos negativos diretos e concretos sob os movimentos e as dinâmicas culturais abordadas nesta tese. Observa-se que mesmo com toda a construção e acúmulo do ciclo de políticas culturais abordados nesta pesquisa, ele não foi suficiente para promover uma mudança estruturante do Estado a fim de garantir uma maior estabilidade para o campo cultural do país que envolve inúmeras instituições, atores e agentes.

Contudo existe um legado inegável deste ciclo de políticas culturais democráticas, pluralistas e participativas implementadas no país na última década, que se refletem atualmente, sobretudo através da atuação política e cultural de uma geração de jovens que foram formados política e culturalmente em meio ao contexto abordado nesta tese.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AGENCIA DE REDES PARA A JUVENTUDE. **Caderno Metodológico**. Rio de Janeiro, 2011.

AGENDA 21. **Agenda 21 da Cultura**. Barcelona, 2004. Disponível em: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/146/13759000391889842866.pdf>. Acesso em: 20. mar. 2018.

ALBINATI, MARIANA. **O território nas políticas culturais para a cidade**. Políticas Culturais em Revista, 2 (2), p. 72-83, 2009.

ALMEIDA, Aline Gama; NAJAR, Alberto Lopes. **Cidade Maravilhosa e Cidade Partida**: notas sobre a manipulação de uma cidade deteriorada. Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – V.18, n.1, 2012.

ALMEIDA, Renato Souza de. **Juventude e participação**: novas formas de atuação juvenil na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

ALVES, Rôssi. **Rio de Rimas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

AMORIM, Simone. **Cultura e democracia**: a participação como elemento estruturante das políticas públicas de cultura no estado do Rio de Janeiro. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. 2017.

ANSEL, Thiago Araújo. **Novos mediadores, representações da favela e produção cotidiana da identidade do favelado**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em Comunicação e Cultura, 2011.

AVRITZER, Leonardo. Conferências Nacionais: ampliando e redefinindo os padrões de participação social no Brasil. In: **IPEA - Textos para discussão – 1739**. Rio de Janeiro, 2012.

BAHIA, Silvana Helena Gomes. **"Quem bate cartão também faz poesia"**: o Sarau do Escritório, as disputas e os encontros nas esquinas da Lapa. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, 2016.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferenças. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. **Política, cultura e desentendimento**. Fortaleza: Instituto Brasileiro de Direitos Culturais (IBDCult), 2016.

_____. **Textos nômades: política, cultura e mídia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARBOSA, Jorge Luiz. Favela: Solo Cultural da Cidade. In: BARBOSA, Jorge Luiz; DIAS, Caio (orgs.). **Solos Culturais**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2013.

BARON, Lia Cabral. **Escrever a cidade: diário político da presença**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, 2015.

_____. **A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro**. Revista Z Cultural. Rio de Janeiro: PACC/UFRJ. Ano XI, nº1, 2016.

BELISÁRIO, Adriano; LOPES, Juliana. As culturas digitais dos Pontos de Cultura e Lanhouses. In: FERRAZ, Joana; LEMOS, Ronaldo. **Pontos de Cultura e Lanhouses: estruturas para inovação na base da pirâmide social**. Rio de Janeiro: Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas, 2011.

BERGER, Christa. A pesquisa em comunicação na América Latina. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. Revista São Paulo em Perspectiva, 2001.

BRASIL. **Mapa do encarceramento: os jovens do Brasil**. Brasília: Secretaria Nacional de Juventude, 2015.

_____. **Caderno de Diretrizes do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2008.

_____. **Constituição Federal**. Brasília, 1988.

_____. **Cultura viva: as práticas dos pontos e pontões**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA, 2011.

_____. **Decreto nº 6226, de outubro de 2007** – Institui o Programa Mais Cultura. Brasília, Presidência da República, 2007.

_____. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras Providências. Brasília: Presidência da República, 1991.

_____. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2014.

_____. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010** - Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2010.

_____. **Portaria MinC nº 515 de 28/11/2003**. Cria o Programa REFAVELA no âmbito do MinC. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

_____. **Proposta de Emenda à Constituição para destinação de recursos à cultura – PEC 150/2003**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2003.

BRASILIANSE, Danielle. **As marcas de criminalização do menor nas narrativas da imprensa**. C-legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense – N.18, 2007.

BRINGEL, Breno; PLEYERS, Geoffrey. **Junho de 2013...** dois anos depois: Polarização, impactos e reconfiguração do ativismo no Brasil. Revista Nueva Sociedad especial em português, outubro de 2015.

BRONSTEIN, Marcela. **Incentivo à cultura ou cultura do incentivo**: mais de vinte anos de renúncia fiscal à cultura no município do Rio de Janeiro, 1992–2015. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais do CPDOC/FGV, 2017.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro. Editora: FGV, 2007.

CALABRE, Lia. Cultura, territorialidade e direitos: a gestão municipal de cultura. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (orgs.). **Gestão Cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018.

_____. **Políticas culturais e participação social**: visadas históricas e futuros possíveis. Anais do XIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2017. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/programacaoxv/apresentacao->

em-grupos-de-trabalho-nos-14-eixos-tematicos/anais/. Acesso em: 20. abr. 2018.

_____. **Política Cultural em tempos de democracia:** a Era Lula. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 58, p.137-156, jun. 2014.

_____. **Políticas culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.

CAMARGO, Marcela Francelina Vieira; CARVALHO, Aline Andrade de. **Por uma sinergia da diversidade:** pesquisa ação participativa na rede de Pontos de Cultura. In: Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2015/05/Anais-do-VI-Semin%C3%A1rio-Internacional-de-Pol%C3%Adticas-Culturais.pdf>. Acesso em: 12. fev. 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª edição. São Paulo: Editora: EDUSP, 2015.

CARVALHO, Aline. **Produção Cultural no Brasil:** da Tropicália aos Pontos de Cultura. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2009.

CARVALHO, Bruna Gomes Leite de. **Rio como fomos:** políticas culturais de 2001 a 2012. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2013.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTRO, Mary et al. **Cultivando vidas, desarmando violências:** experiências em educação, cultura, lazer, esporte e cidadania com jovens em situações de pobreza. Brasília: Unesco, Brasil Telecom, Fundação Kellogg, Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2001.

CAÇADOR, Carvalho Caroline. **A trajetória social do Viva Rio e suas mais variadas transmutações.** Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural:** o direito à cultura. São Paulo: Editora Perseu

Abramo, 2006.

COHN, Sérgio; SAVAZONI, Rodrigo. **Cultura digital br**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COLOMBIANO, Raquel Moniz. **As espacialidades das políticas culturais**: a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990 e 2000. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Antonia Gama Cardoso de Oliveira da. "**Fazendo do nosso jeito**": o audiovisual a serviço da "ressignificação da favela". Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de sociologia e política da PUC-RIO, 2009.

COSTA, Eliane Sarmento. "**Agir no território e não representar o território**" - Entrevista com Marcus Vinícius Faustini. Revista Z Cultural. Rio de Janeiro: PACC/UFRJ. Ano XI, nº1, 2016.

_____. *Depoimento*. In: LUZ, Afonso; FERRON, Fábio; HERENCIA, Luiz et. al. (org.). **Produção Cultural no Brasil**. Volume I. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. **Jangada Digital**: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. **Narrativas digitais periféricas**: novas territorialidades no ciberespaço. Paper apresentado em junho de 2015 em Londres, no TACE – THE ART OF CULTURAL EXCHANGE projeto realizado pelo People's Palace Project e Queen Mary University of London (Inglaterra) e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Territorialidades urbanas em ciberculturas plurais**: o vital e o virtual nas periferias do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Eliane; Gabriela Agustini (orgs.). **De baixo pra cima**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Petrópolis, RJ: FAPERJ, 2012.

CUELLAR, Javier Perez (org.). **Nossa diversidade criadora**: relatório da comissão

mundial de cultura e desenvolvimento. Campinas, SP: Papirus, Brasília: Unesco, 1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

CULTURA, Binho. **A história que eu conto**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

D`ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2013.

DAGNINO, Evelina. **Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal**. Revista Rio de Janeiro: públicas de cultura, dilemas, diversidades e propostas. Rio de Janeiro: n. 15, 2005.

_____. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO, Evelina (org.). **Anos 90 - Política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

DANTAS, Aline; MELLO, Marisa; PASSOS; Pâmella (orgs.). **Periferias em Cena!** Curso de Formação de Agentes Culturais Populares. Rio de Janeiro: RIO DG, 2012.

DE CERTEAU, Michell. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAS, Caio. A metodologia formativa do Solos Culturais. In: In: BARBOSA, Jorge Luiz; DIAS, Caio (orgs.). **Solos Culturais**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2013.

DO VAL, Ana Paula. **Território, cidadania cultural e o direito à cidade: a experiência do Programa VAI**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2015.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. **Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

DOMINGUES, João Luiz Pereira; SOUZA, Victor Neves de. **A política cultural como política social?** Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção de cultura. Anais do V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura,

Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19355.pdf>
Acesso em: 16. mar. 2018.

DUPIN, Gisele. O governo brasileiro e a diversidade cultural. In: BARROS, José Márcio (org). **Diversidade Cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ENNE, Ana Lucia; GOMES, Mariana. “É tudo nosso”: disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. IN: PASSOS, P.; DANTAS, Aline; MELLO, M. (orgs.). **Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea**. Rio de Janeiro, IFRJ, 2013b.

ENNE, Ana Lucia; RIBEIRO, L. **Práticas culturais e redes comunicacionais entre jovens urbanos do Rio de Janeiro: compreendendo a luta simbólica pela significação dos espaços geográficos e sociais**. In: Anais do II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura. Niterói - Rio de Janeiro, 2014.

FACINA, Adriana. **Acari Cultural - Mapeamento da Produção Cultural em uma Favela da Zona Norte do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

_____. **Festas efêmeras: cultura e sobrevivência no Rio de Janeiro**. Disponível em: https://www.academia.edu/30236403/Festas_ef%C3%Aameras_cultura_e_sobreviv%C3%Aancia_no_Rio_de_Janeiro. Acesso em: 10. jan. 2018.

FAUSTINI, Marcus Vinicius. **Guia Afetivo da Periferia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FERRAN, Márcia de Noronha Santos. **Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das Lonas Culturais**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

FLACSO BRASIL. **Relatório Avaliativo do Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA 25 anos**. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente e Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente, 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: base para novas políticas**

de patrimônio. In: **Políticas Sociais 2: acompanhamento e análise**. Brasília: IPEA, 2013.

FREIRE, Alexandre; FOINA, Ariel; FONSECA, Felipe. **O Impacto da Sociedade Civil (des) Organizada**: Cultura digital, os articuladores e software livre no projeto dos Pontos de Cultura do MinC. Disponível em: https://www.academia.edu/1432285/O_impacto_da_sociedade_civil_des_organizada_Cultura_digital_os_articuladores_e_software_livre_no_projeto_dos_pontos_de_cultura_do_minc. Acesso em: 12. abr. 2018.

FREITAS, Maria Virgínia de. Formação de redes: a experiência da Ação Educativa. In: NOVAES, Regina Reys; PORTO, Marta; HENRIQUES, Ricardo. **Juventude, cultura e cidadania**. Rio de Janeiro: Comunicações do ISER – Ano 21 – Edição Especial, 2002.

GILL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela palavra**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GIL, Gilberto. Depoimento. In: LUZ, Afonso; FERRON, Fábio; HERENCIA, Luiz et. al. (org.). **Produção Cultural no Brasil**. Volume I. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

GIL, Gilberto. **Discurso de posse no cargo de Ministro da Cultura do Brasil**. Brasília, 2003.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Edital da Rede Estadual de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, outubro de 2008.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. Revista Educação e Realidade v.22, n.2, 1997. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>. Acesso em: 12. jan. 2018.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. edição. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HARVEY, DAVID. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HB, Heraldo. **O cerol fininho da Baixada**: histórias do cineclube Mate com Angu. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Coleção Tramas Urbanas**. Editora Aeroplano, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Suplemento de Cultura do Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>. Acesso em: 09. dez. 2017.

INSTITUTO CIDADANIA. **Projeto Juventude**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003

JACQUES, Paola. **Notas sobre cidade e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. **Imaginando a “cidade maravilhosa”**: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 327-347, maio/agosto 2011.

JUNIOR, João Grand. **Cultura, criatividade e desenvolvimento territorial na cidade do Rio de Janeiro**: o caso da Rede Carioca de Rodas de Samba. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

JUNIOR, José. **Da favela para o mundo**: a história do grupo cultural Afroreggae. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio. Políticas públicas para a diversidade cultural: uma análise do programa Brasil Plural. In: KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio; MIGUEZ, Paulo (orgs.). **Diversidade cultural**: políticas, visibilidade midiáticas e redes. Salvador: EDUFBA, 2015.

LACKESKI, Natália Galvão. **Periferias cariocas e a descentralização das políticas públicas de cultura na cidade**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, 2016.

LEITE, Antonio Eleilson. Política de cultura para a juventude no governo Lula: não é o que não pode ser. In: PAPA, Fernanda de Carvalho; FREITA, Maria Virgínia de (orgs.). **Juventude em Pauta**: políticas públicas no Brasil. São Paulo: Peirópolis, 2011.

LEITE, Márcia Pereira. **Entre o individualismo e a solidariedade**: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 44, p. 43–90, out. 2000.

LIBAR, Márcio. No avesso do mundo: teatro de anônimo por uma nova cena circense.

In: NOVAES, Regina Reys; PORTO, Marta; HENRIQUES, Ricardo (orgs.). **Juventude, cultura e cidadania**. Rio de Janeiro: Comunicações do ISER – Ano 21 – Edição Especial, 2002.

LIMA, Deborah Rebello. **As teias de uma rede**: uma análise do programa cultura viva. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2013.

LIMA, Vinícius Carvalho. **Juventude e Política Cultural nas Periferias do Presente**: o caso de Nova Iguaçu. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

IBASE. **Livros das Juventudes Sul-Americanas**. Rio de Janeiro, 2010

LOPES Guilherme. **Políticas Culturais e Territorialidades no Rio de Janeiro**: O Caso da Rede Carioca de Pontos de Cultura e das Ações Locais. In: Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2017/07/Anais-VIII-Semin%C3%A1rio-Internacional-Pol%C3%ADticas-Culturais-FCRB.pdf>. Acesso em: 20. jan. 2018.

LOPES, Guilherme et al. **A implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura**: um movimento de descentralização e de reconhecimento do território. In: Anais do V Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Guilherme-Lopes-et-alli.pdf>. Acesso em: 20. jan. 2018.

LOPES, Juliana. **Experimentações em cultura, educação e cidadania**: o caso da Associação Grãos de Luz e Griô. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais do CPDOC/FGV, 2009.

LOPES, Juliana. **Políticas culturais para o desenvolvimento social**. Monografia apresentada ao Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

Macedo e Castro, João. **A construção de políticas públicas para a juventude**: novas modalidades de gestão de segmentos sociais. Revista De Antropologia, 55(2). 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.59298>

MAIA, Harika Merisse. **Grupos, redes e manifestações**: a emergência dos agrupamentos juvenis nas periferias de São Paulo. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP, 2014.

MANEVY, Alfredo. **Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca**. In: Cadernos do Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária - Número 7. São Paulo: CENPEC, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4. edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATOS, DANIELA ABREU. **Diários, mapas e mediações**: Comunicação, cultura e resistência da juventude periférica. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, 2012.

MEIRA, Márcio. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, Albino (org.). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: BRASIL, Andre (org.). **Teia 2002-2012**. São Paulo: IMS, 2012.

MINAYO et al. **Fala Galera** – Juventude, Violência e Cidadania na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNESCO, 1998.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura em três dimensões**: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010. Brasília, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

MORAES, Alana; TIBLE, Jean. Introdução: quando novos personagens entram em cena. MORAES, Alana; TARIN, Bruno; TIBLE, Jean. **Cartografias da Emergência**: novas lutas no Brasil. São Paulo: Fundação Friedrich Eber, 2015.

MOREIRA, Fayga. Notas sobre um diagrama: projetos socioculturais e comunicação em favelas e periferias. In: BARROS, José Márcio (org.). **As mediações da cultura**: arte, processo e cidadania. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

MUNIAGURRIA. Lorena Avellar de. **As políticas da cultura**: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São

Paulo, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

NOVAES, Regina. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Juventudes cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais. In: VIANNA, Hermano (org.). **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____. Introdução. In: NOVAES, Regina Reys; PORTO, Marta; HENRIQUES, Ricardo (orgs.). **Juventude, cultura e cidadania**. Rio de Janeiro: Comunicações do ISER – Ano 21 – Edição Especial, 2002.

_____. Entre juventudes, governos e sociedade (e nada será como antes...). In: PAPA, Fernanda de Carvalho; FREITA, Maria Virgínia de (orgs.). **Juventude em pauta: políticas públicas no Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2011.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Cultura é patrimônio**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PACHECO, JULIA CORREA. **Democracia cultural: o edital de Ações Locais como um estudo de caso**. Trabalho de conclusão do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense.

PACHECO, LÍlian. **Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida**. Lençóis: Associação Grãos de Luz e Griô: Lençóis – Bahia, 2006.

_____. **A pedagogia griô: educação, tradição oral e política da diversidade**. Revista Diversitas - Dossiê Pedagogia Griô – Ano 2 – n.3 set 2014/mar 2015.

PACHECO, LÍlian; CAIRES, Márcio (orgs.). **Nação griô: o parto mítico da identidade do povo brasileiro**. Lençóis – Bahia: Grãos de Luz e Griô, 2011.

PAIVA, Raquel; COUTINHO, Eduardo Granja. **Escola Popular de Comunicação Crítica: uma experiência contra-hegemônica na periferia do Rio de Janeiro**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. **A imaginação à serviço do Brasil** – Programa de Políticas Públicas de Cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

PINHEIRO, Eliane; NOVAES, Regina; PINHEIRO, Diógenes. **Agenda juventude Brasil: leituras sobre uma década de mudança.** Rio de Janeiro: Unirio, 2013

PIRES, Renata da Silva Montechiare. **Ensaio a vida: um estudo etnográfico sobre mundos artísticos e identidades sociais na Baixada Fluminense.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

POCHMANN, Márcio. **Nova Classe Média? O Trabalho na Base da Pirâmide Social Brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2012.

INSTITUTO POLIS. **Juventude e integração sul-americana: diálogos para construir a democracia regional: informe dos grupos focais do Brasil.:** São Paulo. S/d

PORTO, Marta (org.). **Nós do Morro, 20 anos.** Rio de Janeiro: X Brasil, 2008.

PORTO, Marta. Cultura para o desenvolvimento: um desafio de todos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Cultura e Desenvolvimento.** Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Decreto n. 38.724 de maio de 2014** - Institui o Programa de Valorização da Memória e da Cultura Popular Carioca (Pró-Carioca). Rio de Janeiro: jan. 2014.

_____. **Edital do Prêmio Ações Locais de Ações Locais – Edição – Rio 450.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, setembro de 2014.

_____. **Edital do Prêmio Ações Locais de 2015.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Outubro de 2015.

_____. **Edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, setembro de 2013.

_____. **Plano Estratégico PÓS-2016: O Rio mais integrado e competitivo,** 2012.

_____. **Relatório da Gestão da Cultura Carioca.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, dezembro de 2016.

_____. **Relatório da II Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2013.

RAMOS, Sílvia. **Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90.** In:

Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – Z Cultural. Ano V - Número 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

REIS, Elisa P. (org.). **ONGs: novos vínculos entre a sociedade e o Estado**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

RIBEIRO, Isabella Porto. **O lugar do encontro: o Centro de Artes da Maré e a trajetória de jovens na Nova Holanda**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

RIBEIRO, Rodrigo Cunha Bertamé. **Rizomas suburbanos: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo –PROURB- da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

RODRIGUES, André; SIQUEIRA, Raíza; LISSOVSKY, Maurício (orgs.). **Unidades de Polícia Pacificadora: debates e reflexões**. Comunicações do ISER - Número 67 - ano 31 – 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. N.13, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewArticle/1469>.

RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

RUTHES, Karoline. **Alcatéias urbanas: espaços para o comum e espaços para a experiência na construção da cidade**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Psicologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SAAVEDRA, Renata. **Redes, Rodas e palcos das mulheres: produção cultura, arte urbana e feminismos no Rio de Janeiro**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

SALGADO, Gabriel Melo et al. **As políticas de financiamento à cultura: a urgência de**

uma reforma. In: RUBIM, Antonio Canelas Albino (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SALLES, Écio. AfroReggae: arte e atitude contra o narcotráfico. In: NOVAES, Regina Reys; PORTO, Marta; HENRIQUES, Ricardo (orgs.). **Juventude, cultura e cidadania**. Rio de Janeiro: Comunicações do ISER – Ano 21 – Edição Especial, 2002.

SANTINI, Alexandre. **Cultura Viva Comunitária**: políticas culturais no Brasil e na América Latina. Rio de Janeiro: ANF Produções, 2017.

SARTOR, Carla Silvana Daniel. **As políticas públicas culturais e a perspectiva da transformação**: a experiência coletiva nos pontos de cultura. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

SCHNEIDER, Adriana. **Roda de conversa com o Reage Artista**. Ciclorama - Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral, Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro. n. Ano 1. Número 0, 2013.

SCHWARTZENBERG, Adriana Pavlova. **Dança e Política**: Movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

SECCO, Lincoln. **História do PT**. 1978-2010. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011

SELDIN, Cláudia. **As ações Culturais e o espaço urbano**: o caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Frederico A. Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (orgs.). **Cultura Viva**: avaliação do programa arte, educação e cidadania. Brasília: IPEA, 2010.

SILVA, Jailson de Sousa e. Identidade, territórios e práticas culturais: a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Cultura e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipo. In: SILVA, Jailson Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius. **O novo carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SILVA, Luís Inácio Lula da. **Carta ao Povo Brasileiro**, 2002.

_____. Trecho do discurso proferido na cerimônia de entrega da Ordem do Mérito ao Cultural realizado no Palácio do Planalto em 09 de novembro de 2004. IN: **Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. 3. edição. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

SILVA, Mariah. **O lugar da favela: narrativas hegemônicas e transformações urbanas no Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2014.

SINGER, André. **Os sentidos do Lulismo**. Reforma Gradual e Pacto Conservador. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

SOARES, Luiz Eduardo. Invisibilidade e reconhecimento. In: ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luiz Eduardo. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOTER, Silvia. **Cidadãos Dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

SOTO, Cecília et al. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, Antonio Canelas Albino (org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SOUZA, Renata. **O comum e a rua: resistência da juventude frente à militarização da vida na Maré**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, Regina Magalhães de. **O discurso do protagonismo juvenil**. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Sociologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2006.

SOVIK, Liv. **A alma das empresas: marketing e ativismo social**. Revista Democracia Viva – Número 33, 2006. Artigo disponível em: http://www.ibase.br/userimages/dv33_artigo1_3.pdf.

_____. **Vaca profana: teoria pós-moderna e tropicália**. Tese de doutorado

apresentada ao Programa ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **Os projetos culturais e seu significado social**. Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – Número 27. São Paulo, 2014.

SVARTMAN, Rosane. **De dentro pra fora, de cima pra baixo**: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

TOMMASI, Livia de; VELAZO Dafne. **O governo dos jovens e as favelas cariocas**. DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social – Vol.9 – no 3 – SET-DEZ 2016 – pp. 531-556.

TOMMASI, Livia De. **Cultura e Juventude**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura**: o Brasil de baixo pra cima. São Paulo : Anita Garibaldi, 2010.

UERJ. **Avaliação piloto do Programa Cultura Viva**. Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas, junho de 2006.

UNESCO, **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris, 2005.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. IN: ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. 5a edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

VAZ, Lilian Fessler . **A “culturalização” do planejamento e da cidade: novos modelos?** Cadernos PPG-AU/UFBA - Vol. 3, edição especial, 2004.

VELHO, Gilberto. “Observando o Familiar”. In: **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

VELOSO, Adriana. **Das BACs aos CEUS**. 2015. Disponível em: <http://culturadigital.br/blog/2015/01/13/das-bacs-aos-ceus/>. Acesso em: 15/01/2015.

VENTURA, Tereza. **Cultura, justiça e diferença**. Anais do IV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Tereza-Ventura.pdf>. Acesso em: 20. mar. 2018.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira** (1967-1972). Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

VILUTIS, Luana. **Cultura e juventude**: a formação dos jovens nos pontos de cultura. Dissertação de mestrado apresentada no Curso de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2009.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia**: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, 2010

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Reportagens e artigos de jornal e revistas

AGÊNCIA BRASIL. **Gil busca parceiros para instalar 50 bases de apoio à cultura.** Cultura, 02/06/2003. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-06-02/gil-busca-parceiros-para-instalar-50-bases-de-apoio-cultura>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

AUTRAN, Paula. **A cidade unificada.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 2 abr. 2006. Rio, p.30.

AZENHA, André. **Entrevista | Milena Manfredini, diretora de Eu Preciso Destas Palavras Escrita.** Cinema Sempre Conteúdo sobre filmes e séries. Disponível em: <http://cinezen cultural.com.br/site/2018/07/18/entrevista-milena-manfredini-diretora-de-eu-preciso-destas-palavras-escritas>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

CAZES, Leonardo. **Novas vozes da periferia.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 3 nov 2012. Prosa e Verso, p. 1-2.

CEZIMBRA, Márcia. **O morro pede passagem.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 4 jun. 2006. Revista O Globo, p. 20-26.

FILGUEIRAS, Mariana. **Conheça os integrantes do Norte Comum, coletivo que vem dando novos rumos à cultura carioca.** O Globo, 13.04.2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-os-integrantes-do-norte-comum-coletivo-que-vem-dando-novos-rumos-cultura-carioca-12183396>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

_____. **O mapa da cultura carioca feita na 'raça'.** O Globo online. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-carioca-feita-na-raca-16305108>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

GERBASE, Fabíola. **Jailson de Souza e Silva, o pensador que tenta reinventar a periferia.** O Globo *online*. Rio de Janeiro, 14 jul. 2013. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/jailson-de-souza-silva-pensador-que-tenta-reinventar-periferia-9028680>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

LICHOTE, Leonardo. **Jovens cineastas formados na Flup buscam cinema negro para além do realismo.** O Globo *online*. 14 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/jovens-cineastas-formados-na-flup-buscam-cinema-negro-para-alem-do-realismo-23066579>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

LUDEMIR, Julio. **A UPP não convence a juventude da periferia.** Entrevista especial

com Julio Ludemir. REVISTA IHU ON-LINE. Dezembro, 2011. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/505055-a-upp-nao-convenceu-a-juventude-da-periferia-entrevista-especial-com-julio-ludemir>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

MIRANDA, André. **Pontos sem cultura**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 08 mar. 2012. Segundo Caderno, p.1.

NETO, Adalberto. **Jovens comandam movimentos culturais no Complexo da Maré**. O Globo online, 31 mar. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/jovens-comandam-movimentos-culturais-no-complexo-da-mare-22539840>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

PERLINGEIRO, Santiago; Kuhnert, Duda. **Poesia de Esquina – Entrevista com Viviane de Salles**. Revista Usina, junho 2016. Disponível em: <https://revistausina.com/2016/06/05/entrevista-com-viviane-de-salles/>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

REIS, Luiz Felipe. **As muitas redes de um agitador da “perifa”** - Entrevista com Marcus Vinicius Faustini. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 19 jul. 2012. Segundo Caderno, p.3.

RISTOW, Fabiano. **Paes se compromete a analisar reivindicações da classe artística**. O Globo online. 13 ago. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/paes-se-compromete-analisar-reivindicacoes-da-classe-artistica-9504599>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

TARDÁGUILA, Cristina. **“Quero uma cultura competitiva”**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 26 nov. 2012. Segundo Caderno, p.1.

_____. **Economia criativa e revitalização do Porto**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 3 nov. 2012. Último acesso em: 30 ago. 2018.

TURINO, Célio. **Por onde andam os pontos de cultura?** Le Monde Diplomatique Brasil, 2017. Artigo disponível em: <https://diplomatique.org.br/por-onde-andam-os-pontos-de-cultura/>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

VIANNA, Hermano. **Central da Periferia** – Texto publicado pela TV Globo como anúncio em vários jornais brasileiros, no dia 08/04/2006, data da estreia do programa Central da Periferia. Disponível em: www.overmundo.com.br/download_banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao. Último acesso em: 30 ago. 2018.

VIANNA, Luiz Fernando. **Maré cheia**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 29 maio. 2012. Segundo Caderno, p. 1-2.

YÚDICE, George. **Ação cultural, mudança social**. O Globo online. Rio de Janeiro, 15. mar. 2014. Blog Prosa. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/acao-cultural-mudanca-social-artigo-de-george-yudice-527641.html>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

Notícias em sites institucionais

SOARES, Helena. **Prefeitura anuncia Prêmio de Ações Locais – Edição Rio450**. 17 set. 2014. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4965173>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. **Apresentação**. Disponível em: <http://of.org.br/apresentacao/>. Acesso em: 16 jul. 2018.

Referências Audiovisuais

CALERO, Marcelo. **Depoimento ao Projeto de Preservação da Memória das Olimpíadas**. Disponível em: <http://memoriadasolimpiadas.rj.gov.br>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

LUZ, Carmen. **Depoimento ao Projeto Diálogos Ausentes do Itaú Cultural (2017)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hgVuwXkBsBQ>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

THAINÁ, Yasmin. **Encontros com o cinema (2016)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ERMY9Th2YxI>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

VIVA RIO. **Viva Favela: um documentário em construção - Parte I - (2013)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9t-5n89cKo>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

VIVA RIO. **Viva Favela: um documentário em construção - Parte II - (2013)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R6Rq7tKKDKg>. Último acesso em: 30 ago. 2018.

Entrevistas realizadas pela autora

ANDARILHO, Jessé. Entrevista presencial realizada em 27/11/2017 no Viaduto de Madureira.

BARON, Lia. Entrevista presencial realizada em 20/09/2017 em Niterói.

BRANDÃO, Rebeca. Entrevista presencial realizada em 8/11/2017 na Arena Carioca Dicró.

CARRASCO, Marcell. Entrevista presencial realizada em 06/08/2015 no Hotel da Loucura.

CULTURA, Binho. Entrevista presencial realizada em 09/06/2015 na Vila Aliança.

LIMA, Léo. Entrevista presencial realizada em 14/12/ de 2017 na Cidade de Deus.

MEJUEIRO, Carlos. Entrevista presencial realizada em 29/11/2017 na Cinelândia.

OLIVAL, Cássia. Entrevista respondida por e-mail em 19/01/2018.

PINTO, Luiz Fernando. Entrevista presencial realizada em 07/11/ de 2017 na Cinelândia.

ROSA, Sandro. Entrevista respondida por e-mail em 30/01/2018.

SALES, Viviane de. Entrevista presencial realizada em 14/12/2017 na Cidade de Deus.

SANT`ANA, Reinaldo. Entrevista respondida por e-mail em 24/01/2018.

WAITE, Artur. Entrevista presencial realizada em 06/08/2015 no Hotel da Loucura.

VIEIRA, Gilberto. Entrevista presencial realizada em 29/08/2017 na Tijuca.

ANEXO

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

PRÊMIO DE AÇÕES LOCAIS – Edição Rio450

EDITAL DE SELEÇÃO Nº 04, de 16 de Outubro de 2014

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, torna público o Edital do 1º Concurso do Prêmio de Ações Locais – Edição Rio450, nos termos da Lei Federal nº 8.666/93, da Lei Complementar Federal nº 101/00, do Código de Administração Financeira e Contabilidade Pública do Município do Rio de Janeiro (CAF), instituído pela Lei Municipal nº 207/80 e ratificado pela Lei Complementar Municipal nº 1/90, do Regulamento Geral do Código supracitado (RGCAF), aprovado pelo Decreto nº 3.221, de 18 de setembro de 2001, do Decreto Municipal nº 19.810/01 e do Decreto Municipal nº 38.724/2014.

Este edital é uma ação da Secretaria Municipal de Cultura em parceria com o Comitê Rio450 para o fomento à cidadania e à diversidade cultural, que se insere no âmbito das comemorações dos 450 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Estando em consonância com os objetivos do Programa de Valorização da Memória e Cultura Carioca (Pró-Carioca), este edital tem como propósito promover a valorização e o conhecimento acerca da memória e dos símbolos da cultura popular carioca, além de celebrar a história do Rio, de seus personagens, de seu arcabouço artístico-cultural e de seu patrimônio material e imaterial.

1. OBJETO

1.1. Este edital objetiva selecionar e premiar, por meio de repasse de recursos, 85 (oitenta e cinco) ações locais na cidade do Rio de Janeiro, assim como cancelar como “ação local” todas as propostas que atenderem aos requisitos mínimos exigidos na fase de classificação (Item 8).

1.1.1. Entende-se por “ação local” a realização continuada de práticas, atividades e projetos nos campos da cultura, da arte, da comunicação e do conhecimento que promovam transformações socioculturais positivas nas comunidades e nos territórios em que são desenvolvidos, de acordo com os critérios descritos no item 8.2.

1.1.2. As ações locais deverão estimular o exercício da cidadania e fomentar a diversidade da cultura carioca, nas suas expressões populares, urbanas e tradicionais.

1.1.3. As ações locais deverão contemplar prioritariamente pessoas vítimas de violência; em situação de pobreza; em situação de rua; em situação de restrição e privação de liberdade/população carcerária; com deficiência; em sofrimento físico e/ou psíquico;

mulheres, gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros e transexuais; crianças, jovens e idosos; povos e comunidades tradicionais; negros, ciganos e indígenas.

1.2. Serão premiadas 65 (sessenta e cinco) ações locais inscritas por pessoas físicas e 20 (vinte) ações locais inscritas por Microempreendedores Individuais - MEI.

1.3. As ações locais inscritas devem apresentar no mínimo 01 (hum) ano de execução.

1.4. As atividades que resultarem das ações locais premiadas integrarão oficialmente o calendário comemorativo dos 450 anos da fundação histórica da cidade.

2. RECURSOS

2.1. Cada ação local selecionada receberá o prêmio de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais).

2.1.1. O recurso recebido deverá ser utilizado na continuidade e na manutenção da ação local por mais 01 (um) ano a contar da data de recebimento do aporte financeiro relativo ao prêmio.

2.2. O recurso destinado a este edital totaliza R\$ 3.920.000,00 (três milhões novecentos e vinte mil reais).

2.2.1. Os custos correrão à conta dos recursos orçamentários previstos na Proposta Orçamentária de 2015, no Programa de Trabalho 30101339204182739.

2.2.2. No pagamento de prêmios a pessoas físicas, os tributos devidos serão retidos na fonte.

2.2.3. Os prêmios pagos a MEI não estão isentos de tributação, embora não sofram retenção na fonte, ficando o recolhimento sob responsabilidade do proponente.

2.3. O recebimento do recurso pelos selecionados está condicionado à adimplência dos mesmos, bem como à existência de disponibilidade orçamentária e financeira, caracterizando a seleção como expectativa de direito do candidato.

3. PRAZO

3.1. O prazo de vigência do resultado deste edital será de 02 (dois) anos, contados a partir da sua homologação no Diário Oficial do Município. Durante este período, poderão ser chamados suplentes, no caso de impossibilidade de transferência de recursos aos selecionados.

4. CONDIÇÕES DE PARTICIPAÇÃO

4.1. Podem participar como proponentes deste edital:

a) Pessoas físicas, maiores de 18 anos (completos até a data de encerramento do período de inscrições) e residentes no município do Rio de Janeiro;

b) Pessoas Jurídicas na qualidade de MEI, estabelecidas no município do Rio de Janeiro, cujas atividades sejam afins com pelo menos uma das seguintes áreas: cultura, arte, comunicação e conhecimento.

4.1.1. Grupos e coletivos não formalizados juridicamente podem participar deste edital sendo representados por pessoa física ou por MEI, desde que, no ato da inscrição, encaminhem Carta de Representação de Grupo (Anexo 1) assinada por todos os integrantes.

4.1.2. Jovens com idade entre 15 e 17 anos podem participar deste edital sendo representados por seus responsáveis, na condição de pessoa física ou de MEI, desde que, no ato da inscrição, encaminhem Carta de Representação de Menor (Anexo 2).

4.2. Não podem participar deste edital:

4.2.1. Pessoas Físicas que:

- a) não se enquadrarem nas condições descritas no subitem 4.1. a);
- b) tenham prestado serviço de divulgação e capacitação para inscrição neste edital;
- c) sejam membros das Comissões de Classificação ou Seleção, seus parentes de até segundo grau, seus cônjuges ou companheiros;
- d) sejam servidores públicos vinculados à PCRJ ou a uma das empresas públicas, paraestatais, fundações ou autarquias municipais, ou que o tenham sido nos últimos 180 (cento e oitenta) dias anteriores à data da publicação deste edital, ou respectivo cônjuge, companheiro ou parente em linha reta, colateral ou por afinidade até o 2º grau;
- e) tenham ocupado cargo integrante do 1º e 2º escalões da estrutura da Administração Pública Municipal do Rio de Janeiro, nos últimos 12 (doze) meses, ou respectivo cônjuge, companheiro ou parente em linha reta, colateral ou por afinidade até o 2º grau;
- f) sejam contratados para prestação de serviços continuados à PCRJ;

4.2.2. Pessoas Jurídicas que:

- a) não sejam MEI;
- b) não se enquadrarem nas condições descritas no subitem 4.1. b);
- c) tenham como empresários pessoas que se enquadrem nas categorias referidas no item 4.2.1. alíneas b), c), d), e) e f) ;
- d) estejam suspensas do direito de licitar, no prazo e nas condições do impedimento, estejam declaradas inidôneas pela Administração Direta ou Indireta, estejam em regime de Recuperação Judicial/Extrajudicial ou Falência.

4.2.3. Não será permitida a inscrição de ações locais que apresentem menos de 01 (um) ano de execução.

4.2.4. Não serão premiados proponentes inadimplentes com suas obrigações trabalhistas, previdenciárias, tributárias e acessórias, em todas as esferas da administração pública (municipal, estadual e federal).

4.2.5. Caso se prove que o proponente incorre em qualquer dos casos acima, a inscrição poderá ser inabilitada em qualquer tempo.

5. INSCRIÇÃO

5.1. As inscrições serão gratuitas.

5.2. Cada proponente poderá inscrever no máximo 01 (uma) ação local no edital.

5.3. As inscrições serão efetuadas em um período de 46 (quarenta e seis) dias, compreendidos entre os dias 16 de outubro e 30 de novembro de 2014.

5.4. O proponente deve enviar à SMC sua proposta organizada em 01 (um) único volume, contendo 02 (dois) envelopes com conteúdos idênticos (duas cópias do mesmo material).

5.4.1. Cada envelope deve conter os seguintes documentos, organizados de acordo com a ordem descrita abaixo:

- a) Formulário de Inscrição, contendo dados do proponente, dados da ação local e plano de despesas (Anexo 3).
- b) 03 (três) depoimentos de pessoas de referência no local onde se realiza a ação, reconhecendo e explicando sua importância. Os depoimentos podem ser escritos (até uma página cada – Anexo 4) ou registrados em vídeo (até um minuto e trinta segundos cada – Anexo 3).
 - *Os vídeos devem ser enviados em suportes digitais (cd's, dvd's, ou pendrives), devendo cada envelope conter uma unidade da mídia.*
- c) Comprovação de que a ação apresenta no mínimo 01 (um) ano de realização, por meio do envio de registros (fotos, vídeos etc.), material de divulgação (folders, panfletos, cartazes, publicações digitais etc.), certificados ou quaisquer outros materiais que sirvam para este fim;
- d) Declaração de Adimplência (Anexo 5);
- e) **no caso de MEI:** cópia de RG e CPF do empresário e Certificado da Condição de Microempreendedor Individual (emitido pelo Portal do Empreendedor: <http://www.portaldoempreendedor.gov.br/>).
- f) **no caso de pessoa física:** cópia de RG, CPF e comprovante de endereço;

- g) **no caso de grupos ou coletivos representados por pessoa física ou MEI:** Carta de Representação de Grupo (Anexo 1), assinada por todos os integrantes, mais a documentação exigida para a pessoa física ou MEI proponente;
- h) **no caso de menor de idade representado por seu responsável:** Carta de Representação de Menor (Anexo 2), cópia do RG e CPF ou da certidão de nascimento do menor, documentação que comprove que o proponente é responsável pelo menor, mais documentação exigida para a pessoa física ou MEI proponente. Caso o menor seja emancipado, encaminhar cópia do documento de emancipação.

5.4.1.1. Se o proponente, seja pessoa física ou MEI, se fizer representar por procurador nomeado, deverá encaminhar na ocasião da inscrição cópia do RG e CPF do procurador, acompanhada de cópia autenticada da procuração ou da carta de credenciamento.

5.4.2. Na parte externa de cada envelope deverão constar as seguintes indicações:

[NOME DA AÇÃO LOCAL]

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

EDITAL “Prêmio de Ações Locais” – Edição Rio450

[NOME COMPLETO E ENDEREÇO DO PROPONENTE]

5.4.3. Os 02 (dois) envelopes deverão estar contidos em apenas 01 (um) volume lacrado, a ser enviado pelos Correios, via Sedex ou carta registrada, podendo também ser entregue no Protocolo da SMC de segunda-feira a sexta-feira, das 10h às 17h, conforme endereço a seguir:

EDITAL “Prêmio de Ações Locais” – Edição Rio450

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

RUA AFONSO CAVALCANTI, 455, 2º ANDAR, SALA 263

CIDADE NOVA – RIO DE JANEIRO – RJ – CEP: 20211-110

5.5. Serão consideradas válidas apenas as propostas postadas até o dia 30 de novembro de 2014 ou entregues no protocolo da SMC até às 17h da mesma data.

5.6. Todos os formulários enviados nos envelopes deverão ser preenchidos e assinados.

5.6.1. Os formulários devem ser preferencialmente digitados, podendo ser aceitos aqueles que forem manuscritos, desde que em letra de forma, legível e sem rasuras.

5.6.1.1. As inscrições enviadas por meio de formulários que apresentem rasuras ou problemas de legibilidade estarão sujeitas à inabilitação ou poderão sofrer desconto de pontos na sua avaliação.

5.7. Os modelos dos formulários e documentos mencionados no item 5.4.1. encontram-se anexos a este edital e estão disponíveis no endereço eletrônico <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/cultura-e-cidadania>.

5.8. Todas as cópias a que se refere o item 5.4.1. podem ser simples, excetuando-se o caso de entrega de procuração, previsto no item 5.4.1.1.

5.9. Serão inabilitadas todas as inscrições que não tenham sido entregues ou remetidas de acordo com as formas, ordens e prazos indicados no item 5.

5.10. Caso seja identificada a inscrição de uma mesma ação local por proponentes diferentes, ambas as inscrições poderão ser inabilitadas em qualquer tempo.

6. AVALIAÇÃO

6.1. A avaliação das ações locais inscritas será feita em quatro fases: habilitação, classificação, escuta e seleção.

6.1.1. A habilitação será realizada por equipe da PCRJ/SMC designada pelo Secretário Municipal de Cultura para este fim.

6.1.2. A fase de classificação será realizada por Comissão de Classificação, composta por pareceristas técnicos indicados pelo Secretário Municipal de Cultura. A depender do volume de inscrições, o Secretário Municipal de Cultura poderá indicar um coordenador para a Comissão de Classificação.

6.1.2.1. Todos os pareceristas deverão apresentar currículo que comprove conhecimento na elaboração e formatação de projetos.

6.1.3. As fases de escuta e seleção serão realizadas por Comissão de Seleção.

6.1.3.1. A Comissão de Seleção deverá ser formada respeitando a proporção de 01 (um) representante da PCRJ para cada 02 (dois) representantes da sociedade civil.

6.1.3.2. Os nomes dos membros da Comissão de Seleção serão indicados pelo Secretário Municipal de Cultura, assim como o nome do componente a quem caberá a presidência dos trabalhos e o voto de qualidade.

6.1.3.3. Todos os membros da Comissão de Seleção deverão apresentar currículo que indique atuação no âmbito de ações culturais de base comunitária, ações que articulem cultura, cidadania e direitos humanos, e/ou ações que fomentem a democracia e a diversidade cultural.

6.1.3.4. A lista dos nomes que irão compor as Comissões de Classificação e Seleção será publicada no Diário Oficial do Município após a divulgação do resultado final da Seleção.

7. FASE DE HABILITAÇÃO

7.1. Na fase de habilitação, a equipe da PCRJ/SMC verificará se os formulários e documentos apresentados no ato da inscrição estão de acordo com todas as normas e exigências estabelecidas neste edital.

7.2. Os proponentes terão suas inscrições inabilitadas quando:

- a) entregarem ou postarem a proposta fora do período de inscrições;
- b) não apresentarem os documentos, formulários e demais materiais exigidos no item 5.4.1.;
- c) apresentarem os formulários com preenchimento incompleto, rasurado ou ilegível; e/ou
- d) não se enquadrarem nas condições descritas no item 4.1.

7.3. O resultado da fase de habilitação será publicado no Diário Oficial do Município e no site da SMC.

7.4. Caberá pedido de recurso contra a fase de habilitação, através do preenchimento do Formulário de Apresentação de Recurso (Anexo 6), entregue no prazo de até 02 (dois) dias úteis contados a partir da publicação do resultado da referida fase. O recurso deverá ser protocolado na SMC, conforme endereço citado no item 5.4.3.

7.4.1. O recurso que tenha por finalidade encaminhar documentos, formulários e materiais que não foram entregues no prazo de inscrição será automaticamente indeferido.

7.5. Caberá habilitação tardia de ações locais cujo material de inscrição tenha sido extraviado, desde que o proponente apresente recurso contra a fase de habilitação, reencaminhando o material de inscrição e anexando documentação que comprove a postagem ou a entrega do projeto dentro do prazo previsto neste edital.

7.6. A habilitação caracteriza-se como fase eliminatória.

8. FASE DE CLASSIFICAÇÃO

8.1. Na fase de classificação, as ações locais aprovadas na fase de habilitação serão distribuídas entre os pareceristas técnicos para avaliação individual. Cada ação local será avaliada por, no mínimo, 02 (dois) pareceristas técnicos.

8.2. Cada parecerista atribuirá às ações locais notas que variam entre 0 e 100 pontos, de acordo com os seguintes critérios:

Critérios		Pontuação
1.	Promove transformações locais e gera impacto sociocultural positivo na comunidade ou no território.	0 a 20
2.	A ação é reconhecida pela comunidade local.	0 a 20
3.	Promove a democratização do acesso a bens e serviços nos campos da cultura, da arte, da comunicação e/ou do conhecimento.	0 a 10
4.	Estimula a produção de cultura, arte, comunicação e/ou conhecimento.	0 a 10
5.	Articula redes locais, incentiva relações de troca e cooperação e/ou gera de renda.	0 a 10
6.	Estimula o exercício da cidadania, levando em consideração o público descrito no item 1.1.3.	0 a 10
7.	Promove a diversidade cultural carioca, levando em consideração o público descrito no item 1.1.3.	0 a 10
8.	O proponente demonstra vínculo com o local onde realiza a ação.	0 a 10

8.3. A nota da fase de classificação será definida pela média das notas atribuídas pelos pareceristas.

8.4. Serão consideradas classificadas as ações locais que apresentarem nota média igual ou superior a 50 (cinquenta) pontos. As demais serão desclassificadas.

8.5. Todas as propostas classificadas ganharão a chancela de “Ação Local” reconhecida pela SMC, a ser emitida por meio de certificado.

8.6. A relação das ações locais classificadas será publicada no Diário Oficial do Município.

9. FASE DE ESCUTA

9.1. A fase de escuta consiste em encontro presencial entre membros da Comissão de Seleção e os proponentes das ações locais. Na ocasião, os proponentes poderão relatar oralmente de que maneira as ações são realizadas e o impacto local que elas geram.

9.2. Participarão da fase de escuta no mínimo 170 (cento e setenta) ações locais classificadas, sendo elas as 130 (cento e trinta) mais bem pontuadas inscritas por pessoas físicas e as 40 (quarenta) mais bem pontuadas inscritas por MEI.

9.2.1. No caso de empate da nota de classificação, serão chamadas para a fase de escuta as ações locais que tenham maior pontuação sucessivamente nos critérios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 constantes no item 8.2.

9.2.2. Mesmo que o número de ações locais classificadas não alcance os quantitativos mínimos referidos no item 9.2., em nenhuma hipótese serão chamadas para a fase de escuta ações locais desclassificadas.

9.3. A relação de ações locais chamadas para fase de escuta será publicada no Diário Oficial do Município e no site da SMC, juntamente com a indicação de data, horário e local em que serão realizados os encontros presenciais.

9.4. Nos encontros presenciais, cada ação local poderá ser representada por até 02 (duas) pessoas, sendo necessariamente 01 (uma) delas o proponente da ação.

9.4.1. Caso o proponente encontre-se impossibilitado de comparecer na data e local agendados, poderá ser substituído, desde que o substituto porte, no encontro com a Comissão de Seleção, Declaração de Substituição (Anexo 7) assinada pelo proponente impossibilitado de comparecer.

9.4.2. As ações chamadas para a fase de escuta cujos proponentes não comparecerem ao encontro presencial e não enviarem substitutos serão desconsideradas na fase de seleção.

9.5. Os encontros da fase de escuta estão abertos à presença, como ouvinte, de qualquer interessado.

9.6. Os membros da Comissão de Seleção presentes no encontro conferirão, individualmente, pontuação às ações locais, de acordo com os seguintes critérios:

Critérios		Pontuação
1.	Promove mudanças significativas no cotidiano e na trajetória de vida das pessoas envolvidas.	0 a 20
2.	Gera legado cultural e social para a comunidade e/ou para a cidade.	0 a 20
3.	Apresenta originalidade e singularidade no desenvolvimento de linguagens e processos relativos à cultura, à arte, à comunicação e ao conhecimento.	0 a 20
4.	Proponente apresenta histórico na realização de ações de natureza similar e/ou demonstra capacidade de gerenciamento da verba recebida.	0 a 20
5.	Verba do prêmio é importante para a continuidade e a manutenção da ação.	0 a 20

9.7. A fase de escuta caracteriza-se como fase classificatória.

10. SELEÇÃO

10.1. A consolidação da lista dos selecionados será definida pelas notas atribuídas na fase de escuta, de acordo com ordem decrescente de pontuação.

10.2. No mínimo 50 (cinquenta) das 85 (oitenta e cinco) ações locais selecionadas deverão atuar nas Áreas de Planejamento 3, 4 e/ou 5 (conforme Anexo 8), sendo 38 (trinta e oito) inscritas por pessoas físicas e 12 (doze) inscritas por pessoas jurídicas - MEI.

10.2.1. Tal medida visa a descentralização territorial das iniciativas de fomento à cultura no município do Rio de Janeiro.

10.2.2. A atuação na Área de Planejamento deverá ser indicada no Formulário de Inscrição (Anexo 3) e comprovada pelo material enviado no ato da inscrição.

10.2.3. Caso não tenham sido chamadas para a fase de escuta ações locais suficientes para preencher a cota mínima prevista no item 10.2., poderão ser contempladas ações realizadas em outras Áreas de Planejamento.

10.3. No caso de empate das notas, serão selecionadas as ações locais que obtiverem maior pontuação sucessivamente nos critérios 1, 2, 3, 4 e 5 constantes no item 9.6.

10.4. Será definida uma lista de ações locais suplentes, de acordo com ordem decrescente de pontuação. Para a composição desta lista, só serão consideradas as ações locais chamadas para a fase de escuta e não será levado em conta o critério de distribuição territorial definido no item 10.2.

10.4.1. As ações locais suplentes serão premiadas no caso de desistência ou impossibilidade de recebimento do prêmio por parte dos proponentes selecionados.

10.5. As listas das ações locais selecionadas e suplentes serão publicadas em Diário Oficial do Município e no site da SMC.

10.6. Caberá pedido de recurso do resultado da seleção, através do preenchimento do Formulário de Apresentação de Recurso (Anexo 6), entregue no prazo de até 02 (dois) dias úteis contados a partir da publicação do resultado desta fase. O recurso deverá ser protocolado na SMC, conforme endereço citado no item 5.4.3.

10.6.1. O Secretário Municipal de Cultura designará 02 (dois) membros da Comissão de Seleção para avaliação dos pedidos de recurso contra o resultado da seleção.

10.7. Após a análise dos recursos, o resultado da seleção será homologado por meio de publicação no Diário Oficial do Município e no site da SMC.

11. PRÊMIO

11.1. Os proponentes selecionados terão o prazo de 10 (dez) dias úteis, contados a partir da homologação do resultado da seleção no Diário Oficial do Município, para a entrega da documentação necessária ao recebimento do recurso do prêmio.

11.1.1. No caso de proponente Pessoa Física, deverá entregar os seguintes documentos:

- a) Cópia do RG;
- b) Cópia do CPF;
- c) Cópia do Cartão PIS ou inscrição do INSS;
- d) Cópia do comprovante de residência.

11.1.2. No caso de MEI, deverá entregar os seguintes documentos:

- a) Certificado da Condição de Microempreendedor Individual;
- b) Cópia do RG e CPF do empresário;
- c) Prova de inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ);
- d) Cartão de inscrição municipal (ou Ficha de Informações Cadastrais, que o substitui);
- e) Alvará de funcionamento;
- f) Prova de regularidade da entidade proponente com o recolhimento do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço - FGTS (Certidão de Regularidade Fiscal – CRF - www.caixa.gov.br);
- g) Certidão Negativa de Débitos relativos às contribuições previdenciárias expedida pelo Ministério da Fazenda/Secretaria da Receita Federal (www.receita.fazenda.gov.br);
- h) Certidão Negativa de Débito do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza expedida pela Secretaria Municipal de Fazenda (Certidão do ISS);
- i) Certidão Conjunta Negativa de Débitos relativos aos tributos federais e à dívida ativa da União expedida pelo Ministério da Fazenda/Procuradoria Geral da Fazenda Nacional/Secretaria da Receita Federal (www.receita.fazenda.gov.br);
- j) Certidão da dívida ativa expedida pela Procuradoria Geral do Município do Rio de Janeiro;
- k) Certidão Negativa de Débitos em dívida ativa expedida pela Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro (<http://www.dividaativa.rj.gov.br>);
- l) Certidão de Regularidade Fiscal/Certidão Negativa de Débitos – CND expedida pela Secretaria de Estado de Fazenda (Certidão do ICMS);
- m) Declaração prevista no Decreto nº 23.445 de 25/09/03, em papel timbrado, datado e assinado pelo representante legal da entidade (conforme ANEXO 9);
- n) Certidão Negativa de Débitos Trabalhistas (CNDT) expedida pela Justiça do Trabalho;

- o) Declaração do DECRETO “N” nº 19.381/01 (ANEXO 10);
- p) Certidão de Regularidade Fiscal Imobiliária (IPTU) referente ao imóvel onde a proponente está estabelecida. No caso de não ser a proprietária do imóvel sede, deverá apresentar declaração própria, atestando não ser a proprietária;

11.2. Todas as cópias deverão ser apresentadas juntamente com seus originais ou deverão ser autenticadas (com exceção dos documentos emitidos via internet que tenham autenticação própria para sua validação), bem como deverão estar dentro do prazo de validade na ocasião do repasse da verba.

11.3. Para o recebimento do prêmio, o proponente deverá abrir conta em instituição bancária designada pela SMC.

11.3.1. A conta deverá ser usada exclusivamente no recebimento e movimentação do recurso do prêmio, sendo necessária a apresentação de extrato comprovando saldo zero antes do aporte do valor.

11.3.2. Os gastos deverão ser executados exclusivamente na realização das atividades da ação local, cobrindo pagamento de serviços e aquisição de itens previstos no Plano de Despesas constante do Formulário de Inscrição (Anexo 3) submetido pelo proponente.

12. COMPROVAÇÃO DA EXECUÇÃO

12.1. Após 06 (seis) meses contados a partir do recebimento da verba, o proponente deverá apresentar relatório parcial (Anexo 11) indicando a execução das atividades previstas no ato da inscrição, contendo dados quantitativos e qualitativos, acompanhado de material de registro (fotos, vídeos, peças de divulgação etc.).

12.2. Após 12 (doze) meses contados a partir do recebimento da verba, o proponente deverá apresentar relatório final (Anexo 11) indicando a execução das atividades previstas no ato da inscrição, contendo dados quantitativos e qualitativos, acompanhado de material de registro (fotos, vídeos, peças de divulgação etc.).

12.2.1. Juntamente com o relatório final, o proponente deverá apresentar extrato da conta corrente com saldo zero.

12.3. Caso as despesas e ações executadas não correspondam ao planejado no Formulário de Inscrição (Anexo 3), as alterações deverão ser justificadas nos relatórios.

12.4. Os relatórios e materiais comprobatórios da execução serão avaliados pela PCRJ/SMC. Caso se constate que o recurso oriundo do prêmio não foi utilizado na continuidade e manutenção da ação local, da forma como indicado no Formulário de Inscrição (Anexo 3), ou caso as justificativas de alteração no Plano de Execução e no Orçamento não sejam consideradas aceitáveis, os recursos deverão ser restituídos à PCRJ/SMC.

12.5. O acompanhamento técnico das ações locais selecionadas será feito pela PCRJ/SMC, por meio de visitas, reuniões ou outras formas de avaliação e suporte.

13. DISPOSIÇÕES GERAIS

13.1. Os proponentes que tiverem suas ações locais premiadas comprometem-se a inserir a marca da PCRJ/SMC e a marca Rio450, conforme Decreto nº38722/2014, pelo período de 01 (um) ano contado a partir do recebimento do recurso, em todos e quaisquer materiais e produtos de divulgação e registro decorrentes da ação. O Comitê Rio450 também poderá solicitar a utilização da marca alusiva à condição de iniciativa oficial do calendário comemorativo, conforme item 1.4.

13.1.1. As marcas referidas devem ser solicitadas pelo proponente à PCRJ/SMC, pelo email: marca.culturario@gmail.com.

13.1.2. Todas as artes dos materiais e produtos de divulgação e registro deverão ser submetidos à aprovação da PCRJ/SMC com, no mínimo, 30 (trinta) dias de antecedência da data da atividade divulgada ou do lançamento do produto.

13.2. Os proponentes se comprometem a informar a PCRJ sobre a realização de eventos, apresentações e atividades de perfil similar com, no mínimo, 30 (trinta) dias de antecedência da sua realização.

13.3. O ato de inscrição implica o conhecimento e a integral concordância do proponente com as normas e as condições estabelecidas no edital.

13.4. O proponente será o único responsável pela veracidade da proposta e dos documentos encaminhados, isentando a PCRJ/SMC de qualquer responsabilidade civil ou penal.

13.5. Todos os materiais enviados no ato da inscrição passarão a fazer parte do cadastro da PCRJ/SMC para fins de pesquisa, documentação e mapeamento da produção cultural carioca. Os materiais enviados não serão devolvidos.

13.6. Ao realizar a inscrição, o proponente autoriza a PCRJ/SMC a divulgar e tornar acessível, sem autorização prévia e sem qualquer ônus, as imagens e informações contidas na inscrição com fins exclusivamente educacionais e culturais.

13.7. As eventuais irregularidades relacionadas aos requisitos de participação, constatadas a qualquer tempo, implicarão a inabilitação da inscrição.

13.8. Os ônus da participação na seleção pública, incluídas as despesas com cópias, correio e emissão de documentos, são de exclusiva responsabilidade do proponente.

13.9. Recomenda-se aos proponentes a consulta à sua regularidade jurídica, fiscal e tributária, de modo a resolver eventuais pendências antes do ato da inscrição.

13.10. A PCRJ/SMC reserva-se o direito de realizar comunicações por meio de correio eletrônico (email) ou telefone, exceto com relação às informações ou convocações que exijam publicação no Diário Oficial do Município.

13.11. Os casos não previstos neste edital serão analisados pela Comissão de Seleção e/ou pela PCRJ/SMC.

13.12. Este edital ficará à disposição no site da SMC (<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/cultura-e-cidadania>).

13.13. Esclarecimentos sobre este edital serão prestados pela SMC através do endereço eletrônico cidadania.culturario@gmail.com. Serão respondidas as mensagens enviadas até 02 (dois) dias antes do encerramento das inscrições.

Lista de anexos:

- ANEXO 1 - Carta de Representação de Grupo
- ANEXO 2 - Carta de Representação de Menor
- ANEXO 3 - Formulário de Inscrição
- ANEXO 4 – Modelo para depoimentos escritos
- ANEXO 5 - Declaração de Adimplência
- ANEXO 6 - Formulário de Apresentação de Recurso
- ANEXO 7 - Declaração de Substituição
- ANEXO 8 - Bairros, Áreas de Planejamento e Mapa
- ANEXO 9 - Declaração de Ilícitos Trabalhistas
- ANEXO 10 - Declaração do DECRETO “N” nº 19.381/01
- ANEXO 11 - Modelo de Relatório Parcial e Final

Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2014.

SÉRGIO SÁ LEITÃO

SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO
EDITAL Nº 04/2014 – PRÊMIO DE AÇÕES LOCAIS – Edição Rio450

FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

NOME DA AÇÃO LOCAL: _____
(Indique o nome da atividade, evento, projeto, trabalho etc. inscrito no edital)

REALIZADOR DA AÇÃO LOCAL: _____
(Indique o nome do indivíduo, grupo, coletivo etc. que realiza a ação)

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE

1.1 O proponente (responsável juridicamente pela inscrição) é:

() Pessoa Física () Microempreendedor Individual (MEI)

**Se você for grupo/coletivo inscrito e representado por Pessoa Física ou MEI, não se esqueça de preencher e apresentar o Anexo 1 - Carta de Representação de Grupo. O Representante indicado pelo grupo será tratado como o Proponente da ação local.*

DADOS PROPONENTE PESSOA FÍSICA <i>(não preencher se for MEI)</i>		
Nome		
CPF	RG	Órgão Expedidor
Endereço residencial (Rua, número, bairro)		
Cidade	Estado/UF	CEP
E-mail		
Telefone fixo (com DDD)	Celular (com DDD)	

DADOS PROPONENTE MICROEMPREENDEDOR INDIVIDUAL (MEI) <i>(não preencher se for pessoa física)</i>		
Nome empresarial		
CNPJ		
Endereço de sede (Rua, número, bairro)		
Cidade	Estado/UF	CEP
E-mail para contato		
Telefone fixo (com DDD)	Celular (com DDD)	

Nome do empresário		
CPF	RG	Órgão Expedidor
Endereço residencial		
Cidade	Estado/UF	CEP
E-mail		
Telefone fixo (com DDD)		Celular (com DDD)

DADOS DO RESPONSÁVEL PELA AÇÃO LOCAL: *(todos devem preencher)*

Diga quem é a pessoa que estará em contato com a SMC e será responsável pela execução da verba, acompanhamento e realização das atividades. Caso seja o proponente, repita os dados.

Nome		
CPF	RG	Órgão Expedidor
Endereço residencial		
Cidade	Estado/UF	CEP
E-mail		
Telefone fixo (com DDD)		Celular (com DDD)

1.2 Site

Caso a ação local ou o proponente tenham algum site, indique o endereço.

--

1.3 Redes Sociais

Caso queira, indique os endereços de seus perfis em redes sociais.

1.4 Como você ficou sabendo desse Edital?

- () Internet (redes sociais, email etc.)
- () Articuladores da Secretaria Municipal de Cultura. Quem? _____
- () Mídia impressa (jornal, revista etc.). Qual? _____
- () Material de divulgação impresso (cartaz, panfleto, encarte etc.)
- () Amigos/conhecidos
- () Pontos de Cultura, Pontões de Cultura ou Pontos de Leitura. Qual? _____
- () Outras instituições/iniciativas. Qual? _____
- () Outro modo. Qual? _____

2. IDENTIFICAÇÃO DA AÇÃO LOCAL

Quem deve responder é o realizador da ação (indivíduo, grupo ou coletivo).

2.1. Qual é a sua ação local? O que você realiza?

Descreva o projeto, atividade, prática ou trabalho que você está inscrevendo no Edital.

2.2. Indique em que área(s) a ação local se enquadra:

Marque mais de uma opção, se necessário.

- () Cultura () Arte () Comunicação () Conhecimento

2.3. Sobre seu histórico na realização de ações locais, preencha:

A.

- () Esta é a primeira ação que realizo. () Já realizei outras ações.
Caso tenha realizado outras ações, quais foram?

B.

() Esta é a única ação que realizo.
Caso realize outras ações, quais são?

() Realizo outras ações.

2.4. Onde você realiza a ação inscrita neste edital? Em um(a):

- () Rua. Qual? _____
 () Praça. Qual? _____
 () Estabelecimento comercial. Qual? _____
 () Instituição. Qual? _____
 () Casa de alguém. Quem? _____
 () Outro. Qual? _____

2.5. Em qual(is) bairro(s) do Rio de Janeiro a sua ação é realizada?

Em caso de dúvidas, consulte o Anexo 8 - Bairros, Áreas de Planejamento e Mapa.

2.6. Observando o Anexo 8, diga em qual Área de Planejamento este(s) bairro(s) se localiza(m).
Você pode marcar mais de uma opção.

- () AP1 () AP2 () AP3 () AP4 () AP5

2.7. Existe outra forma de identificar esse local?

Você pode dizer o nome da região, sub-bairro, favela, comunidade, território, ocupação, loteamento etc.

2.8. Com que frequência essa ação local é realizada?

- () Todo dia
 () Toda semana
 () Todo mês
 () Outro. Qual? _____

2.9. Quando você começou a realizar essa ação? Por que você decidiu realizá-la? Pode contar um pouco dessa história?

2.10. A sua ação muda alguma coisa no local em que ela se realiza? Ela resolve algum problema do local ou das pessoas que moram ali? Alguma coisa passou a ser reconhecida em função da sua ação? Conte as transformações locais que a sua ação promove.

2.11. A ação que você realiza mudou concretamente a vida de alguma pessoa envolvida? Pode contar a história de alguém?

2.12. Você mora no local (bairro, comunidade, favela, território, ocupação) onde a ação é realizada?

() Sim () Não. Onde mora? _____

2.13. Se você não mora, qual é a sua relação com esse local? Como você começou a atuar ali?

2.14. No local onde você realiza a sua ação (bairro, comunidade, favela, território, ocupação), existem outras ações parecidas com a sua? Quais? Vocês têm parcerias ou já trabalharam juntos?

2.15. Você participa ou frequenta ações realizadas em outros locais? Quais?

2.16. Você segue algum exemplo ou alguma referência para realizar essa ação?

2.17. Com a sua ação, você ensina alguém a fazer alguma coisa? Quem? O quê?

2.18. A sua ação estimula as pessoas que vivem no local a produzir cultura, arte, comunicação e/ou conhecimento? Como?

2.19. Como você divulga a ação? Como as pessoas ficam sabendo que ela acontece?

- Internet (redes sociais, email, video etc.)
- Carro de som
- Faixa
- Material de divulgação impresso (cartaz, panfleto, encarte etc.)
- Rádio. Qual? _____
- Mídia impressa (jornal, revista etc.) Qual? _____
- Contato com amigos/conhecidos/vizinhança
- Outro modo. Qual? _____

2.20. Quantas pessoas a sua ação atinge em média? Qual é o perfil do público?

2.21. Pessoas de outros locais (bairros, comunidades, favelas, territórios, ocupações) participam ou têm acesso à sua ação? Elas são de onde?

2.22. Você considera que sua ação atinge diretamente:

Você pode marcar mais de uma opção.

A.

- Pessoas vítimas de violência
- Pessoas em situação de pobreza
- Pessoas em situação de rua (moradores de rua)
- Pessoas em situação de restrição e privação de liberdade (população carcerária, por ex.)
- Pessoas com deficiência
- Pessoas em sofrimento físico e/ou psíquico
- Mulheres
- Gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros e transexuais
- Crianças
- Jovens
- Idosos
- Povos e comunidades tradicionais
- Negros e/ou negras
- Ciganos
- Indígenas
- Outros. Quais? _____

B.

- Pessoas com difícil acesso à educação
- Pessoas com difícil acesso à saúde
- Pessoas com difícil acesso à moradia
- Pessoas com difícil acesso à segurança
- Pessoas com difícil acesso ao lazer e à produção cultural
- Pessoas com difícil acesso ao trabalho
- Outros. Quais? _____

2.23. Essa ação gera renda para alguém?

- Não Sim. Para quem? _____
 Quanto, em média? _____

2.24. Você conta com ajudas, apoios ou parcerias para realizar a sua ação?

Pode ser com dinheiro, divulgação, troca de serviços, comida, transporte, espaço físico etc.

- Sim Não

Quem ajuda?	Como?

2.25. Você já recebeu patrocínio, incentivo ou alguma forma de fomento público ou privado?

Alguma instituição já contribuiu com a sua ação em termos financeiros?

- Não Sim. Qual(is)? _____

2.26. Você já participou de alguma ação reconhecida pelo Programa Cultura Viva?

Pontos e Pontões de Cultura, Pontos de Leitura, Pontos de Memória, Ação Grô, entre outros.

- Não Sim. Qual(is)? _____

2.27. Por meio da sua ação, você realiza:

Você pode marcar mais de uma opção.

- A. eventos. Quais? _____
 oficinas/aulas/workshops. De quê? _____
 produtos (livros, outros tipos de publicação, videos, cds/dvds, roupas, peças de artesanato etc.) Quais? _____
 Outros. O quê? _____

B. Algum desses é pago?

Caso seja, diga qual é o item e quanto custa.

2.29. Você tem alguma dificuldade em realizar essa ação? Qual?

2.30. Qual é a importância de ganhar este prêmio para a continuidade da sua ação?

2.31. Quer falar mais alguma coisa sobre a sua ação?

3. DEPOIMENTOS

De acordo com o item 5.4.1. b) do Edital, o proponente deverá encaminhar 03 (três) depoimentos de pessoas de referência no local onde se realiza a ação, reconhecendo e explicando a sua importância. Os depoimentos podem ser escritos, enviados na forma do Anexo 4, ou registrados em vídeos de **no máximo um minuto e trinta segundos**. Os vídeos dos depoimentos devem ser enviados em CD, DVD ou pendrive.

Sobre as pessoas que deram os depoimentos, preencha:

Nome	RG	CPF	Telefone	E-mail (caso tenha)

3.2. Diga como você está enviando os depoimentos:

- () Os depoimentos seguem em formato escrito.
- () Os depoimentos seguem em vídeo salvo em CD, DVD ou pendrive.

4. PLANO DE EXECUÇÃO

Liste as atividades e tarefas que você pretende realizar com o recurso do prêmio, caso seja selecionado.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

5. _____
6. _____
7. _____
8. _____
9. _____

(Exemplos: Realizar oficina semanal de música, comprar material, pagar oficinairo).

(Você pode incluir tantos itens quanto forem necessários)

5. ORÇAMENTO

PESSOA FÍSICA

(não preencher se for MEI)

Obs.1: Em caso de dúvidas no preenchimento, ver exemplos na página 11.

Obs.2: Lembre-se de que, no pagamento de prêmios a pessoas físicas, o Imposto de Renda é descontado na fonte. Você deve compor o seu orçamento considerando como teto o valor líquido de R\$ 29.826,15 (vinte e nove mil oitocentos e vinte e seis reais).

NOME DA AÇÃO LOCAL:					
	Item orçamentário	Quantidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)	Justificativa (explicar o motivo da despesa)
1.					
2.					
3.					
4.					
5.					
6.					
7.					
8.					
9.					
10.	Imposto de Renda (27,5% - Parcela redutiva)	1	10.173,85	10.173,85	Imposto retido na fonte
...					
TOTAL:				R\$ 40.000,00	

MEI

(não preencher se for pessoa física)

Obs.: em caso de dúvidas no preenchimento, ver exemplos na página 11.

NOME DA AÇÃO LOCAL:					
	Item orçamentário	Quantidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)	Justificativa (explicar o motivo da despesa)
1.					

2.					
3.					
4.					
5.					
6.					
7.					
8.					
9.					
10.					
...					
TOTAL:				R\$ 40.000,00	

Exemplos					
	Item orçamentário	Quantidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)	Justificativa (explicar o motivo da despesa)
1.	<i>Oficineiro de Dança</i>	12	1.000,00	12.000,00	<i>Contratação de 01icineiro por 12 meses para as aulas de dança.</i>
2.	<i>Computador</i>	01	3.000,00	3.000,00	<i>Compra de 01 computador para edição do vídeo-documentário.</i>

- Conforme item 2.3.1. do edital, no pagamento de prêmios a proponentes pessoas físicas, os impostos devidos serão retidos na fonte.

Na qualidade de proponente e representante da Ação Local _____, declaro que as informações contidas neste formulário de inscrição são verdadeiras, bem como declaro o conhecimento e a integral concordância com as normas e condições estabelecidas no edital do Prêmio de Ações Locais, Edital SMC nº 04/2014.

Local/data: _____, ____/____/____

Nome do Proponente: _____

Assinatura do Proponente: _____



EDITAL DO PRÊMIO DE AÇÕES LOCAIS - Edição Rio450

AVISO

Rio de Janeiro, 16 de março de 2015

A Secretaria Municipal de Cultura torna pública a homologação do resultado da seleção do Edital SMC Nº 04, de 16 de outubro de 2014, Edital do Prêmio de Ações Locais - Edição Rio450.

Serão premiadas 65 (sessenta e cinco) ações inscritas por proponente pessoa física e 20 inscritas por microempreendedores individuais (MEI), conforme item 1.2.

De acordo com o item 10.2., no mínimo 50 (cinquenta) das 85 (oitenta e cinco) ações locais selecionadas deverão atuar nas Áreas de Planejamento 3, 4 e/ou 5 (conforme Anexo 8), sendo 38 (trinta e oito) inscritas por pessoas físicas e 12 (doze) inscritas por pessoas jurídicas - MEI.

Conforme item 11.1 do Edital os proponentes selecionados possuem o prazo de 10 (trinta) dias úteis para a entrega da documentação necessária ao recebimento do recurso do prêmio.

Para mais informações entre em contato com a Coordenadoria de Cultura e Cidadania (cidadania.smc@rio.rj.gov.br / 2976-2526/ 2976-2547).

Ações Locais Selecionadas

Nº	Nome da Ação	Proponente	Natureza da inscrição
324	Guerreiros da Guia	Adailton de Oliveira Silva JR.	CPF
707	Passeio Musical	Adilson Barbosa Pereira	CPF
43	Capoeira Adaptada e Social	Alex Sandro de Andrade da Silva	CPF
59	Café com Machado	Alex Sandro Nunes da Silva	MEI
183	Baile do Lajão	Alexandro Rocha de Azevedo	MEI
482	Roda Cultural do Méier- CCRP	Allan José Santos	MEI
95	Produzindo Ritmos com Cidadania	Anderson Epifânio do Nascimento	MEI
422	Projeto Dá Teu Papo Protagonismo Juvenil	Anderson José Ribeiro	CPF
610	Aula de DJ com DJ Grandmaster Raphael	Ângelo Antônio Raphael	CPF
111	Um canto pela vida	Augusto Cesar Dias	CPF
71	Centro de Ópera Popular de Acari	Avamar Filgueira Pantoja	CPF
615	Mulheres em ação - Criando Ecobridens da Cidade de Deus	Benta Neves do Nascimento	CPF
780	PERFORMARTE - Oficina Viva de Ação de Rua	Carlos D Soluções Criativas	MEI
493	Projeto Sociocultural Bandeirantes Já	Charlian Silva dos Santos	MEI
729	Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil	Christiano Cesar Mattos Dias (Cachalote Mattos)	CPF
23	Damas em Cena	Douglas Resende de Souza	CPF
90	Movimento Cultural Samba do Buraco do Galo	Edson José Alfredo de Oliveira	CPF
66	Barraco#55	Eduardo Monteiro	CPF
642	"Gema da Alegria no Lar"	Emanuelle Silva Araújo	CPF
41	Museu Natural da Fazenda do Viegas	EOPE BIOS	MEI
347	Batalha dos Barbeiros Brasil	Erica Cristina Santana Nunes	CPF
298	Projeto Movimentos	Fabricio Jefferson Evangelista Ramos da Silva	CPF
756	Cultura que Transforma	Fabricio Silvestre de Oliveira	CPF
144	Domingo no Darke: Encontros Cariocas	Flavio Aniceto dos Santos	CPF
381	Movimento Preserva Laboriaux	Gabriel Neira Voto	CPF
765	Festival de Cultura, Direitos e Cidadania LGBT de Favelas	Gilmar Santos da Cunha	MEI
732	Curta Vila Kennedy - 2ª Edição	Guilherme dos Santos Junior	CPF
455	Cidadania Black	Helton Ricardo Nicolau	CPF
70	CDD NA TELA	Igor Vígeas Silva Melo	CPF
262	Grupo de Teatro Ventilador de Histórias	In the Gestus	MEI
340	Presente de Iemanjá, em louvor a Rainha do Mar	Israel A. Evangelista Santos	CPF
289	Cine Clube Lobo Guará	João Alberto Pereira Batista	CPF
695	The Poison - Ação Social Quebrando o Preconceito	João Paulo Felix da Cruz	CPF
33	Bolo Doido Clóvis Bate Bola	Jonas dos Santos	CPF
317	Roda Cultural de Vila Isabel CCRP	Jonathan Willy Ferreira Miralha	MEI
527	Aconteceu Virou Arte II	José Alfredo dos Santos	CPF
253	SUBURBAGEM: A arte pela ótica do subúrbio	José Francisco Reis Tavares	CPF
281	Folia de Reis Penitentes do Santa Marta	José Henrique Silva	CPF
509	Oficina do Passinho	Key Tetra Produções	MEI
382	Charme Favela	Larissa Helena Luiz Brito	CPF
594	Cine & Rock na Praça	Leandro Alves de Oliveira	CPF
825	faveladarocinha.com	Leandro Lima Gonçalves da Silva	CPF
129	Cineminha no beco	Lindenberg Cicero da Silva	CPF
417	Sarau Pedra Pura Poesia	Livia de Souza Vidal	CPF
805	Casa de Aya	Luana Aparecida Souza Dias	CPF
240	Teatro a Céu Aberto do Saquetaço	Luiz Augusto da Rocha Vaz	MEI
806	Zungu do Santo no Quilombo Pedra do Sal	Luiz Carlos Torres	CPF
431	Roda Cultural de Bangu	Luiz Ernesto Ferraz de Barros Junior	CPF
22	Feijoada e Roda de Samba do Quilombo de Sacopã	Luiz Martins Pinto	CPF
349	Turma do Índio - Carnaval de Rua	Marcelo Rodrigues da Silva	MEI
505	Plantar Paquetá	Márcia Lavrador Kevorkian	CPF
701	Marias do Brasil, 16 anos de luta por lei justa	Maria da Paz Bezerra de Góis	CPF
218	Leros, Leros e Boleros, em Resgatando a Era do Rádio	Maria José Vieira dos Santos	CPF
640	Oficina de Palhaço - Palhaçadaria	Maria Leydiane de Assis dos Santos	CPF
737	Arraiá Flor da Roça	Maria Rosa Galvão Padilha Mercedes	CPF
285	Rap na Reta	Marjan Sodré da Fonseca Rosa	CPF
696	Viaduto de Madureira - Rio Charme Social	Michel Jacob Pessoa	CPF
659	Jornal Fala, Roça!	Michele Paula da Silva	CPF
167	Vida e Arte Cigana	Mio Vacite	CPF
84	Acervo Cultne	Natila Lima de Oliveira	CPF
270	Aproveitamento e Reaproveitamento de Alimentos: A Arte de Cozinhar	Noêmia de Mello Souza	CPF
470	Espaço Cultural Viaduto de Realengo	Oberdan Mendonça Ferreira	CPF
210	Brilho de Lucas, fomentando a cultura popular no Rio de Janeiro	Orlando Silva Costa	CPF
469	Perto do Leão Etíope do Méier	Pedro Gomes Rajão	CPF
316	Roda Cultural de Jacarepaguá Quarta Under CCRP	Pedro Henrique Lins Pagnez	CPF
578	Grupo de Gestantes Providenciando a favor da vida	Raquel da Gama Spinelli	CPF
789	Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana	Regina Celia de Oliveira Peixoto	CPF
106	Divinas Oficinas	Ricardo Oliveira de Freitas	CPF
61	Espaço Cultural Biblioteca Semear	Roberta Lourenço Ziolli	CPF
348	Sarau Tropicaos	Roberto Moreira Barrucho	MEI
693	Fuzuê D´Aruanda: Roda de Jongo e Danças Populares	Rodrigo Silva Nunes	MEI
398	Companhia In Off	Rômulo Guilherme Oliveira Barboza	CPF
397	Ação Griô - Turismo Solidário no Quilombo	Sandro da Silva Santos	CPF
420	Espaço Néctar	Sérgio de Carvalho	CPF
753	Sarau Cultural em terras realengas?	Sidnei Oliveira Silva	CPF
597	Mulheres do Sertão Carioca e Seus quitutes	Silvia Reguna Nunes Baptista	CPF
743	Curso de comunicação comunitária	Thais Cavalcante da Silva	CPF
179	Viva Honório!	Victor Hugo Lima dos Santos Rodrigues	CPF
16	Projeto Vidigal Cultural	Vidigal Capoeira	MEI
250	Roda de Samba do Samba de Benfica	Virgílio Moreira dos Santos	MEI
603	Poesia de Esquina	Viviane de Sales Silva	MEI
674	Trocas Marginais	Wallace Gonçalves Lino	MEI
419	Ponto da Palavra	Wanderson Luiz da Costa Geremias	MEI
364	Noite Faveleira	Wesley Denilio Rodrigues Souza	CPF
563	Horta Comunitária e Tecnologias Sociais de Baixo Custo	Zolmir da Silva Figueiredo	CPF

Ações Locais Suplentes

(inscritas por pessoas físicas)

Nº	Nome da Ação	Proponente	Natureza da inscrição
142	Roza Fashion	Leonardo Rodrigues Miranda	CPF
675	Projeto Imagens em Movimento	Ana Dillon Nunes	CPF
176	Quilombo Camorim	Adilson Batista de Almeida	CPF
644	Eco Rede - Rede Comunitária de Desenvolvimento Socioambiental	Iara Regina da Silva Oliveira	CPF
50	Carnaval das Culturas	Lucia Sampaio de França Sons	CPF
30	O livro bate à sua porta	Lucia Helena Moraes Mendes	CPF
820	Os Livros de Empreendedores Morro dos Macacos	Euza Cristina Borges dos Santos	CPF
822	Cine Fantasma Rio 450 Graus	Lucas Canavarrro Rodrigues Martins	CPF
546	Paginário	Leonardo Nabuco Villa-Forte	CPF
350	Viajantes do Território- Uma Cartografia Colaborativa da Região Portuária do Rio de Janeiro	Egeu Laus Simas	CPF
227	Escritos da Roca	Fernando Ermiro da Silva	CPF
272	Escolinha de Arte Urbana	Juan Sebastian Longhini	CPF
728	Africa Livre - Conexão Brasil-Guiné	Leonardo Suave Oliveira	CPF
604	ArteNatividade Tv	Suellen Carvalho de Oliveira	CPF
608	Escola de Funk do Jacaré	Willian Robson Nascimento Silva	CPF
226	Craques da Vida Vila Aliança	Franklin Ferreira de Melo	CPF
490	Ação Residência Artística Panóptico Corpo e Espaços na Prisão	Paula Isnard Maracajá	CPF
157	Ação de Rua	Francisco das Chagas Freire de Carvalho	CPF
351	Ateliê Veu de Poesia	Rute Casoy	CPF
823	Centro de Memória de Realengo e Padre Miguel	Martha de A.N da Silva	CPF

Ações Locais Suplentes

(inscritas por microempreendedores individuais - MEI)

Nº	Nome da Ação	Proponente	Natureza da inscrição
425	Oficina Experimental de Poesia	Rafael Zacca Fernandes	MEI
434	Sistema FANK! Pela Batida que nos move..	Alexandre Ferreira Barcellos	MEI
547	Flautista da Marambaia 2015	Mariana Hoepfner Borgerth	MEI
120	Favela Brass	Thomas Matthew Ashe	MEI
148	Cia Completa Mente Solta	Cia Completa Mente Solta	MEI
212	Terreiro em Movimento - Morro da Formiga	Mangueira	MEI
405	Encontro Mensal de Bambolês	Edilaine Guimarães Guerreiro	MEI
409	Pôr do Santa	Roberto Dias de Paula Junior	MEI



DESPACHO DO SECRETÁRIO EXPEDIENTE DE 02/05/2016

Processo nº 12/001.029/2015 – HOMOLOGO o resultado da seleção do Edital nº 7, de 23 de outubro de 2015 – Prêmio Ações Locais - 2015 e adjudico em favor das entidades abaixo relacionadas:

1) PROPOSTAS SELECIONADAS

a) Proponentes Pessoas Físicas

AÇÃO LOCAL	REALIZADOR	PONTUAÇÃO
Quilombo do Camorim	Adilson Batista de Almeida	90
Rock em Movimento	Diogo Bezerra do Nascimento	90
Feira Crespa	Elaine dos Santos Rosa	90
Nêga Rosa	Érica portilho	90
Roda de Cultura - Capoeira na Praça com Grupo Saravá	Gabriel Pinheiro de Siqueira Gomes	90
Roda de Samba na Serrinha - Rede Carioca de Rodas de Samba	João Luiz dos Santos Costa	90
Brincalhau	Jorge Wallace Barbosa Lourenço	90
Cinema Brincante	Leonardo Silva de Lima	90
Evento Hip-Hop Santa Marta	Marcia Aguiar de Souza	90
Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea	Marco Antonio Teobaldo	90
Reciclando Pensamentos	Marcus Vinicius de Aquino Santana	90
VER DESENHAR COMPARTILHAR	Sergio Vidal da Rocha	90
Seminários Temáticos para a Juventude.	Tatiana Bastos de Sousa	90
JORNAL A NOTICIA POR QUEM VIVE	Valéria Barbosa da Silva	90



Oficina de Passinho com Imperadores da Dança	William Severo dos Santos	90
Oficinas Cia dos Prazeres	Lucas Weglinski Andrade	90
Meninas da Gamboa - Teatro para terceira idade	Ines Viana Duque	85
Mariscarte	Lucas Esteves Ururahy Rodrigues	85
Pintando a Vila	Robson do Nascimento Ribeiro	85
HIP FUNK FESTIVAL	Fernando Victor Cock Gregorio	85
Estação 67 na escola	Elizabeth da Conceição Manja	85
Arte dos Suburbanos	Jairo Gomes dos Santos	85
Roquealize-se	Renan da Silva Amaral	85
FOLIAS DE REIS DA FORMIGA	André Leonardo Silva de Carvalho	85
ENCENAÇÕES DE RUA EM PAQUETÁ	Márcia de Castro Martinez	85
Projeto Universo da Bola	Nilce Abreu da Silva	85
Circuito Cultural da Ilha do Governador	Elisabete Vidal Leite Ribeiro Cardoso	85
Batalha da Liberdade	Anderson Rocha Pereira	80
Existe Vida no Caju	Clarisse Werneck Werberich	80
Maré sobre o Salto	Marcos Vinicius Ferreira Aprígio	80

b) Proponentes Pessoas Jurídicas - MEI

AÇÃO LOCAL	REALIZADOR	PONTUAÇÃO
Ao Vento	Andreza da Silveira Jorge	90
GRAFFITI Diálogo	JOAO VICTOR CARDOSO D ALBUQUERQUE	90
Sarau do Escritório	Luiz Fernando Pereira Pinto	90
CINE RUA PACIÊNCIA CULTURAL	PAULO ANDRE GOMES BASTOS DA SILVA	90



Sarau Musical da Velha Guarda Show da Bateria da Mangueira	Robson Lo Bianco	90
Roda Cultural do Terreirão	Luciana Accioly Ribeiro da Costa	85
Social CineClube	Thiago Câmara de Paula	85
Iqfenix- Estudance	Lucio Pereira de Araujo	85
Economia de Comicidade Feminina Oficina de palhaçaria para mulheres vitimas de violência doméstica	Geni Viegas	80
Tambor no Valongo	Ana Paula Viana Catão	80

2. SUPLENTE

a) Suplentes Pessoas Físicas

AÇÃO LOCAL	PROPONENTE	PONTUAÇÃO
Sebo Cultural Volante	Monique Gabriele da Silva	78
Cineclube PQT	Leonardo Diniz do Couto	75
TERREIRO EM MOVIMENTO - MORRO DA FORMIGA.	Elizabeth Fernandes Cordeiro	75
LEIA NA PRAÇA	Júlio César Gomes Ribeiro da Costa	70
FACE - Fábrica Artística de Criações de Espetáculo	Andre Luiz Gomes de Araujo	70
Jongo Eledá	Cristina Sebastiana de Souza Santos	70
Escola Carioca de Danças Negras	Fábio Pereira Batista	70
Projeto Roda Cultural Voz de Mulher	Leidimar Alves Machado	70
Panderolando - encontros sonoros	Rodrigo de Souza Santos	66,7
Oficina de Teatro Atos e Atores 18 Anos	Mauro da Silva Lima	65,8
Cia. de Teatro Articule	Anderson Rocha de Medeiros	65,8
Projeto Uma das Folhas	Michele de Oliveira	65,8



CDD ROCK Baile	Sergio Murilo Dos Santos Freitas	65,8
CINECLUBE GIGOIA	IEDA ROZENFELD OLHOVETCHI	65,8
Realidade Poética	Alexandre Souto Braga	65,8
VALORIZANDO A CULTURA INDÍGENA NAS REDES DE ENSINO	amauri vieira braz	65
CineClube Tia Nilda	Diego Gomes de Lima	65
Maré de Cultura	Francisco Valdean Alves dos Santos	65
Projeto Cultural Afro Lemi Ayò	MARIANA MONTEIRO DE SOUZA	65
Temporada das Leituras	Rejane da Silva Xavier	65
Rádio Web Manguinhos Livre	Renata da Silva Melo	65
Capoeira Verdejante	Vanessa Souza Romão	65
FEIRA DE TROCAS E SUSTENTABILIDADE DESAPEGUE-SE	Renata Luci de Lara Baptista	65
ATELIÊ DE ARTE- EDUCAÇÃO - PRODUÇÃO ALTERNATIVA COM GRAFFITI	Mario Jorge Pereira dos Santos Junior	64,2
O LIVRO BATE Á SUA PORTA	Lucia Helena Morais Mendes	63,3
JetMania Graffite Turano	George Allan Santos da Silva	60
Escolinha de Arte Urbana - Rocinha	Miguel Plaza de Blas	60
RUA - Revolução Urbana de Arte	Douglas Rodrigues Arêas de Barros	58,3

b) Suplentes Pessoas Jurídicas – MEI

AÇÃO LOCAL	PROPONENTE	PONTUAÇÃO
Graffiti Guadalupe	Rodrigo da Silva Santos	80
Fazendo Arte com a Leitura	Simone de Paula Araújo	70
Mapeamento Turístico e Cultural do Sertão Metropolitano Carioca	Diogo da Silva Cardoso	70



A Hora do SHOW	Patrick Reis Alves Vieira	70
Movimento Cultural Jongo da Lapa	JULIANA DO NASCIMENTO CORREIA	65

GTO Marear - Maré adentro Rio Afora	Janaína Ricardo dos Santos	65
CTI em Ação - Inclusão através da arte	José Carlos Rosa Miranda dos Santos	65
Residência Artística Bonobando	KARLA ALESSANDRA FLORENCIO SUAREZ	65
Paragem Marginal	MATHEUS AFFONSO MOREIRA	65
Libertando as Palavras	Bibiana Louzada de Queiroz	60

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2016.

Marcelo Calero
Secretário Municipal de Cultura

ANEXO 2 - Propostas aprovadas na II Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro que incluem a territorialização da cultura

EIXO	SUBEIXO	PROPOSTA
1. Implementação do Sistema Nacional de Cultura	Marcos Legais, Participação e Controle Social e Funcionamento dos Sistemas Municipais, Estaduais/Distrito Federal e Setoriais de Cultura, de acordo com os princípios constitucionais do SNC.	<p>1. Reestruturar o Conselho Municipal de Cultura a partir da constituição de um fórum de cultura da cidade, que delibere um novo formato, regimento e funcionamento do conselho, ampliando os espaços de representação territorial e temática, contemplando a diversidade cultural e a representação de povos, culturas tradicionais e urbanas.</p> <p>4. Criar a Coordenadoria Especial de Descentralização da Cultura com a finalidade de atuar na promoção e implementação de planos, programas e projetos de natureza cultural, visando a consolidação de uma política que prioriza as expressões culturais dos territórios e provoca a descentralização.</p>
	Qualificação da Gestão Cultural: Desenvolvimento e Implementação de Planos Territoriais e Setoriais de Cultura e Formação de Gestores, Governamentais e Não Governamentais, e Conselheiros de Cultura.	3. Criar uma agenda de fóruns culturais de escuta que considerem a transversalidade (linguagens e territórios) e que sirvam como base para o desenvolvimento de políticas públicas, mantendo diálogo contínuo com os órgãos deliberativos (Conselho de Cultura, Secretaria Municipal de Cultura, Comissão Parlamentar de Educação e Cultura e outros).
2. Produção simbólica e diversidade cultural	Criação, produção, preservação, intercâmbio e circulação de Bens Artísticos e Culturais	1. Implementar uma Lei de fomento à Cultura do Município do Rio de Janeiro com a territorialização do orçamento para o acesso, produção e circulação artística e cultural reconhecendo e incentivando os produtores locais, gerando renda e desenvolvimento social local e a previsão de um orçamento regular para a produção, manutenção e ampliação de projetos artísticos e de equipamentos culturais, bem como

		<p>de coletivos, companhias, etc., possibilitando um maior tempo de permanência e estabilidade desses bens simbólicos, atuando contra a descartabilidade da produção cultural.</p> <p>3. Criar um programa transversal para reconhecimento, legitimação, financiamento e fomento à produção cultural e artística da juventude popular. O programa integrará a política/lei da meia-entrada, passe livre, e uma bolsa para acesso e produção de bens culturais.</p>
3. Cidadania e Direitos Culturais	<p>Democratização e Ampliação do Acesso à Cultura e Descentralização da Rede de Equipamentos, Serviços e Espaços Culturais, em conformidade com as convenções e acordos internacionais</p>	<p>1. Ampliar as redes de equipamentos culturais públicos para contemplar o conjunto da diversidade de produção cultural da cidade nas diversas linguagens, atores, formatos, territórios.</p> <p>2. Aprovar o Fundo Municipal de Cultura, que deve potencializar e estimular a formação, produção, pesquisa, expressão, comunicação e circulação das ações culturais, a fim de favorecer a democratização e territorialização do orçamento como critério fundamental, eventos, equipamentos e linguagens.</p> <p>3. Ampliar, simplificar e desburocratizar os editais, inclusive contemplando pessoas físicas sob o entendimento do poder público enquanto facilitador deste processo.</p> <p>4. Criar a bolsa Jovem da Cultura, para jovens de periferia, favela, subúrbio, povos tradicionais, com necessidades especiais e outros segmentos, inclusive ao jovem que ainda não realiza ação e não tem envolvimento, a fim de viabilizar o aparecimento de novos corpos de atuação que possibilite a democratização, circulação, experimentação e acesso aos meios de produção e equipamentos.</p>
	<p>Diversidade Cultural, Acessibilidade e Tecnologias Sociais</p>	<p>1. Valorizar e assegurar a diversidade étnica, racial, territorial, religiosa e de gênero nas</p>

		<p>campanhas de publicidade que retratem a cidade do Rio de Janeiro, principalmente, nas companhias para o turismo.</p> <p>4. Revogar imediatamente a Resolução 013 visando a desmilitarização dos eventos e ações culturais nas favelas. Que a Secretaria Municipal de Cultura assuma a responsabilidade pela liberação dos eventos, retirando da polícia o poder de decidir a realização dos eventos culturais nas favelas.</p>
	Valorização e Fomento das iniciativas Culturais Locais e Articulação em Rede	1. Preservar a cultura local em espaços que estão sofrendo remoção devido aos processos de transformação e gentrificação de espaços urbanos. Exemplo: Região Portuária do RJ – barracões de escolas de samba, José Bonifácio.
4. Cultura e Desenvolvimento	Institucionalização de Territórios Criativos e Valorização do Patrimônio Cultural em Destinos Turísticos Brasileiros para o Desenvolvimento Local e Regional.	1. Territorializar o orçamento: estabelecimento de números mínimos de Criativos e Valorização do Patrimônio equipamentos culturais de diferentes tipos nas localidades.
		2. Garantir que a Prefeitura utilize os equipamentos e atores da localidade ao realizar eventos públicos e que esses sejam melhor divididos territorialmente.
	Fomento à Criação/Produção, Difusão/Distribuição/Comercialização e Consumo/Fruição de Bens e Serviços Criativos, tendo como base as Dimensões (Econômica, Social, Ambiental e Cultural) da Sustentabilidade.	1. Criar centros de produção criativa, considerando a territorialização, que e disponibilizem meios de produção profissional bem como cursos de formação.
		4. Garantir a desmilitarização da cultura, com a valorização do funk, do hip hop e de todas as manifestações culturais locais.

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base no Relatório da II Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMCRJ, 2013)