

Cidade

EMOLDURADA:

AS DESIGUALDADES E
LIMITAÇÕES DO ACESSO
À ARTE NO RIO DE
JANEIRO E AS
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
DA ZONA OESTE

DÉBORA DA SILVA SUZANO

Cidade

EMOLDURADA:

AS DESIGUALDADES E LIMITAÇÕES DO ACESSO À ARTE NO
RIO DE JANEIRO E AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DA ZONA
OESTE

DÉBORA DA SILVA SUZANO



Editora Uaná

CNPJ 47.351.194/0001-33

editorauana@gmail.com

Niterói, RJ

Leila Maribondo

Editora-responsável | Projeto Gráfico

www.editorauana.com.br

Licença **Atribuição-NãoComercial-SemDerivações (CC BY-NC-ND)**

DOI: doi.org/10.36599/uana-978-65-84417-01-4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Suzano, Débora da Silva

Cidade emoldurada [livro eletrônico] : as desigualdades e limitações do acesso à arte no Rio de Janeiro e as produções artísticas da Zona Oeste / Débora da Silva Suzano. -- Niterói, RJ : Editora Uaná, 2026.

PDF

Bibliografia

ISBN 978-65-84417-01-4

1. Ciências sociais 2. Arte contemporânea - Brasil 3. Artes 4. Produção cultural
5. Rio de Janeiro (Cidade) - Cultura
6. Sociedade I. Título.

26-374523.0

CDD-306.47

Índices para catálogo sistemático:

1. Sociologia da arte 306.47

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964



SUMÁRIO

Apresentação	6
Prefácio. Rio de Janeiro, moldura e cidade	10
Sabrina Parracho Sant’Anna	
 Introdução	 14
 1. Um quadro de desigualdade	 20
1.1. Divisão administrativa da Zona Oeste	28
1.2. Distância simbólica e distância física	30
1.3. A falta de classe: distância simbólica	37
1.4. A arte da distinção	40
1.5. Tentativas de aproximação	43
 2. Políticas Municipais de Cultura	 49
2.1. Antecedentes da cultura carioca – Gestões passadas	51
2.2. Lonas Culturais	57
2.3. Arenas	62
2.4. Investimentos	64
2.5. Decadência	70
2.6. Conselho Municipal de Cultura	76
 3. Contexto federal e estadual	 83
3.1. Plano Nacional de Cultura	83
3.2. Âncora cultural	85
3.3. Contexto Estadual	89
3.4. Contexto Federal: Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura	93
3.5. Retrocesso	101
3.5.1. Censura	103

3.5.2. Relações com Marcello Crivella.	105
4. A cena: a prática artística e o contexto da Zona Oeste	107
4.1 O papel social da arte	109
4.2. Coletiva Mulheres De Pedra	115
4.2.1. <i>Elekô</i>	117
4.2.2. <i>Mar de Elas</i>	118
4.2.3. Transcrição de entrevista:	120
4.3. Coletivo Oeste	124
4.3.1. Transcrição de entrevista:	127
<i>Rômulo, Coletivo Oeste (jan/2021)</i>	
4.3.2. Podcast Novo Oeste	130
4.3.3.A União Coletiva Pela Zona Oeste.	135
4.4. Instituto De Formação Humana e Popular – IFHEP	139
4. 5. Coletivos	141
4.6. Discussão acerca da esfera pública	145
Conclusão	149
Bibliografia	153
Anexo	160
Sobre a autora	167

APRESENTAÇÃO

Caro leitor, este prefácio é de leitura obrigatória para melhor fluência e compreensão da pesquisa que compõe este livro, sendo de extrema necessidade a atualização do que será apresentado. Escrevi as páginas a seguir entre os anos de 2019 e 2021, na ocasião, toda a pesquisa e escrita estavam baseadas na construção histórica do campo de pesquisa, a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, assim como em sua atualidade. Percorro um caminho argumentativo da desigualdade e da divisão entre as diferentes áreas da capital e da própria zona oeste com sua divisão social exprimida na separação das áreas de planejamento quatro e cinco da Prefeitura do Rio. (AP4 E AP5), sendo, deste modo, até aquele momento, a única zona da cidade dividida em duas áreas de planejamento distintas.

Em 2025, o simbolismo social e administrativo dessa divisão se tornou concretude pela forma da lei. Lei que teve seu primeiro esboço ainda no ano de 2021, quando vereador Dr. Rogério, por meio do projeto de lei 743/2021¹, propôs a criação da Zona Sudoeste. Formalizando a separação da AP4 do restante da Zona Oeste. A justificativa do vereador é composta por motivos organizacionais e econômicos, para o autor do projeto: “com a criação e oficialização da Zona Sudoeste os bairros que a

¹<https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro.nsf/ab87ae0e15e7dd0325863200569395/03258c16006f05270325874b005df61f?OpenDocument&Start=1.1.1.6>

integram poderão ter investimentos mais delimitados em sua destinação final, além de melhor organização de infraestrutura, como transporte público, segurança e apoio de outros órgãos públicos, que conseguirão delimitar melhor suas áreas de atuação para uma prestação de serviços mais eficiente à população, a qual também não sofrerá mais com a confusão gerada frente a dimensão e extensão da área em que moram, podendo cobrar mais atenção de seus representantes. Portanto, nada mais justo do que os recursos arrecadados nesses bairros retornarem na forma de novos e imprescindíveis investimentos.”

Esta não foi a primeira tentativa de separação interna da Zona Oeste. No primeiro capítulo deste livro, descrevo sobre uma tentativa anterior, do ano de 2019, de criar a Zona Leste da capital, a descrição geográfica era diferente, porém a projeto era do mesmo, separar Barra da Tijuca, Jacarepaguá, Recreio dos Bandeirantes e outros bairros adjacentes do restante da Zona Oeste. Este projeto foi rejeitado na câmara municipal com margem mínima de reprovação e aparentemente reformulado para anos depois obter êxito. Paradoxalmente, a oficialização dessa divisão é puramente simbólica, assim como a junção anterior da Zona Oeste. Na prática, o plano diretor da cidade não se organiza em zonas, mas sim por áreas de planejamento, deste modo, a divisão prática e administrativa das Aps 4 e 5 já estava vigente, porém, como veremos nas páginas a seguir, popularmente a divisão da cidade em zona é amplamente utilizada e não representa apenas uma nomenclatura de

aglomerados de bairros, mas principalmente simbolismos construídos e atribuídos às Zonas Sul, Norte, Oeste e Central. O termo Zona Oeste, marcado pela urbanização tardia, pobreza, distância e atraso, parecia causar incomodo na população dos bairros de maior renda e poder aquisitivo que compõem a agora Zona Sudoeste. A este respeito, o jornal Diário do Rio ironiza: *Mas agora, pelo menos, o morador da Barra e do Recreio poderá dizer que mora na Zona Sul, de certa forma, nem que seja o Sul do Oeste.*²

Essa simbólica divisão, oficializada, não altera ou invalida as análises e conclusões desse livro. Pelo contrário, se mostra uma confirmação empírica desta separação social. Nas escritas a seguir, em um acertado momento de antevisão, comunico ao leitor que ao utilizar o termo Zona Oeste estaria me referindo apenas aos bairros da área de planejamento 5, pois o termo carregava significados sociais dos quais trataríamos de modo generalizador. Em curto espaço, o tempo reafirmou minha escrita.

Nota: O trabalho aqui apresentado é um fruto coletivo – quase comunitário. Existe um famoso ditado indígena que afirma “É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”. Me pergunto quantas pessoas são necessárias para tornar essa criança uma mestra. Uma comunidade inteira foi precisa para

² <https://diariodorio.com/vereador-quer-que-barra-e-jacarepagua-sejam-a-zona-sudoeste/>

formar e inspirar essa pesquisa e esta pesquisadora. Escrevo essas linhas com a convicção de que a democratização do ensino não pode ser vista como uma conquista meritocrática e individualizada. Cada jovem periférico que consegue galgar os degraus de um ensino superior historicamente elitizado, retorna para sua comunidade o poder de quem pode compor novas narrativas. Escrevo sobre a Zona Oeste pelo olhar de quem nela cresceu, acreditando que a mescla entre a vivência e o saber acadêmico é uma das mais belas conquistas deste tempo.

PREFÁCIO

Rio de Janeiro, moldura e cidade

Sabrina Parracho Sant’Anna

A função da moldura consiste na simbolização e no reforçamento da dupla função do limite da obra de arte. A moldura exclui da obra de arte todo o meio ambiente e, também, o expectador, e ajuda, assim, a colocar a obra de arte numa distância necessária, para possibilitar o seu consumo estético. A distância de um ser (*Wesen*) em relação a nós significa, no limpo da alma, a unidade deste ser por si mesmo. Na medida em que um ser é fechado em si mesmo, ele possui um espaço (*Bezirk*) inacessível por todos: o ser-por-si-mesmo (*das Für-sich-Sein*) com o qual se reserva contra todos os outros. (Simmel, 1998: 121)

O trecho acima foi extraído de “Moldura, um ensaio estético”, publicado originalmente em 1902 no jornal *Der Tag*, por Georg Simmel. A publicação seria marco pioneiro nos debates sociológicos sobre a arte. Antes mesmo que a Sociedade Alemã para a Sociologia fosse criada em 1909, definindo a especificidade do saber como uma área de conhecimento, Simmel discutia a autonomia da arte, em consonância com os movimentos modernistas que grassavam à época. Ali, o conceito da “arte pela arte”, que marca sua caracterização moderna, seu valor de exposição, a disposição contemplativa para a suspensão do juízo se materializa na moldura como limite de exclusão do mundo da vida. A alma, esse conceito tão caro a Simmel, está presente como totalidade na forma artística e se encerra no todo que, ali contido, permite seu vir a ser.

Ao nomear sua pesquisa sobre a produção e a difusão de cultura na cidade do Rio de Janeiro, Débora Suzano escolhe a moldura para marcar processos de segregação e exclusão social. A cidade não está mais partida, ela é deliberadamente emoldurada. Se desde as vanguardas históricas a autonomia da arte vem sendo questionada (Bürger, 2008), e a atualidade do texto de Simmel precisa ser rediscutida em face a suas limitações (Villas Bôas, 2017), Suzano também recoloca o problema da Sociologia da Arte em chave contemporânea. Ao refletir sobre desigualdades estruturais de um projeto de urbanização excludente, a autora discute o acesso à arte a partir do espaço da cidade e escolhe a Zona Oeste como marco simbólico dos limites entre o que está dentro e fora dos cartões postais que modelam a imagem do Rio de Janeiro.

Se a moldura encerra a arte autônoma, Suzano, ao contrário, chama a atenção para sua heteronomia (Sant'Anna, Marcondes & Accorsi, 2017). A arte, não só se dirige à contemplação mundo da vida, sua produção e difusão também dependem de condições materiais que transbordam e invadem as molduras do quadro social. O livro que aqui se põe é, assim, resultado de pesquisa cuidadosa sobre uma região invisibilizada nas narrativas sobre a cidade. Para além da cartografia criminal que a estigmatiza, a região aparece, no mais das vezes, apenas como o vazio: cubo branco a ser preenchido pelas narrativas da cidade maravilhosa. O que o livro demonstra, no entanto, é que a produção da autonomia é ilusória também na cidade. A

segregação espacial tácita – e finalmente manifesta, a partir da criação de uma nova Zona Sudoeste – é construída e mantida por ausência de políticas públicas, e, como a autora aponta substantivamente, pela precariedade em políticas de cultura.

O livro, no entanto, não se encerra aí. Para além de oferecer uma cartografia do Rio de Janeiro a partir da concentração de recursos dos entes públicos na produção e difusão de arte, a pesquisa demonstra os tensionamentos que daí resultam. Ao se debruçar sobre jovens atores que operam coletivamente para produzir cultura e difundir a arte produzida na região, Suzano demonstra como as fronteiras podem se turvar e como processos sociais recentes ordenam a recepção e a produção da arte contemporânea. Seu trabalho se inscreve, portanto, numa vaga de novas pesquisas na Sociologia da Arte que permitem compreender a relação entre a produção de cultura e a sociedade envolvente, demonstrando a estreita relação entre arte, política, economia criativa e a esfera pública. Assim, ao preencher uma lacuna nos estudos sobre a região, a pesquisa é uma importante contribuição para a formação de uma nova Sociologia da Arte. Boa leitura!

Referências Bibliográficas:

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A. ; MARCONDES, G. . Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 7, p. 825-849, 2017.

SIMMEL, G. Moldura, um ensaio estético. In: *Simmel e a modernidade*. Brasília:UnB, 1998, p 121-128.

VILLAS BÔAS, Glaucia K. Como a arte (contemporânea) se apresenta? Sobre a atualidade de A Moldura de Georg Simmel. *Norus - Novos Rumos Sociológicos*, v. 5, p. 99-117, 2017.

INTRODUÇÃO

cultura

substantivo feminino

1. A cultura é compreendida como os comportamentos, tradições e conhecimentos de um determinado grupo social, incluindo a **língua**, as **comidas típicas**, as **religiões**, **música local**, **artes**, **vestimenta**, entre inúmeros outros aspectos.

2. Para as ciências sociais (entre elas **a sociologia e antropologia**), cultura é uma rede de compartilhamento de símbolos, significados e valores de um grupo ou sociedade. São formados artificialmente pelo homem, ou seja, de uma maneira não natural.

(<https://www.dicio.com.br/cultura/>)

desigualdade

substantivo feminino

1. caráter, estado de coisas ou pessoas que não são iguais entre si; dessemelhança, diferença.

2. ausência de proporção, de equilíbrio.

(www.dicio.com.br/desigualdade/)

Falar sobre desigualdade cultural passa por vários significados e interpretações³ as quais creio ser necessário enfrentar neste primeiro momento para que possamos seguir em frente com o real objetivo desta pesquisa.

³ Sobre o conceito de outsider art, ver Zolberg (2009)

A cultura enquanto conceito engloba muito mais do que a produção artística, porém nesta pesquisa, nos atentaremos especificamente a esta forma de expressão cultural, com foco nas políticas culturais e instituições legitimadas e espaços outsiders de cultura e arte. Usando como campo de estudo a cidade do Rio de Janeiro. Dizer que o acesso à cultura na cidade do Rio é desigual, sem antes frisar alguns pontos, pode abrir caminho para interpretações equivocadas do que realmente essa pesquisa entende por cultura.

Cultura é uma preocupação contemporânea, bem viva nos tempos atuais. É uma preocupação em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos as suas relações presentes e suas perspectivas de futuro. Cada realidade cultural tem sua lógica interna. (DOS SANTOS, 2017)

A Zona Oeste do Rio de Janeiro é um ambiente dotado de expressões e espaços culturais, e tratá-la como um vazio de cultura seria uma explicação tão errônea, a ponto de comprometer totalmente os caminhos que este trabalho pretende seguir. Portanto, quando falamos de desigualdade no acesso a instituições de cultura, estamos falando de barreiras sociais feitas por meio de construção política e urbanística, para que parte da população não acesse os espaços oficiais de difusão da cultura

legítima.⁴ Isto em nada tem a ver como o fato da produção da Zona Oeste ser farta ou escassa. Tem, antes, a ver com a diferenciação entre moradores de uma mesma cidade, e o uso da cultura para isso. Obviamente, esta pesquisa que tem seu foco na cultura, não ignora o fato que ela não é a única ferramenta usada para essa distinção. Outros elementos sociais, como a educação, acesso a espaços de lazer, precariedade do transporte público, além de elementos simbólicos fortalecem essa barreira.

O conceito de “cultura popular” que também será aqui trabalhado, não é homogêneo, e nos apresenta múltiplas aplicações que partem de diversas definições que por vezes se mostram ambíguas e até opostas.

“Cultura popular” está longe de ser um conceito bem definido pelas ciências humanas e especialmente pela Antropologia Social, disciplina que tem dedicado particular atenção ao estudo da “cultura”. São muitos os seus significados e bastante heterogêneos e variáveis os eventos que essa expressão recobre. Ela remete, na verdade, a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão

⁴ Sobre a ideia de cultura como capital legítimo diz Pierre Bourdieu: “Essa afirmativa é particularmente válida para os universos sociais relativamente autônomos que chamo de campos, nos quais profissionais da produção simbólica enfrentam-se em lutas que tem como alvo a imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social”.

desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de “saber” até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe. (ARANTES, 2017)

Identificar a cultura da Zona Oeste enquanto popular, não passa por uma conclusão particular da pesquisa, mas sim, por significados historicamente atribuídos a região. Significados estes que extrapolam o campo cultural e artístico, e encontram relação com a desigualdade social e com o desdém com a classe mais pobre da população e com tudo aquilo que é produzido por ela. Por outro lado, a tomada e ressignificação desse termo, o faz ressurgir com novos elementos e possibilidades de análise. Portanto, este trabalho pretende entre outras coisas investigar esse termo em seus extremos, partindo do seu uso como classificação cultural de menor valor, até o seu entendimento como forma de luta, subversão e discurso de resistência.

No primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Um quadro de desigualdade”, serão apresentados dados sobre a divisão geográfica e social da cidade do Rio de Janeiro, com um aprofundamento na Zona Oeste e sua subdivisão entre AP4 E AP5. Um conhecimento básico sobre a cidade do Rio, será aqui apresentado, para que o leitor possa compreender a dinâmica urbana carioca em suas particularidades. Um mapeamento de espaços culturais e artísticos municipais do Rio irá compor a hipótese de áreas preteridas para investimentos culturais,

demonstrando assim a desigualdade no acesso a estes dispositivos legitimados de arte e cultura. Assim como os distanciamentos físicos e simbólicos sofridos pela parte mais pobre da população carioca, destes espaços culturais oficiais. E ainda, buscaremos analisar estratégias de reaproximação da arte legítima com a população em geral, através de exposições, eventos e espaços, cujo o objetivo é diminuir as desigualdades culturais e artísticas na cidade.

No segundo capítulo, busco tratar das Políticas Municipais de Cultura, realizando uma pesquisa nas diferentes gestões da Secretaria Municipal de Cultural, desde o início dos anos 2000 até o momento atual. As mudanças que ocorreram na cidade e a busca por tornar o Rio a capital cultural do Brasil, através das construções de museus, inauguração de espaços culturais e as tentativas de democratização da cultura em diferentes áreas da cidade.

Neste capítulo, a forma de organização da secretaria municipal de cultura, será uma importante fonte para entender o funcionamento geral e a gestão e distribuição de investimentos. O conselho municipal de cultura, suas formações e eleições, também serão analisados aqui, a partir de um trabalho de busca por atas de suas reuniões. Entrevistas já concedidas e reportagens e declarações, tanto dos prefeitos eleitos neste período, quando de seus inúmeros secretários de cultura, serão levantados para uma análise dos vários discursos e acontecimentos que moldaram o cenário da cultura carioca até aqui.

O terceiro capítulo, apresenta uma contextualização do cenário político em diferentes esferas de poder, buscando entender que os acontecimentos recentes da cidade do Rio de Janeiro, apenas foram possíveis, por encontrar em gestões estaduais e federais, políticas e personagens propícios para tal.

O quarto e último capítulo, contará com uma pesquisa de campo, onde o foco são os coletivos atuantes na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A forma organizacional, financiamento e economia destes coletivos estarão em pauta. Neste capítulo, entrevistas realizadas por mim, fotos, discursos públicos e a voz destes coletivos contarão sobre suas atuações e estratégias para burlar a estrutura de desigualdade que permeia todo o cenário artístico carioca. Uma rede de apoio formada por estes coletivos será um ponto importante a ser tratado, onde a internet possui um papel fundamental de divulgação, interação e cooperação. Os artistas e os conteúdos produzidos, entrarão em um debate teórico com a sociologia e história da arte, onde conceitos como, arte outsider, l'art pour l'art, autonomia, arte contemporânea entre outros, serão tratados, com o objetivo de localizar os acontecimentos particulares do mundo da arte carioca em um cenário histórico e mundial.

1.

Um quadro de desigualdade

Neste primeiro capítulo busco apresentar dados e análises sobre as diferentes divisões simbólicas e institucionalizadas em práticas cotidianas cristalizadas no tempo e espaço que permeiam a Cidade do Rio de Janeiro, com base nas características das várias subdivisões cariocas em diferentes bairros e zonas, porém com foco na Zona Oeste, e suas especificidades. Para tal, usarei estudos e dados locais, que tratam não apenas de zonas periféricas variadas, mais especificamente desta região, com sua história e experiência única, pois cada espaço social possui peculiaridades que só podem ser compreendidas no contexto específico da sociedade em que está inserido, sendo necessário levar em consideração todo seu processo histórico. Um espaço social vai além de sua materialidade concreta, é um produto social construído através de relações produzidas e reproduzidas e de experiências sentidas e vividas (LEFEBVRE, 2006). Este trabalho não desconsidera as diferentes representações de arte espalhadas por todo território da cidade, sendo ou não reconhecidas como tal, dentro e fora de espaços físicos, porém, o foco a ser abordado aqui, são os espaços legítimos de arte que funcionam com incentivo e gestão da Secretaria Municipal de Cultura, onde estão localizados e o público que atendem.

A autora Maria Amália Silva Alves de Oliveira (2017), realizou um estudo sobre a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, no qual se dedica a entender a região hoje, com base em seu passado. Nesta análise, o passado agrícola é chave fundamental para compreender o desenvolvimento da área atualmente. Peça fundamental para a economia da então capital da república, a Zona Oeste possuía uma atuação de suma importância no ramo das exportações agrícolas. Ainda, em tempos atuais, uma lembrança de uma agricultura próspera, baseada no café e laranja, que ruíu após a segunda guerra mundial.

Mesmo com uma percepção notória de que estes tempos eram considerados áureos, engana-se quem pensa que a decadência na Zona Oeste do Rio é um assunto recente, pós segunda guerra mundial. O jornal *Gazeta Suburbana*⁵ em 1910, já anunciava as mazelas da população esquecida e trazia à tona o assunto em seus editoriais. Assuntos como a precariedade do acesso à saúde nas regiões consideradas rurais da capital, mostravam as diferenças entre moradores de uma mesma cidade:

Se raros escapam à doença, muitos têm duas ou mais infestações [...] Vêem-se, muitas vezes, confrangido e alarmado, nas nossas escolas públicas crianças a bater os dentes com o calafrio das sezões [...] E isto, não nos ‘confins do Brasil’, aqui no DF, em Guaratiba, Jacarepaguá, na Tijuca [...] Porque, não nos iludamos, o ‘nosso sertão’

⁵ Fonte: Jornal da ZO: <https://jornalzo.com.br/conheca-a-zona-oeste/761-a-historia-da-zona-oeste-nas-primeiras-tres-decadas-do-seculo-xx>

começa para os lados da Avenida [Central]]⁶

As inegáveis desigualdades espaciais existentes em todo país sempre foram pautas de especialistas e autores brasileiros, assim como da imprensa, porém a desigualdade que pode ser vista de forma macro, parece mais difícil de ser identificada quando está muito próxima. A capital da república abrigava e observava de perto uma região geograficamente próxima, mas separada por um abismo social. O termo “sertão carioca” era usado para lembrar que a miséria e outros problemas sociais não estavam apenas no interior do Brasil, mas também nos quintais da nobre capital.

Daqui dessas columnas bradaremos sempre e sempre até que a nossa voz, unida a de outros batalhadores mais fortes que nós seja ouvida por alguém que não estando prezo aos grilhões da política lembre-se que o Districto Federal comprehende não só o trecho da Central a Botafogo, mas estende-se ate Santa Cruz e Guaratiba.⁷

Em 1918 as preocupações com as mazelas cariocas chegam até o Legislativo que aprova o projeto nº 7, e em seu 1º artigo, declarava que:

Fica o Prefeito do Districto Federal autorizado a mandar sanear a zona não exgotada deste Districto (parte da zona urbana, a suburbana e a

⁶ Jornal Gazeta Suburbana 1910. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-suburbana/830364>.

⁷ Jornal Gazeta Suburbana 1910. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-suburbana/830366>

rural), devendo para isto:

desapropriar terrenos não drenados convencionalmente, desflorestados, polluidos, pantanosos e incultos que tenham vegetação nociva à produção e que permitam o desenvolvimento de insectos e de parasitas vectores, cujos proprietários não realizem, dentro do prazo que lhesfor marcado, pelo competente departamento municipal, os serviços de drenagem, reflorestação⁸.

Após o declínio da exportação agrícola na região, já nos anos 1950, a imagem de abandono se intensificaria. Com lavouras destruídas e a economia da região sendo gradualmente devastada, a sensação de abandono da área era ainda mais forte. Naquele momento, porém a Zona Oeste ainda era a responsável por boa parte do abastecimento da cidade do Rio. Contudo, após a importância comercial e econômica da região ser drasticamente reduzida, o desânimo por parte dos produtores se torna inevitável, o que coloca à venda diversos terrenos, que dariam início a expansão demográfica da Zona Oeste. Essa expansão, no entanto, não acontece de forma tão natural quando parece, a urbanização da Zona Oeste é marcada por grileiros e ladrões de terra, que agiam com violência e força contra produtores que ainda resistiam na região. Denunciadas, as ações aconteciam sem nenhuma

⁸ Jornal Gazeta Suburbana 1910.

Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-suburbana/830375>

intromissão efetiva do poder público, o que para a população local caracterizava um extremo abandono.

“A urbanização” da Zona Oeste é marcada não por um sentimento de progresso e prosperidade, mas sim pela ideia de precariedade e falta de direitos. Essa imagem coletiva construída ao longo de décadas, se justificava além das perdas econômicas, visto que o abandono da região já havia sido denunciado antes mesmo do declínio agrícola, indicando, desta forma, o abandono por partes das autoridades municipais e federais. Em pesquisas à jornais da época foi possível coletar por exemplo essa imagem, que trata de atividades de grileiros no bairro de Santa Cruz, onde famílias inteiras são ameaças de despejo. Na interpretação vigente à época e como a própria reportagem afirma, as remoções seriam convenientes para a Prefeitura.



Figura 1: Manchete de jornal

No período marcado por intensas reformas urbanas, a Zona Oeste se torna obsoleta, ficando à margem da cidade projetada. Os

grandes investimentos feitos na Zona Sul e na área mais central da cidade não chegam à região, ou pelo menos não em todo seu território, visto que mais tarde, Barra da Tijuca, Recreio dos Bandeirantes e Jacarepaguá também seriam contemplados pelo urbanismo. Desta forma o termo urbano se torna algo conflitante na realidade de parte da Zona Oeste, pois tudo que podemos definir como urbano chega a região de forma controversa: transporte público, asfalto, hospitais, escolas e segurança. A Zona Oeste então convive com uma lembrança áurea dos tempos rurais e ao mesmo tempo com uma péssima vivência urbana. A arte aparece neste cenário de forma ambígua, quase abstrata. Em um lugar onde reivindicação por transporte, saúde, educação, asfalto de qualidade precisa ser constante e na maioria das vezes não é atendida, um espaço cultural de torna um desejo supérfluo⁹.



Figura 2: Escultura no bairro de Campo Grande.

⁹ Lizandra Rodrigues, por exemplo, em pesquisa sobre o Teatro Mario Lago, criado na década de 1970 na Vila Kennedy, chama a atenção para os conflitos de interesses que marcavam as reivindicações das diferentes formas associativas na região.

Para o leitor que desconhece a geopolítica da cidade do Rio é importante ressaltar alguns pontos: Zona Sul, Zona Oeste, Zona Norte e Centro são as denominações amplamente difundidas para identificar os diferentes conjuntos de bairros na cidade, mas a prefeitura realiza essa divisão de outra forma. As AP's ¹⁰- áreas de planejamento, dividem a cidade em cinco partes: AP1 – que corresponde a todos os bairros da região central da cidade. AP2 – que corresponde a toda extensão da Zona Sul, AP3 – que inclui todos os oitenta e um bairros da Zona Norte, AP4 – que inclui alguns bairros da Zona Oeste, como, Barra da Tijuca, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande, Vargem Pequena e Jacarepaguá, e finalmente a AP5 – que corresponde ao restante da Zona Oeste. Como é possível notar nesta divisão a Zona Oeste é a única região dividida em duas áreas de planejamento.

O termo Zona Oeste, no entanto, é comumente usado para se referir a AP5, carregando uma conotação social que extrapola o significado de seu nome, deixando de ser apenas uma localização geográfica, e passando a ser uma nomenclatura que distingue um grupo de bairros com características econômicas e sociais. Assim o termo Zona Oeste se torna uma forma de identificar uma área rural, atrasada e com concentração de pobreza da Cidade do Rio.

A pesquisa demonstrou que as categorias rural e urbano não designam, no contexto estudado, espaços ou propriedades empiricamente

¹⁰ Disponível em:

<http://riocomovamos.org/indicadores/area/areadeplanejamento5/>

observadas e sim, representações sociais, construídas através de reelaboraões simbólicas por parte dos atores sociais, contendo símbolos e valores, tanto o que se expressa como rural como do que é considerado urbano (OLIVEIRA, 2017)

Além das divisões por Áreas de planejamento, existe uma subdivisão feita através de Regiões administrativas (RA's), os 163 bairros da cidade do Rio de Janeiro, estão agrupados em 33 RA's, cada região conta com bairro sede que dá nome a toda RA. Essas divisões são essências para definições de fomentos em diversas áreas como saúde, educação, segurança e cultura. Desta forma é necessário que se compreenda seus significados e efetivos e simbólicos para quem mora da cidade do Rio de Janeiro.

Em 2019, foi rejeitado na Câmara dos Vereadores do Município, um projeto¹¹ que buscava criar a Zona Leste da cidade, desmembrando assim a Zona Oeste em duas partes. A nova Zona Leste incluiria basicamente os bairros da AP4 (Regiões Administrativas XVI, XXIV e XXXIII) enquanto os bairros da AP5 continuaria m como Zona Oeste. Para os deputados que a formularam, a medida teria como objetivo facilitar a administração das áreas da cidade, visando maior transparência de investimentos e aplicação de verbas. O projeto foi amplamente criticado como uma clara tentativa de institucionalizar a divisão social e

¹¹ Projeto de Lei nº 1.636/2015 Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2019/08/5668636-projeto-que-criaria-zona-leste-no-rio- Oerejeitado-pela-camara.html>

econômica que divide a região, visto que moradores dos bairros mais abastados rejeitam o termo Zona Oeste.

Região	% de pobres	Coeficiente de Gini	Renda domiciliar per capita (R\$)
ERJ	26,0	0,599	990,72
Rio de Janeiro	20,9	0,639	1.414,19
Centro e Zona Sul	12,2	0,626	2.865,27
Zona Norte	22,7	0,538	903,36
Zona Oeste	23,8	0,637	1.186,17

Figura 3: Porcentagem de pobres, coeficiente Gini e renda domiciliar per capita – Estado do Estado do Rio de Janeiro, município e zonas.

1.1. Divisão administrativa da Zona Oeste

Em uma busca rápida na internet podemos achar o que a Prefeitura do Rio classifica como pontos turísticos da Zona Oeste, museus, parques e praias fazem parte desta lista. A maioria esmagadora desses pontos está localizada na AP4 e notoriamente os pontos mais valorizados da Zona Oeste da cidade se encontram em sua imensa maioria nos bairros da Barra da Tijuca e Recreio dos Bandeirantes. Em uma rápida pesquisa pela internet é possível observar que estes são os pontos indicados para serem visitados na região¹².

¹² Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attractions-g303506-activities-zfn15621787-Rio_de_Janeiro_State_of_Rio_de_Janeiro.html



Figura 4: IDH na Zona Oeste por regiões administrativas.

O mapa acima busca ilustrar as diferenças entre as que compõem a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. O número referente ao IDH apenas não nos mostra detalhadamente a dinâmica destas diferentes áreas, mas a soma de outros dados referentes a região em comparação com o restante da cidade, ajudam a compor a imagem do Rio que buscamos analisar. Ao pensarmos sobre o fato do IDH médio da Cidade do Rio é de 0,799 (IBGE, 2010), conseguimos ter maior compreensão das desigualdades, encontradas em toda cidade, desigualdade esta que fica ainda mais gritante quando olhamos para a Zona Oeste e observamos a discrepância entre os números da região da Barra da

Tijuca com o restante da área.

1.2. Distância simbólica e distância física

A Zona Oeste da cidade do Rio, está afastada do Centro e Zona Sul (e assim consequentemente afastada dos grandes museus e da massa de espaços culturais) não apenas geograficamente com a distância que chega a quase 60 quilômetros nos pontos mais extremos, mas também por uma dificuldade de locomoção promovida pela oferta precária de transportes em alguns bairros e a inexistência destes mesmos transportes em outros bairros da região (ANDRADE E PORTUGAL, 2009). Nem todos os bairros da Zona Oeste possuem uma linha de ônibus direta para o centro da cidade, sendo necessária a realização da chamada baldeação, o que consequentemente aumenta o tempo da viagem.

O trem suburbano, corta não apenas a cidade do Rio, mas também algumas cidades da Baixada Fluminense. As histórias das Zonas Oeste e Norte do Rio estão diretamente ligadas aos percursos das linhas de trem suburbanos, visto que a expansão e o desenvolvimento dos bairros ocorreram ao redor das estações construídas a partir do séc. XIX. Usado diariamente pelas classes trabalhadoras, o fluxo segue na mesma direção. Pela madrugada e manhã trabalhadores da Baixada, Zonas Norte e oeste vão em direção a Estação Central do Brasil: o famoso terminal de trem localizado bem no centro do Centro da cidade. Os ramais são

administrados pela empresa Supervia, somando um total de cinco, onde três deles têm seu destino final em cidades da baixada, e dois em bairros da Zona Oeste. Todos os ramais de trens cortam a Zona Norte (AP3) em diferentes localidades.

O ramal Deodoro, como o próprio nome diz, vai apenas até o bairro de Deodoro, bairro que marca divisão entre as Zonas Norte e Oeste, logo, este atende apenas a um único bairro da Zona Oeste. O ramal Santa Cruz, portanto, é um único encarregado de transportar a maioria dos moradores que utilizam trem na Zona Oeste, cortando catorze bairros na região, todas da AP5, pois nenhum ramal de trem corta a AP4, assim como a Zona Sul. É importante ressaltar que a criação e expansão dos ramais de trem estão diretamente ligados ao desenvolvimento da Zona Oeste. Os bairros instituem seus centros ao entorno das estações de trem. “A partir da segunda metade do século XIX, a área começou a progredir com a implementação, em 1878, de uma estação da Estrada de Ferro D. Pedro II, em Campo Grande. O transporte ferroviário foi, então, o vetor que transformou a região tipicamente rural em urbana, ao facilitar o acesso ao centro da cidade.” (La Rovere e da Silva, 2010)



Figura 5: Diagrama da rede de transporte público do Rio de Janeiro

O metrô da cidade administrado pela MetrôRio, por outro lado, atende a um público visto como “mais seletor”, onde todas as linhas existentes levam à Zona Sul. O projeto inicial contava com seis linhas, porém até hoje apenas três foram inauguradas. A linha 1 vai da grande Tijuca até Botafogo, a linha 2, liga a Pavuna na Zona Norte até Ipanema, e a linha 4, a mais recente, inaugurada em 2016 liga a Barra da Tijuca à Zona Sul, funcionando como uma extensão das linhas 1, pois o projeto inicial sofreu alterações e modificou seu trajeto original. De todas as seis linhas projetadas nenhuma chegaria à AP5. Como é possível observar, tanto no mapa, quando nesta descrição, a Barra da Tijuca é o único bairro da Zona Oeste com acesso ao metrô. O metrô é atualmente o transporte com a melhor e mais veloz capacidade de locomoção da cidade do Rio. (ANDRADE E PORTUGAL, 2009)



Figura 6: Plano Metroviário do Rio de Janeiro.

Aos fins de semana, o tempo de intervalo entre os transportes públicos é maior, o que aumenta a dificuldade de circulação entre as diferentes zonas da cidade. Mais adiante, esta relação com a dinâmica da arte na cidade ficará ainda mais evidente.

Os problemas de transporte enfrentados pela população carioca de forma geral (ineficiência, falta de conforto, preço elevado) são agravados nas áreas mais pobres da cidade como podemos ver nos parágrafos acima, porém é preciso ressaltar que, como em outras cidades do país e do mundo, no Rio de Janeiro, o transporte público tem como objetivo principal a locomoção de trabalhadores, dinâmica urbana identificada desde os primórdios da escola de Chicago. Desta forma, ônibus e trens seguem um fluxo semelhante em direção aos grandes centros de empregos da

cidade¹³. Logo, aos dias úteis, o transporte urbano, mesmo com vários problemas de manutenção e superlotação, segue uma regularidade de tempo. Aos fins de semana essa regularidade desaparece, não apenas com intervalos maiores, mas também com o sumiço de linhas que ligam a Zonas Oeste e Norte ao Centro e Zona Sul. Essa circulação passa a ser indesejada. Se nos dias úteis trabalhadores e trabalhadoras são bem-vindos às áreas mais abastadas da cidade para exercer suas funções laborais, aos fins de semana, nos momentos de lazer essa presença precisa ser contida¹⁴. Essa contenção vai desde as tentativas para impedir que determinadas linhas de ônibus circulem pela Zona Sul aos finais de semana, a linha 2 do metrô que tem seu trajeto reduzido indo apenas até o Centro e intervalos de 1 hora entre os trens que saem da Zona Oeste. A questão principal aqui, não é apenas sobre a utilização de espaços de áreas mais ricas da cidade, mas sim, sobre o que essas áreas concentram: teatros, museus de arte, centros culturais e etc. O polo artístico e cultural do qual tanto se orgulha a cidade, está localizado em uma área cerceada de tensões de classe. Tornando-se, por diversos elementos, inacessível para a maior parte da população. Para demonstrar de forma ilustrativa esta desigualdade, construí o mapa abaixo com as informações

¹³ Áreas com grande oferta de vagas formais e informais de emprego. Na cidade do Rio, Centro, Zona Sul e região da Barra da Tijuca realizam essa função.

¹⁴ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2015/09/18/corte-em-linhas-de-onibus-ecriticado-por-moradores-do-suburbio-do-rio.htm>

do site da Secretária de Cultura de todos os pontos culturais físicos da cidade.

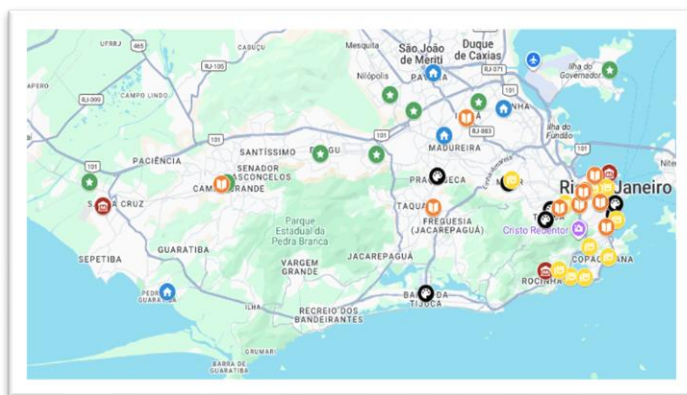


Figura 7: Mapa dos espaços culturais com gestão da Secretaria Municipal de Cultura.

Legenda do mapa			
	Arenas Cariocas		Bibliotecas
	Museus		Centros Culturais
	Lonas Culturais		Teatros

A população do Centro e Zona Sul, mesmo juntas possuem números populacionais menores que Zona Norte e Oeste separadas, porém como é possível observar no mapa acima, contam com maior acessibilidade e, desta forma é possível afirmar que a maior parte da população carioca possui um acesso dificultado a espaços de

cultura legitimados, enquanto a menor parcela dessa população possui um acesso facilitado, ao menos geograficamente (SUZANO, 2017). O Centro da cidade, por sua vez, é a área mais movimentada da cidade, com grande trânsito de pessoas que residem em todas as zonas da cidade e também na região metropolitana. Além de concentrar o fluxo de entrada e saída da cidade, com o porto, rodovias intermunicipais e interestaduais, e dois aeroportos próximos. Logo, na região central estes espaços de cultura se tornam acessíveis, mesmo com a distância geográfica.

Dados Demográficos: Estado e Município do Rio de Janeiro

Região / Localidade	População	Área (km^2)	Densidade Demográfica (hab/km^2)
ERJ (Estado)	15.989.929	43.780	365
Rio de Janeiro (Capital)	6.320.446	1.225	5.161
Centro e Zona Sul	1.303.785	133	9.794
Zona Norte	2.645.526	260	10.185
Zona Oeste	2.371.135	832	2.851

Figura 7: População carioca por região, área, e densidade demográfica segundo Censo 2010.

A Zona Oeste e Norte também possuem diferenças fundamentais a serem aqui tratadas, a Zona Norte, mesmo com seus 81 bairros possui a menor área geográfica da cidade, com maior densidade populacional e fácil deslocamento entre seus

bairros, já a Zona Oeste e seus 36 bairros, com o já dito anteriormente, compreende 73% de todo território carioca, possuindo os três maiores bairros da cidade, Santa Cruz, Guaratiba e Campo Grande, respectivamente, o que torna a locomoção entre os bairros muito mais complexa. Para ir de transporte público do bairro de Sepetiba até o bairro de Bangu, por exemplo, o tempo gasto é de aproximadamente duas horas, sem uma única linha de transporte direto, sendo necessária a realização de baldeação. Bangu é um dos únicos bairros da AP 5 a possuir um teatro ativo com agenda regular.

1.3. A falta de classe: distância simbólica

Vencido o distanciamento físico, o morador da Zona Oeste esbarra em um outro tipo de obstáculo, desta vez ainda mais difícil de superar, pois este não acontece de forma explícita, se tornando ainda mais incombátível, o distanciamento simbólico. Neste caso nenhuma barreira física é criada, as portas dos grandes museus e outros espaços culturais estão abertas, mas um desconforto é gerado, desconforto este, fruto de um conflito entre classes. A elitização histórica da arte (Bennet, 1995), dentre suas diversas consequências, torna estes espaços hostis, e pouco convidativos para quem não pertence às classes mais abastadas. Tom de voz, vestimentas, modo de andar, vocabulário e vários outros fatores, podem ser usados para discernir pessoas de acordo com suas classes e localidade onde residem na cidade do Rio. Como um

reflexo da questão referente a classe, espaços artísticos também exigem uma encenação de rituais, onde a forma se portar é um dos elementos fundamentais para o acontecimento do rito (DUNCAN, 1995). Novamente, ninguém proíbe o acesso físico dessas pessoas, mas ao usar uma roupa “inadequada” ou se comportar de forma “deselegante” o conflito é criando de modo silencioso, por meio de olhares e sussurros. De forma nada surpreendente, o conceito de inadequação e deselegância são sempre usados para classificar atitudes e gestos característicos das classes mais pobres da cidade.

Os habitus são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o bom e o mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar. (BOURDIEU, 1996)

Pierre Bourdieu usa a escola como exemplo para explicar como grupos de indivíduos se apropriam dos meios de dominação, construindo categorias, classificações e visões de mundo com base em seus parâmetros, onde todo o resto da sociedade deve se espelhar. O tom de voz adequado é o tom de voz da classe social mais rica, assim como, a forma elegante de

caminhar e vestir-se. Para Bourdieu, trata-se de um sistema de classificações hierárquicas, cujo objetivo é a manutenção das estruturas que concedem distinção social para as classes mais altas da sociedade. Assim como, para Bourdieu o sistema de ensino realça a desigualdade, enquanto premia e louva alunos com maior acúmulo de capital cultural (BOURDIEU, 1970), capital este, adquirido na esfera doméstica pelos filhos da burguesia, mas que, na escola é cobrado como algo natural, punindo, portanto, alunos não ricos por não possuírem este “dom”. Reforçando a mesma estrutura, museus e outros espaços legitimados de cultura, punem o morador das áreas mais pobres da cidade, por não possuírem os mesmos hábitos das classes altas da sociedade carioca.

Há ainda uma terceira forma de distanciamento, esta se encontra no conteúdo da obra, exposições que não criam nem tipo de relação com seu espectador comum, obras de arte que não podem ser compreendidas apenas pelo olhar, sendo necessária a uma formação prévia, uma bagagem artística e conceitual, para que possa enfim ser compreendida. O autor Peter Burger (1993), descreve sobre como a separação da arte com a vida cotidiana é usada como um elemento de classe, mas exatamente de distinção de classe, afastando o trabalhador comum do meio artístico. Neste contexto, a arte contemporânea e seu discurso autônomo se torna algo fora da compreensão da população não abastada, sem qualquer ligação com suas vidas ou algo que lhes faça refletir, criando a ideia de que apenas a parcela mais rica sabe apreciar e compreender uma obra de arte.

1.4. A arte da distinção

Para entender a dinâmica que ocorre na cidade do Rio de Janeiro, é necessário recorrer aos clássicos da sociologia, buscando conceitos trabalhados desde o início da sociologia da arte. A desigualdade presente em todas as cidades do mundo em diferentes níveis, foi elemento fundamental para a primeira geração da Escola de Chicago, com estudos percursoros da sociologia urbana, a dinâmica de uma metrópole e suas diferentes esferas carregam a desigualdade como peça chave para compreender a organização espacial e social de uma cidade. As cidades em expansão produzem um desenvolvimento territorial desigual, criando espaços marcados para a separação de classes. Essa desigualdade sempre foi elemento fundamental na dinâmica de distintos mundos das artes, descrito por autores como Pierre Bourdieu e Howard Becker. De forma não diferente, essa dinâmica acontece em uma das cidades mais desiguais de todo mundo¹⁵.

A ideia de que, em qualquer época, haverá sempre um único mundo artístico nos é tão poderosamente sugerida pelo senso comum que se torna necessário insistir no elemento mais circular de nossa definição – a afirmação de que o mundo se constitui do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que elas produzem, seja

¹⁵ Segundo estudo da Casa Fluminense.

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

qual for o objeto desta produção” (BECKER, 1977)

Os mundos da arte descritos por Becker, dinâmicos, mutáveis e coexistentes nos mostram uma relação com o cenário atual da arte carioca. A partir da década de 2010, discussões sobre o direito à cidade tomaram o país. A difusão de políticas de reformulação urbana no Rio de Janeiro a partir do conceito de economia criativa deu origem a profundas críticas ao sistema de arte. Nesse contexto, a desigualdade no acesso à arte se torna ponto central nos debates contemporâneos. Os coletivos culturais e artísticos têm reivindicado um lugar no “mundo da arte” porque este mundo mudou, e continua em mudança constante (MIRANDA, 2014). No atual momento esta é uma discussão relevante, anteriormente não era, e no futuro não se pode saber para onde as dinâmicas caminharão. O discurso sobre inclusão de áreas periféricas também só é possível em um cenário mais amplo de mudanças em diferentes “mundos” que dialogam entre si. O aparecimento ou a manutenção de espaços que reivindicam a arte na Zona Oeste não pode ser visto com um fato isolado pertencente apenas ao mundo da arte. Este movimento envolve questões sociais, econômicas, educacionais e principalmente políticas. As manifestações de 2013 por exemplo, as relações entre arte e política se torna extremamente próximas, causando impacto notável nas produções e discursos artísticos, a arte se torna elemento para o engajamento e para manifestações de cunho político-social (SANT’ANNA, MARCONDES e MIRANDA, 2017). Na Zona Oeste este movimento ocorre de forma semelhante, porém as

demandas e reivindicações locais são incluídas com pauta fundamental.

Como se verá no capítulo quatro, a gestão destes coletivos é feita em sua maioria por jovens universitários ou já egressos de universidades públicas. A discussão desenvolvida em um ambiente universitário apresenta grande influência nas práticas destes coletivos. São frutos indiretos de uma democratização do acesso à universidade que ocorreu no Brasil do ano de 2008 em diante e não é raro encontrar um gestor ou organizador destes espaços que se intitule “primeira geração da família a entrar na universidade”.

Decerto, a produção e a difusão artística já aconteciam na Zona Oeste antes da democratização do acesso ao ensino superior, mas o que pretendo argumentar nesta dissertação é que o que muda posteriormente é a propagação do discurso. As pessoas passam a se identificar como artistas, passam a chamar os espaços físicos de centros culturais, assim como se autointitulam organizadores desses eventos e como curadores, e a partir deste momento reivindicam lugar no mundo da arte carioca.

Isto significa que não começamos por definir o que é arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados, pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas pelo menos chamam de arte (BECKER, 1977)

1.5. Tentativas de aproximação

As vanguardas artísticas (BURGER, 1993) criticam desde o século XX a autonomia da arte, visando a reaproximação da arte com a vida cotidiana, retirando dela este status elitista. No entanto, a crítica interna ao próprio campo acaba por se colocar cada vez mais distante do grande público. Nos anos 1960/70 uma nova maneira de pensar os museus começou a ser implementada, a ideia era transformar os museus em instituições que atingissem e cativassem o grande público, o objetivo era estabelecer uma relação de proximidade, alcançando as grandes massas (PARRACHO, 2014). O próprio termo museus que remetia a algo distante e formal passa a ser menos adotado, cedendo espaço aos centros culturais. Na cidade do Rio, a Prefeitura, por meio da Secretaria de cultura criou lonas culturais e arenas, com o objetivo de fornecer entretenimento cultural a diferentes bairros localizados nas Zonas Oeste e Norte da cidade. Em teoria, estas propostas vão na contramão do processo de desigualdade, facilitando o acesso a espaços culturais (SUZANO, 2017). No capítulo três voltaremos a questão das lonas e arenas culturais com maior destaque.

Os grandes museus, em um movimento de todo o mundo da arte, buscam reaproximar arte e vida (BURGER, 1993) levando para dentro desses espaços legitimados de arte, exposições com temas referentes ao universo das periferias, do trabalho, do subúrbio e outros temas que visam esta interação. A expansão do

mundo artístico, portanto, tende a englobar causas sociais (ZOLBERG, 2009), que antes não eram reivindicadas como uma necessidade a ser abordada pela arte.

O Museu de arte do Rio – Mar, inaugurado no ano de 2013, além de ser um dos grandes símbolos do projeto de musealização da cidade, intensificado com as obras de revitalização da Zona Portuária do Rio, é também um bom exemplo dessa tentativa de aproximação. O MAR, em seus eventos e exposições, busca levar artistas de diferentes bairros do Rio de Janeiro e de cidades de todo Brasil.

As tentativas de aproximação, no entanto, são com o cenário suburbano e favelas, que mesmo estereotipadas e subjugadas fazem parte do imaginário carioca. Subúrbio é uma terminologia usada para definir um conjunto de bairros, com condições sociais específicas e longe dos grandes centros, mas no Rio de Janeiro esse termo remete imediatamente à Zona Norte, visto que a Zona Oeste consta fora desse imaginário. Logo, as tentativas de aproximação da arte com o mundo da vida em forma de projetos, eventos, cursos e amostras chegam somente à população do Centro, favelas da Zona Sul e Zona Norte, quando chegam.

Em 2015, o fotógrafo alemão Peter Bauza, realizou um ensaio fotográfico em um conjunto de esqueleto de prédios habitados por famílias em situação de extrema vulnerabilidade, no bairro de Campo Grande. A exposição “Copacabana Palace” (em referência ao Hotel de luxo localizado na Zona Sul) capturou moradores dentro de suas casas e aos arredores dos prédios. As

fotos foram expostas primeiro internacionalmente, e depois no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, localizado no centro da cidade do Rio.

Contudo, nenhum espaço cultural do bairro ou da Zona Oeste contou com a exposição do acervo. Os Moradores dos prédios e personagens principais da obra, por outro lado, entraram no museu, mas não como público, e sim como objeto exposto. No ano de 2020, período da pesquisa, o trabalho de Bauza poderia ser comprado em forma de livro por pouco mais de meio salário mínimo.¹⁶

É necessário ressaltar que o trabalho feito por Peter Bauza na Zona Oeste, não se assemelha ao trabalho feito pelos coletivos que serão aqui estudados. A visão de Bauza exemplifica o que podemos chamar de uma visão externa, retratando a Zona Oeste enquanto um objeto em sua obra, enquanto os coletivos buscam o caminham contrário.

O discurso de reivindicação pela entrada de artistas e da população da Zona Oeste no circuito da arte carioca, não acontece de forma isolada, pelo contrário, está inserido em um contexto muito mais amplo de variadas reivindicações sociais, a questão que permeia todo esse movimento envolve pertencimento e memória. A Zona Oeste, com ou sem essa inclusão continuará existindo, assim

¹⁶ O livro era comercializado por R\$600, no site da Livraria Travessa em 2020. Para modo de comparação o salário mínimo à época era de R\$ 1.039. Atualmente o Livro ainda pode ser encontrado a venda no site da Amazon. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Copacabana-Palace-Peter-Bauza/dp/3903101192>

como suas inúmeras formas de expressões artísticas e cultura is, mas em termos de políticas públicas é analisar e discutir quais os impactos dessa falta de acesso a lugares legitimados de arte, na vida social da população da zona mais pobre da cidade. (Vide tabela 1). Pierre Bourdieu diria que gosto é algo condicionado, nossas escolhas são feitas através de um leque de opções formado de acordo como nossa posição social e outros fatores (BOURDIEU, 2007). A ideia de que, o pobre não frequenta museus ou teatro porque não gosta desse tipo de entretenimento, amplamente difundida, reforça a desigualdade, tonando “natural” o que é socialmente construído.

O Modo de pensar substancialista, que é o do senso comum –e do racismo – e que leva a tratar as atividades ou preferências próprias a certos indivíduos ou a certos grupos de uma certa sociedade, em um determinado momento, como propriedades substancias, inscritas de uma vez por todas em uma espécie de essência biológica” (BOURDIEU, 1996)

O conceito de Ecologia Humana, difundido com a Escola de Chicago também pretende demonstrar que o comportamento de indivíduo é condicionado por sua posição no espaço social, em outras palavras o espaço físico em que vivemos e convivemos pode determinar nosso modo e estilo de vida. Sem acesso não é possível construir um interesse, veja bem, não estamos apenas falando sobre o conteúdo exibido, mas sim do acesso aos locais físicos, ainda que as peças exibidas fossem as ditas “populares” e

as obra expostas igualmente consideradas, isto criaria um habito de frequentar locais culturais e artísticos.

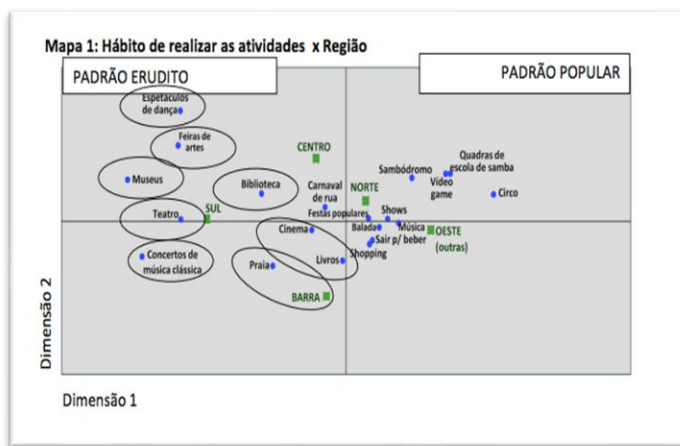


Figura 7: Hábitos culturais dos cariocas.

Não à toa hábitos culturais da população da Zona Sul estão voltados para atividades legítimas de arte e cultura, a população com maior renda e maior acesso a estes dispositivos deles usufrui. Em resumo, só podemos gostar daquilo ao que minimamente temos acesso, logo, a Zona Oeste em comparação a outras zonas da cidade está em desvantagem em relação ao desenvolvimento de futuros artistas, produtores e toda a gama de trabalhadores envolvidos no ramo cultural, além de perdas sociais e educacionais.

Este capítulo introdutório buscou apresentar um mapeamento da arte na cidade do Rio demonstrando a desigualdade presente no acesso a mesma, nos demais capítulos pretendo,

portanto, aprofundar a discussão, e principalmente vê-la de outros ângulos, creio que na busca de uma visão mais ampla sobre os diversos fatores que permeiam a arte carioca, e em especial a Zona Oeste, será possível construir uma narrativa mais completa, obviamente sem nenhuma pretensão de dar conta da totalidade dos fatos e discursos, mas buscando contribuir, junto as pesquisas já existentes para a construção bibliográfica da arte na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

2.

Políticas Municipais de Cultura

Este segundo capítulo buscar realizar uma análise das diferentes gestões da Secretaria Municipal de Cultural – SMC –, com foco nas duas gestões de Eduardo Paes (2009-2016) e na gestão de Marcelo Crivella (2017-2020). Porém, será também necessário abordar brevemente outras gestões municipais passadas, para que seja possível construirmos um panorama cultural carioca. O capítulo procurará abordar as sucessivas intervenções que ocorreram na cidade. Procuraremos entender políticas que visaram tornar o Rio de Janeiro a capital cultural do Brasil, a partir de uma narrativa de fim de um período de decadência que constituía um mito de origem áureo na história do Estado da Guanabara e buscaremos entender também o brusco declínio nas políticas de cultura que se inicia a partir das crises política e econômica que solaparam o país, na segunda metade da última década. A localização artística da Zona Oeste neste debate será discutida com maior atenção neste momento da pesquisa, levando em consideração as políticas de lons culturais presentes na região. Neste capítulo, um trabalho de busca por atas das reuniões de conselho, entrevistas com ex- gestores culturais da cidade, reportagens e declarações públicas, tanto de prefeitos, quanto de seus vários secretários de cultura, serão levantados para uma análise dos diversos discursos e acontecimentos que moldaram o

cenário da cultura carioca até aqui.

No primeiro capítulo, mapas e gráficos ilustraram a objeto desta pesquisa, discutindo geograficamente e socialmente as questões que permeiam a cidade. Creio ter sido possível observar a desigualdade entre as diferentes áreas da cidade do Rio de Janeiro, assim como compreender as questões sociais e econômicas nas quais se estruturam essa desigualdade. Neste capítulo, como dito brevemente acima, a proposta é traçar uma linha da construção de políticas de cultura da cidade, mais especificamente da Zona Oeste. Obviamente será preciso marcar um ponto de partida para iniciar este levantamento, pois a cultura da Zona Oeste, assim como a toda a cultura carioca, já precede seus registros. Logo, para melhor andamento da pesquisa e captura de dados, o levantamento começará nos anos 90, mais especificamente com a construção/montagem das lonas culturais em 1993.

Além de entrevista de Augusto Ivan, ex-presidente do Instituto Pereira Passos e urbanista responsável por projetos de gestão da cultura na cidade desde fins da década de 1970, concedida ao grupo de pesquisa em 2020, uma entrevista concedida em fevereiro de 2021 por Vagner Fernandes, ex-chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro na gestão Marcelo Crivella, será usada em diferentes pontos deste capítulo, como fonte de informação e contextualização de dados e acontecimentos.

Vagner Fernandes atuou na SMC a partir de 2017, a convite da então secretária municipal de cultura Nilcemar Nogueira. Vagner

deixou a SMC 14 meses após sua nomeação, quando, segundo ele, pediu exoneração alegando divergências ideológicas. Antes de sua atuação como gestor municipal, Vagner já se identificava como um ativista cultural atuante nas Zonas Norte e Oeste. Relatos colhidos em sua entrevista e na entrevista de Augusto Ivan, ex-subprefeito do centro, ajudarão a compor a narrativa deste capítulo.

2.1. Antecedentes da cultura carioca – Gestões passadas

A cidade do Rio viveu em menos de uma década momentos diversos onde poderíamos dizer que foi possível observar o auge e declínio das políticas de cultura na cidade. O momento pré-grandes eventos, trazia otimismo e sensação de progresso em várias esferas sociais, incluindo, sobretudo, a cultura. A ideia de prosperidade, geração de empregos, melhora econômica e o legado olímpico que seria deixado na cidade estavam estampadas em matérias de jornais.

A sensação de progresso e bons tempos amplamente veiculada na imprensa, no entanto, deu lugar ao declínio de um Estado endividado e população desempregada. A profunda crise econômica iniciada em 2015 e agravada pela pandemia de 2020 levou a cidade a se deparar com a taxa de desemprego expressivamente maior que a média nacional. Segundo dados do IBGE referentes ao primeiro trimestre de 2021, a taxa de desemprego no estado era de 19,4%, (), enquanto a média

nacional era de 14,7%. O Rio de Janeiro, ocupa, neste quesito, a 5ª pior posição de país, sendo o único Estado fora do Norte e Nordeste com menos da metade da população economicamente ativa ocupada, o que configura um recorde histórico para o estado. Obviamente esses números sofreram também o com o impacto da pandemia de Covid- 19, porém é possível constatar que o problema do Estado do Rio, assim como da capital são anteriores à 2020. Em 2019 a cidade do Rio teve a maior perda de empregos com carteira assinada do país¹⁷. Numa crise crescente. Não por acaso, o slogan de campanha de Eduardo Paes nas eleições para prefeito da cidade em 2020, prometia “ O Rio vai voltar a dar certo” garantindo ao eleitorado a volta do otimismo vivido no período que antecedeu Olimpíadas (2016) e Copa do Mundo (2014).

Entender os caminhos sociais e políticos traçados pela cidade do Rio até o atual momento, passaria por diversas e complexas análises que não caberiam aqui em sua totalidade. Esta pesquisa busca avaliar esse processo por meio da arte e da cultura e os usos atribuídos a elas nesse período.

Para compreender o papel da arte nessa dinâmica e para melhor desenvolvimento desta pesquisa, creio que seja necessário regressar até gestões anteriores. Será enfatizada aqui, sobretudo, a segunda gestão Cesar Maia - prefeito da cidade entre 1993 e

¹⁷ Disponível em: <https://economia.uol.com.br/empregos-e-carreiras/noticias/redacao/2020/01/24/caged-rio-de-janeiro-corte-de-vagas-emprego-carteira-assinada-2019.htm>

1997 e entre 2001 e 2008. Embora a gestão Eduardo Paes seja reconhecida pela difusão do conceito de economia criativa e por concretizar projetos utilizando a cultura e seus equipamentos como elementos centrais, (2009-2016) a gestão Cesar Maia, no início dos anos 2000, possuía projetos semelhantes ao executados por Paes, como por exemplo a tentativa frustrada de trazer para a cidade uma filial do Guggenheim Museum, cujo local de construção seria o píer Mauá, mesmo endereço onde anos depois construído o Museu do Amanhã, já na gestão Eduardo Paes. Aparentemente o então fracasso da vinda do Guggenheim se deu pela própria vontade de Maia, segundo afirmação feita em entrevista por Augusto Ivan, sub-prefeito do centro na época. Segundo ele, Maia não teria se empenhado na vinda do Guggenheim, proposta por Alfredo Sirkis, secretário de urbanismo da então gestão. Augusto Ivan é também uma figura importante para analisar as dinâmicas culturais cariocas, pois sua atuação se torna pioneira na gestão cultural carioca e brasileira ao introduzir a ideia de corredor cultural, que anos depois se desenvolveria e resultaria no conceito de economia criativa.

No dia 20 de novembro de 2001, a primeira página do Jornal do Brasil anunciava a vinda do Guggenheim para o Rio de Janeiro. A cidade havia ganhado a disputa. Entre Recife e Curitiba, a Fundação americana havia escolhido a Praça Mauá para erguer a sede de sua próxima filial. Visando à “revitalização” da Zona Portuária, a Prefeitura de César Maia buscava, no início da primeira década do século XXI, encontrar na

construção de uma sede do Guggenheim a consolidação da cidade como polo turístico e cultural. No discurso oficial, a construção do museu conferiria valor simbólico à cidade, atraindo público e investimentos à região e dando ao Rio o status de capital cultural do país. (SANT'ANNA, 2013)

O projeto da gestão Cesar Maia não obteve êxito, mas a proposta sim. A mudança por meio da musealização, tendo como o palco principal a área central da cidade, ganhou forma e se concretizou. Revitalização, foi sem dúvida a palavra mais usada pela prefeitura de Cesar Maia e ganhou novos contornos no Porto Maravilha de Eduardo Paes. O projeto idealizado no início dos anos 2000 parecia ter encontrado o momento propício para se concretizar. A Copa do Mundo Fifa de futebol (2014), realizada no Brasil, tendo como uma das cidades sede o Rio, e as Olimpíadas (2016), realizadas exclusivamente na cidade, trouxeram para o Rio de Janeiro diversos outros projetos e obras nas diferentes áreas da urbanização. Todos esses movimentos acontecendo em curto espaço de tempo, de forma geral traziam a sensação de progresso e otimismo. Evidentemente, uma cidade não existe sem conflitos, o que midiaticamente era representado enquanto revitalização, para alguns moradores do Centro da cidade se traduzia em gentrificação. Os conflitos existentes entre progresso e abandono, obviamente não se restringiram somente à área central da cidade. De forma não muito surpreendente, o foco principal da gestão municipal foi em construir e reformar pontos turísticos, em

sua maioria em áreas já valorizadas da malha urbana, a ideia de “arrumar a cidade” para os grandes eventos, aparentemente não incluía toda a cidade e seus moradores, deixando de lado o subúrbio e principalmente a Zona Oeste. Desigualdades já existentes foram acentuadas, e na área cultural não foi diferente.

As políticas de “revitalização” de Paes, também ficaram marcadas por esse projeto de “limpeza urbana”. Projeto no qual o prefeito ainda aposta na sua terceira gestão iniciada no ano de 2021. Paes exibe em suas redes sociais projetos para a Zona Portuária da cidade em uma nova tentativa de alcançar a classe média alta carioca, com edifícios e condomínios residenciais¹⁸.

Como dito anteriormente, Paes colocou em prática os planos para revitalização da Zona Portuária, tendo a arte como carro chefe, mas originalmente não foi ele quem inaugurou essa ideia. O trecho abaixo elucida brevemente a construção do caminho desta ideia.

Olhando os rumos tomados pelo projeto de revitalização da Zona Portuária após a derrocada da filial carioca do Guggenheim e analisando os projetos que, em seu detrimento, vêm sendo vencedores, talvez seja possível entender o lugar que a arte e a memória ocupam no Rio de Janeiro. Em um primeiro olhar, a falência do Guggenheim carioca parece se impor como resistência aos

¹⁸ Disponível em:

<https://www.eduardopaes.com.br/retomada-da-zona-portuaria-primeiro-residencial-da-regiao-vende-360-unidades-em-4-dias/>

supostamente necessários processos de musealização e mercantilização da arte. O caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro põe em questão a linearidade de processos tão frequentemente diagnosticados. No entanto, ao olhar os projetos que efetivamente têm se concretizado na região, persiste a impressão de que o espetáculo e o simulacro (Baudrillard, 1981), como instrumentos de atração de público e nova vida para a região, tomaram simplesmente nova forma. Desde 2009, a imprensa da cidade vem divulgando com crescente destaque a construção de novos museus para a Zona Portuária. Nos releases e nos discursos oficiais, novas narrativas sobre cultura, museus e criatividade vêm surgindo. No entanto, ao olhar com cuidado, categorias e agentes, conceitos e personagens parecem se repetir. (SANT'ANNA, 2013)

Em breve resumo, é possível notar a necessidade de retomar a história recente da cidade do Rio de Janeiro, reconstruindo um caminho não linear de acontecimentos diversos que colaboram para o atual retrato. A tentativa de construção da capital cultural brasileira, as mudanças decorrentes dessa dinâmica e os resultados definitivos de partes desse processo pelo qual passou e ainda passa a cidade serão melhor desenvolvidos no decorrer deste capítulo, focando sempre no principal campo de estudo aqui proposto, a Zona Oeste. Para tanto, creio ser necessário apresentar de forma mais detalhada os dispositivos públicos de cultura, localizados na Zona Oeste e em outras áreas da cidade como o subúrbio carioca, também chamados de espaços de cultura

popular, para assim forçamos nas políticas públicas culturais voltadas para a área em questão.

2.2. Lonas Culturais

O ano de 1992 inaugura uma série de políticas deliberadamente centradas no processo de internacionalização do Rio de Janeiro como centro de megaeventos e polo de turismo brasileiro¹⁹. Com o fim dos eventos da Eco92 (1992), evento ambiental realizado na cidade do Rio, as lonas utilizadas na ocasião foram solicitadas por gestores culturais do subúrbio para a criação das lonas culturais. O então secretário municipal de cultura Ricardo Macieira levou fama de criador das lonas culturais. Na época o projeto lonas era apresentado e celebrado publicamente por Macieira, como polo de irradiação de cultura na cidade, como fica claro nessa fala na inauguração da primeira lona cultural:

O projeto representa um avanço na descentralização da produção cultural da cidade e acesso aos equipamentos urbanos de cultura, as lonas revelam que a cultura é um instrumento de transformação e desenvolvimento, revitalizando os espaços públicos, estimulando a convivência comunitária e despertando sentimentos de

¹⁹ Disponível em:

<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/09/plano-urbano-do-rio-nao-pode-ficar-refem-de-megaeventos-advertem-urbanistas.html>

cidadania e pertencimento à cidade do Rio de Janeiro.

A fala de Macieira em 1993 já nos traz elementos importantes como “descentralização da produção cultural da cidade” e “sentimento de pertencimento a cidade”. Vinte oito anos depois desse discurso, as lonas espalhadas pela periferia da cidade carregam a mesma pauta, mas sem o tom otimista, diferente do que se encontra no site da Prefeitura do Rio, onde projeto lonas culturais ainda é descrito como um verdadeiro sucesso: “A multiplicação do acesso à cultura, a formação de plateias e o estímulo de novos artistas são as principais razões do sucesso”.

Ao todo, dez lonas foram construídas no período de pouco mais de uma década: a primeira no bairro de Campo Grande, a Lona Cultural Municipal Elza Osborne, também conhecida popularmente como Teatro de Arena, em funcionamento desde 1993, e a última a ser inaugurada foi a Lona Cultural Municipal Renato Russo em 2007, em Cocotá, Ilha do Governador, Zona Norte do Rio. Durante esse tempo somente três das dez lonas construídas passaram por reformas. Em 2016 no último ano da gestão Paes, a lonas dos bairros de Bangu, Realengo e Ilha do governador passaram por processo de reforma e modernização, incluindo tratamento acústico e climatização.

Após as reformas as antigas lonas tornaram-se Areninhas, se aproximando ao formato das Arenas Cariocas, espécie de reedição das políticas de Lonas Culturais reformuladas ao fim da primeira gestão Eduardo Paes, das quais falaremos com detalhe

mais adiante. As lonas possuem capacidade de aproximadamente 300 pessoas. Possuindo também área externa, todas estão construídas em espaços centrais dos bairros onde estão localizadas, geralmente próxima de praças e quadras esportivas. A agenda de uma lona cultural pode ser diversa. Segundo o portal oficial da Prefeitura do Rio, as lonas são espaços de “entretenimento para promover a convivência comunitária e o sentido de pertencimento ao bairro e à cidade, atuando na construção da cidadania”. A programação das lonas inclui : Shows, apresentações teatrais, oficinas de balé clássico, capoeira, ginástica para a terceira idade, gastronomia, oficinas de ballet infantil, violão, teatro, street dance, capoeira, jiu-jitsu, e oficinas sócio culturais.

Bairro	Equipamento Cultural	Ano de Inauguração
Campo Grande	Lona Cultural Elza Osborne	1993
Ilangu	Areninha Carioca Hermeto Pascoal *	1994
Realengo	Areninha Carioca Gilberto Gil *	1998
Anchieta	Lona Cultural Municipal Carlos Zéfiro	1999
Vista Alegre	Lona Cultural Municipal João Bosco	1999
Guadalupe	Lona Cultural Municipal Terra	2000
Santa Cruz	Lona Cultural Sandra de Sá	2004
Maré	Lona Cultural Municipal Herbert Vianna	2005
Jacarepaguá	Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolim	2007
Ilha do Governador	Areninha Carioca Renato Russo *	2007

Figura 6: Lista de Lonas culturais e Areninhas da cidade do Rio, por bairros e ano de inauguração.

A precarização das lonas cariocas tornou-se assunto recorrente durante esses quase trinta anos de existência. Os

equipamentos passam frequentemente por problemas estruturais e de manutenção²⁰. Além disso, alguns não possuem agenda regular e nem atividades comunitárias, funcionando apenas em eventos esporádicos, como por exemplo a Lona Cultural Sandra de Sá em Santa Cruz, segundo pesquisa realizada com moradores do bairro.



Lona Jacaré do Bandolim, em Jacarepaguá, teve equipamentos de som, luz e vídeo roubados no mês passado Foto: ANTONIO SCORZA / Agência O Globo



Crianças brincam em meio aos escombros e fiação elétrica exposta na lona cultural de Santa Cruz Foto: ANTONIO SCORZA / Agência O Globo

Na entrevista realizada com Vagner Fernandes, ao ser questionando sobre a degradação das lonas e as reformas realizadas, ele respondeu:

As reformas foram basicamente uma reforma estrutural, uma reforma em que aquela cobertura de lona foi substituída por uma telha termo acústico, que impedia o calor e o vazamento de som e também climatizaram, colocaram aparelhos

²⁰ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/lonas-culturais-da-cidade-do-rio-sofrem-com-corte-de-luz-problemas-de-gestao-furto-de-equipamento-24643268>

<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/abandono-na-cultura-do-rio-arenas-lonas-culturais-cobertas-de-problemas-por-falta-de-manutencao-24643339>

de ar condicionado afim de proporcionar que aquele ambiente mais saudável para os frequentadores e para os jovens que estão ali participando das oficinas, mas foram só três, nós temos outras sete que continuam com aquela lona. Cuja a sensação térmica no verão é de 50 graus para fazer atividade interna, então umas das propostas, por exemplo, nossa era que todas as lonas fossem convertidas em Areninhas, porque quando essas três lonas foram reestruturadas também inventaram de rebatizá-las. Eunão gosto do nome Areninha, eu não gosto do nome! “Areninha carioca Gilberto Gil” “Areninha carioca Hermeto Pascoal”. Porque Areninha? Porque aí já vem da política do País, das Arenas. Eu acho que tem que manter o nome “Lona”, não interessa se a estrutura não é mais de uma lona física, materializada, importa é que o conceito, ele existe até hoje, mas é uma discussão conceitual, isso não era tão relevante quanto a reforma e si. E aí a gente está falando de sete equipamentos que não conseguimos reformar.

O conhecido desdém do então prefeito Marcelo Crivella pela área cultural, gerou notícias durante toda sua gestão, como veremos ainda neste capítulo, porém seu descaso com equipamentos culturais populares não se distingue tanto se comparado ao de outros prefeitos. Até os mais entusiastas com relação a cultura deixavam a desejar quando se tratava de manutenção e valorização dos equipamentos ditos populares. Mesmo quando o esquecimento não estava na ausência das falas,

era perceptível em tabelas de investimentos e fomentos a diferenciação entre culturas populares e não populares, em outras palavras, públicos populares e não populares. Os gráficos e tabelas que serão apresentados neste capítulo darão conta de exemplificar os pontos que trago acima.

O esforço de Eduardo Paes em não ser lembrado como o prefeito que pregava a cultura, mas apenas para um determinado público, se materializa nas Arenas Culturais Cariocas, criadas e inauguradas todas no último ano de seu primeiro mandato. Enquanto tentava a reeleição, as arenas ajudavam a reforçar a ideia de prefeito popular, que valorizava a cultura assim também chamada.

2.3. Arenas

Criadas em 2012, as Arenas se tornaram símbolo da política cultural de Eduardo Paes, quando falamos de subúrbio e Zona Oeste. Os quatro equipamentos culturais, construídos em diferentes bairros das Zonas Norte e Oeste, consistem em uma Lona Cultural melhorada, as Arenas possuem uma capacidade de público similar as Lonas, porém, conta com menos da metade de dispositivos.

O edifício principal tem espaço múltiplo de espetáculos com capacidade para 330 lugares, com possibilidade de arena ou palco italiano. Dessa forma torna-se possível a montagem de espetáculos de formas variadas. A área externa permite ao

público assistir espetáculos realizados no palco de fora da Arena, além de uma estrutura para montagem de tela de projeção.

Bairro	Nome	Ano de inauguração
Pavuna	Arena Carioca Jovelina Perola Negra	2012
Madureira	Arena Carioca Fernando Torres	2012
Penha Circular	Arena Carioca Carlos Roberto de Oliveira Dicro	2012
Pedra de Guaratiba	Arena Carioca Abelardo Barbosa	2012

Tabela 4: Lista de Arenas culturais por bairro e ano de inauguração

Em uma fala na inauguração de uma das Arenas, Eduardo Paes exaltava o espaço e ressaltava o discurso de democratização da cultura. “As quatro Arenas Cariocas, todas nas Zonas Norte e Oeste, democratizam o acesso à cultura, colaboram para a formação e plateia e estimulam o desenvolvimento profissional de jovens artistas²¹. ”

As Zonas Oeste e Norte contêm juntas a maioria esmagadora do eleitorado do município e na prática decidem as eleições da capital. Não se pode naturalizar a inauguração das Arenas em um ano de eleição, justo quando o prefeito investia em seu

²¹ Disponível em:

<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=2491586>

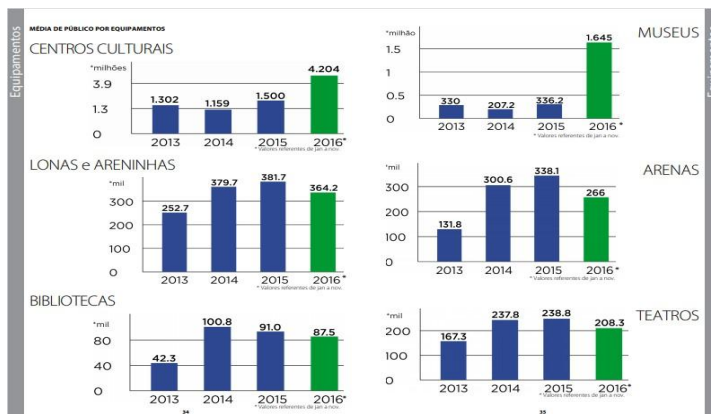
carro chefe cultura I numa área central da cidade, chamada por ele mesmo de vazio demográfico. Se as obras do Porto Maravilha eram suficientes para a construção da imagem de “prefeito cultural” na mídia, Eduardo Paes sabia que, para permanecer enquanto prefeito, seria necessário acenar para o outro lado da cidade, mesmo que este não estivesse nos holofotes naquele momento, ou em momento algum.

2.4. Investimentos

Neste tópico alguns dados como tabelas e gráficos serão apresentados. O objetivo é demonstrar, de forma quantitativa, a desigualdade da qual esta pesquisa trata. Os dados foram extraídos de relatórios produzidos pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em diferentes períodos e gestões. O mapa 5, apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa, demonstra visualmente como o Lons, Areninhas e Arenas, preenchem ainda que de forma insuficiente o subúrbio da cidade em termos culturais. Contudo, a diferença que outrora foi demonstrada apenas pela quantidade de dispositivos, desta vez será analisada por outro ângulo, onde será possível observar o investimento nesses dispositivos culturais suburbanos e da Zona Oeste, em comparação aos demais. No entanto, para falar sobre investimento em equipamentos culturais, é necessário falar sobre o alcance desses equipamentos à população.

Como é possível observar no gráfico abaixo, as Lons e Arenas

mantinham uma média de público similar a outros equipamentos culturais, como por exemplo os museus, até o ano de 2015. No entanto, houve uma variação importante a partir do ano de 2016 com a inauguração do midiático Museu do Amanhã.

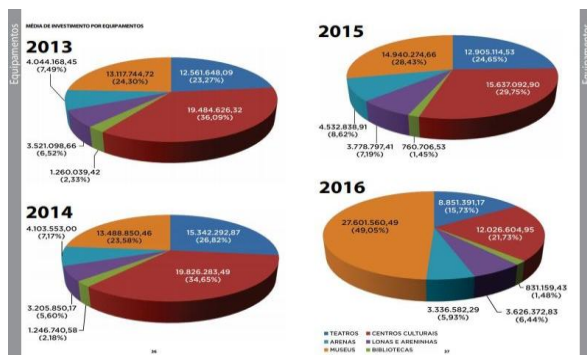


Público por equipamento cultural municipal 2013-2016.¹

A falácia do desinteresse da classe popular por cultura, não se sustenta perante números que mostram um média de público de Lonas e Arenas e Areninhas similar ou superior a dispositivos como teatros, museus ou bibliotecas, localizados em sua maioria nas áreas ditas nobres da cidade.

A imagem abaixo demonstra a média de recursos financeiros investidos nos equipamentos culturais da cidade. Se no gráfico acima não é possível observar grandes diferenças entre os dispositivos em relação ao público alcançado, no gráfico abaixo a diferença de financiamento pode ser considerada gritante, pois mesmo com

público similar, Lonas e Areninhas receberam nos anos de 2013 a 2015 cerca de 10 milhões de reais a menos que museus, o mesmo também se repete em relação as Arenas. Em resumo, mesmo nos anos em que o público dos dispositivos culturais do município era similar, os equipamentos de cultura popular receberam apenas 24% do valor destinado aos museus, por exemplo. Se a diferença em relação ao quantitativo de público não pode ser usada para justificar tamanha desigualdade de investimento, é possível afirmar que o “tipo” de público que frequenta esses diferentes dispositivos culturais é o fator explicativo em questão. Com isso as questões sobre desigualdade social e elitização da arte, a qual tratamos ao longo do primeiro capítulo setornam visivelmente ilustradas.



*Média de investimento por equipamentos culturais mu
2013- 2016.¹*

Esta diferenciação de investimentos, preterindo dispositivos culturais suburbanos não foi criada na gestão Eduardo Paes, porém foi firmemente mantida, mesmo com disseminação da ideia e do

discurso de democratização cultural. Na prática, a divisão entre a alta e baixa cultura se manteve, assim como as estruturas de uma cidade socialmente dividida em diversas outras esferas. A continuidade desse processo histórico também está presente da gestão seguinte de Marcelo Crivella, mas desta vez como novos elementos. Ao contrário de Paes, que usa cultura como elemento de destaque positivo em seu governo, Crivella demonstrava desdém, não só pelos feitos de seu antecessor, mas também pela gama de produção cultural carioca no geral, por razões políticas e ideológicas. O então prefeito antipatizava com os dois grandes museus construídos na Zona Portuária, ao mesmo tempo em que seu governo não conseguiu reformar nenhuma das outras sete lonas culturais que necessitavam e ainda necessitam de reforma estrutural. Portanto, mesmo o descaso e desinteresse de Crivella pela área cultural, ajudou na manutenção das estruturas de desigualdade cultural. Ao perguntar a Vagner, sobre as polêmicas envolvendo Crivella e os novos museus da cidade, ele respondeu:

A questão do Crivella com o MAR e com o Museu do Amanhã passa por uma outra lógica de compreensão daqueles espaços, que não tem relação com as atividades que eles exercem do ponto de vista cultural, mas sim do ponto de vista administrativo. Tanto o MAR quanto o Museu do Amanhã são empreendimentos que tem o apoio da Fundação Roberto Marinho, então o Crivella tinha uma implicância em aqueles museus receberem uma verba da SMC, uma verba significativa, pelo fato deles estarem vinculados a uma fundação de uma emissora que ele abomina, de uma

organização na verdade, da qual ele se tornou inimigo, então o MAR passa por isso e o Museu do Amanhã também. Recentemente, eu não sei se você sabe, mas houve uma repactuação contratual desses dois museus com o Município, então o Museu do Amanhã ele não vai receber mais apordes da Prefeitura e o MAR está indo pelo mesmo caminho, eu acho inclusive que já devem ter batido o martelo, já devem ter selado o acordo de ocupação do espaço sem repasse de verba. Então os dois não receberão mais apordes públicos, municipais, mas receberem um bastante... um volume de recursos bastante expressivo, e são museus importantes para o processo de revitalização da Zona portuária, a gente não nega, mas o questionamento as vezes que se fazia e a gente tentava compreender como tratar isso de uma forma equânime... Estava relacionada ao volume de apordes que era relacionado para as duas instituições, então de uma forma bem objetiva, nós temos dez lonas que recebem 25 mil reais cada uma, totalizando por tanto ao longo do ano 3 milhões, ok?! Nós temos 4 Arenas que recebem 75 mil reais mensais e ao longo de 12 meses essas quatro Arenas totalizam um consumo de recurso da ordem de 3,6 milhões. Então nós estamos falando de catorze equipamentos localizados no subúrbio, nas Zonas Norte e Oeste que recebem 6,6 milhões por ano, catorze equipamentos. O Museu do Amanhã recebia inicialmente cerca de 12 milhões, acho que já recebeu até 15 milhões, eu tenho que confirmar essa informação. E o Mar também ia seguindo essa mesma ordem de volume de repasses, não sei se chegou a receber um quantitativo de dinheiro igual, de repasse igual ao do museu do amanhã,

acho que pouco menos, talvez uns 10. Mas, só na Zona Portuária você tinha dois museus que consumiam recursos da ordem de 22 a 25 milhões, contra 6,6 milhões de catorze que ficam no subúrbio. Aí você tinha a Cidade das Artes que também consumia entre 8 e 10 (milhões), você tinha o Imperator que consumia 8 (milhões). Então a discussão não era pautada pelos investimentos realizados nesses equipamentos, mas na forma como essa distribuição se dava, isso para os grupos que discutem, que debatem, os pesquisadores, estudiosos que debatem a cultura na cidade. No caso específico do Crivella a implicância com o MAR e com o Museu do Amanhã não passa somente por isso, tem algo além, que está relacionado ao fato dessas duas instituições terem vínculo com a Fundação Roberto Marinho, que é uma fundação ligada as organizações Globo.

A forma com que Crivella misturava suas convicções pessoais com a gestão pública, também foi uma das marcas de seu polêmico governo. Sua implicância com a Rede Globo de televisão, concorrente da emissora de sua família e religião, a TV Record, fez com que por várias vezes Crivella se negasse a falar com jornalistas ou respondesse à imprensa de forma grosseira, em diversos episódios constrangedores, além é claro dos conflitos quando se tratava de parcerias público privadas envolvendo a Fundação Roberto Marinho, como podemos perceber na entrevista acima. Essas e outras atitudes de Marcelo Crivella, mas também uma conjuntura nacional e municipal nos levam ao tópico abaixo: a decadência.

2.5. Decadência

Passados os grandes eventos, e com o fim do segundo mandato de Eduardo Paes, o Rio de Janeiro inaugura um novo governo municipal, sob a gestão de Marcelo Crivella, em 2017. Candidato declaradamente conservador e de origem evangélica pentecostal, além bispo da Igreja Universal do Reino de Deus, Crivella amargou desde a eleição conflitos com diversos setores sociais, sendo a cultura um de seus principais alvos. Porém próximo a data da eleição, Crivella acena para a cultura popular, buscando novos públicos e afirma que *“O Carnaval vai ser respeitado”*. Contudo, sua guerra travada com o Carnaval e manifestações religiosas de matrizes africanas, marcaram os seus quatros anos de governo com polêmicas, enquanto por outro lado, o prefeito se esforçava em agradar o seu eleitorado mais fiel.

Durante quatro carnavais seguidos não houve um único no qual Crivella não protagonizasse controvérsias, mesmo em assuntos simplórios, quando por exemplo se recusou a entregar a chave da cidade para o Rei Momo ou se ausentou do Rio durante a semana do carnaval, um dos eventos mais importantes a cidade. No trecho abaixo, a pesquisadora Geane Rocha descreve sobre um desses episódios.

Se na gestão de Paes havia o apoio e inclusive a utilização do discurso da memória negra na região portuária como uma marca, a gestão Crivella, por outro lado, é marcada por conflitos com os defensores de movimentos sociais e da cultura

afro-brasileira, e uma tentativa de afastamento da utilização desse discurso de memória. Pressupõe-se que uma das principais causas dessa tentativa desse afastamento, seja pelo fator religioso, como já abordado acima. Além do repúdio às religiões afro-brasileiras, seu mandato à frente da prefeitura é marcado por pautas conservadoras. Em 2019, por exemplo, durante a Bienal do Livro, Crivella mandou recolher um livro de HQ, onde havia uma imagem de dois personagens masculinos se beijando. Em um vídeo publicado em suas redes sociais, o prefeito diz que “o que nós fizemos é para defender a família. Esse assunto tem que ser tratado na família. Não pode ser induzido, seja na escola, seja em edição de livro, seja onde for. Nós vamos sempre continuar em defesa da família”. No texto na descrição do vídeo, lia-se “a decisão de recolher os gibis na Bienal teve apenas um objetivo: cumprir a lei e defender a família (ROCHA, 2020, p. 40)

Na escolha de seus secretários municipais, Crivella nomearia para a Secretaria Municipal de Cultura, Nilcemar Nogueira, ativista cultural, neta de Cartola²² e de Dona Zica²³, além de ser uma das fundadoras do Museu do Samba, criado em 2013, na favela da Mangueira, que compartilha o nome com a clássica escola de samba carioca, altamente crítica ao prefeito Crivella,

²² *Cartola* (1908-1980) foi *cantor* e compositor brasileiro. Nome relevante do samba e da cultura negra do país.

²³ Foi uma sambista da velha guarda da Estação Primeira de Mangueira e a última esposa do sambista Cartola.

durante os seus quatro anos de gestão²⁴.

Em pesquisas para levantamento dos discursos públicos de Nilcemar enquanto secretária da cultura, é recorrente o uso de termos e frases como “descentralização”, “a cultura precisa dialogar com todas as regiões, não apenas Zona Sul e Centro”²⁵. Em seu discurso de posse, Nilcemar faria um discurso onde enaltecia a cultura popular, sobretudo o samba, além de ressaltar a necessidade da democratização cultural na Cidade do Rio.

Como dar fim ao pesadelo da cidade partida? Como deixar de falar em centro e periferia? Sim, porque Santa Cruz é nosso centro. Encantado é nosso centro. Leblon é nosso centro. O Pavão-Pavãozinho é nosso centro. APavuna é nosso centro. O Recreio dos Bandeirantes é nosso centro. A Maré é nosso centro. Ilha do Governador, Santa Teresa, Mangueira, Bangu, São Cristóvão, Jardim Botânico, Alemão, Oswaldo Cruz, Providência, Vila Isabel, Praça Quinze. Tudo é e deve ser centro, centro de nosso interesse, centro de nossas ações, centro da Cultura carioca. E é com essa visão da Cultura como um lugar de encontro entre pessoas, famílias e sociedade, mais sobretudo da Cultura como fator de desenvolvimento social e inovação, que iremos fortalecer o papel da central da Secretaria Municipal de Cultura na agenda pública do Rio de Janeiro, de forma transversal e articulada com os

²⁴ A esse respeito, ver, por exemplo: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/mangueira-transforma-crivella-em-boneco-de-judas-em-carrão-alegorico.ghtml>

²⁵ Disponível em:

<https://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=8022499>

demais órgãos de governo. (TRECHO DISCURSOS DE POSSE SMC, NILCEMAR NOGUEIRA, 2017.

Tabelas²⁶

13.392.0154.2180	GESTÃO DO MUSEU DO AMANHÃ E DO MUSEU DE ARTE DO RIO	-	34.000.000,00	25.500.000,00	22.500.000,00
3.3.50.39	Out. Serv. Terc - Transf. a Instituições Privad	-			22.500.000,00
3.3.90.39	Outros Serv. Terc. Pessoa Jurídica	-	34.000.000,00	25.500.000,00	-
13.392.0154.2056	GESTÃO DAS LONAS CULT E ARENAS CARIÓCAS	7.350.000,00	7.350.000,00	5.512.500,00	7.225.000,00
3.3.50.39	Outros Serv. Terc. Pessoa Jurídica	7.350.000,00	7.350.000,00	5.512.500,00	6.600.000,00
3.3.90.92	Despesas de Exercícios Anteriores				625.000,00

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

Os dados da tabela acima, extraídos do orçamento da Secretaria Municipal de Cultura, mostra que a expressiva diferença entre os investimentos em equipamentos culturais, por parte da prefeitura do Rio, se manteve na gestão de Marcelo Crivella.

O fato de ter escolhido Nilcemar para Secretaria de Cultura não impediu Crivella de travar batalhas com a cultura popular desde o início de seu governo, como é possível observar na pesquisa de Geane Rocha.

Logo no início da sua gestão, em 2017, Crivella anunciava o corte de verba de metade dos R\$24 milhões de subsídios destinado às escolas de samba cariocas para o carnaval de 2018. O que gerou crítica no desfile da escola de samba da Mangueira na Sapucaí. A escola apresentou críticas e sátiras ao prefeito no samba enredo: “pecado é não brincar o carnaval”. O prefeito também foi representado como Judas, o traidor do carnaval no desfile. A

²⁶ Dados do orçamento da Secretaria Municipal de Cultura, 2017.

Riotur, como resposta do prefeito, por outro lado, afirma que ele foi vítima de intolerância religiosa: “é lamentável que uma escola, que sempre defendeu a tolerância e o respeito, venha a utilizar o momento sagrado do seu desfile para praticar um ato de intolerância religiosa como o que vimos neste domingo (ROCHA, 2019 p. 41)

Aparentemente, as pretensões colocadas no discurso de posse da então nova gestão da Secretaria Municipal de Cultura, não alcançou êxito. A política cultural foi um dos grandes fracassos da gestão Crivella, e apesar da nomeação de integrantes do mundo do samba e da cultura popular, na prática as ações de mudança voltadas para esse setor eram escassas ou inexistentes. Ao perguntar Vagner, ex chefe de gabinete de Nilcemar, se existia dificuldade na realização de projetos culturais nas Zonas Norte e Oeste, ele responde:

Na verdade, a gente tinha dificuldade de realizar projeto em qualquer área, em qualquer região né, Débora?! Não havia uma política definida, uma política concreta para a cultura do Rio Janeiro, todas as propostas que nós tentamos de alguma forma pôr em prática foram hostilizadas, nada que se fizesse com intuito de promover uma integração territorial e diálogo entre os produtores de cultura, eu não gosto muito da palavra “fazedor de cultura” mas também é isso.

Os fazedores de cultura, os trabalhadores do setor, nada que a gente propusesse era bem acolhido.

Havia um certo desmerecimento de quem trabalhasse com arte, com cultura. E isso era justificado sempre com a falta de orçamento.

[...]

A questão do carnaval é uma questão complicada para nós que somos oriundos desse lugar. A Nilcemar tinha todos os predicados que faziam dela uma secretária de destaque no governo Crivella, a Nilcemar era uma mulher, a Nilcemar era negra, a Nilcemar era uma pessoa oriunda da cultura popular e especificamente do samba, ou seja, ela reunia uma série de atributos, que digamos assim, por si só já justificam quaisquer ações do prefeito nesses setores, ele não criou por exemplo uma secretaria de promoção de igualdade racial, a Nilcemar ela cumpria esse papel (risos), ele não criou uma secretaria ou uma sub secretaria que pudesse discutir especificamente carnaval, a Nilcemar representava isso, não tinha uma secretaria da mulher, embora depois algumas mulheres também ocupassem cargos, mas ela foi, digamos assim, um destaque, uma primeira grande voz naquela gestão. Aí eu acho que teve mesmo uma falta de visão do prefeito em não reconhecer toda essa expertise dela e a possibilidade dela colaborar com ele na implementação de políticas nesses vários setores, e ainda a Nilcemar é uma pessoa ligada as religiões de matrizes africanas, então nós estamos falando de uma mulher, negra, oriunda da cultura popular, especificamente do samba e candomblecista, ela reunia todos os atributos pra fazer uma excelente gestão se tivesse um prefeito, obviamente, que a apoiasse e desse a ela condições reais, concretas e dignas de fazer um

trabalho nesses 4 campos simbólicos aí, da cultura e social né?!

Nilcemar, permanece na secretaria de cultura por dois anos, até ser exonerada do cargo, mas não do governo, pois assumiria logo em seguida a direção da criação do Museu de História e de Cultura Afro-Brasileira.

2.6. Conselho Municipal de Cultura

LEI Nº 5101 DE 27 DE OUTUBRO DE 2009

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, faço saber que a Câmara Municipal decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º. Fica criado, na estrutura da Secretaria Municipal de Cultura o Conselho Municipal de Cultura, órgão de representação paritária e deliberativa do Poder Público e da Sociedade Civil e de assessoramento da Administração Pública, no que diz respeito à Política Municipal de Cultura.

Art.2º. Ao Conselho Municipal de Cultura compete:
I - elaborar diretrizes para política municipal de cultura;
[...]

Art. 11º. Esta Lei entra em vigor na data da sua publicação.

EDUARDO PAES
Prefeito Municipal

O Conselho Municipal de Cultura, é um órgão da Secretaria Municipal de Cultura, criado em 2009, com intuito de

horizontalizar as decisões da área cultura da cidade. O Conselho é formado por meio de eleições com votos populares em uma votação online e cada gestão tem a duração de um biênio.

Os candidatos ao cargo de conselheiro municipal de cultura, são oriundos das cinco áreas de planejamento da cidade, e precisam representar diferentes linguagens artísticas pré-definidas no edital.

Estas linguagens são: Artes visuais; Audio-visual; Artesanato; Circo; Comunicação social; Cultura popular; Cultura urbana; Dança; Design; Economia criativa; Economia da cultura (movimento dos trabalhadores da cultura, produtores e empresários culturais, expressões culturais de faixas etárias infância, juventude e idosos, expressões culturais de pessoas com deficiência, Folclore, Literatura); Movimento social de identidade etnias indígenas e afro-brasileiras; Movimento social de identidade sexual, gênero, transgêneros, e orientação sexual; Música; Patrimônio cultural; Teatro; Territorialidades (circunscrições territoriais, territorialidades, nas áreas de planejamento, movimentos sociais de cultura popular escolas de samba e blocos de carnaval).

Além dos conselheiros escolhidos por votação popular, membros da Secretaria Municipal de Cultura e alguns vereadores da cidade, participam das reuniões, que acontecem pelo menos uma vez por mês. Essas reuniões são registradas em atas, disponíveis no site da SMC.

Em uma dessas atas, em uma reunião no ano de 2017, uma

conselheira levanta a pauta da segregação espacial ao se referir ao bairro de Sepetiba, localizado no extremo da AP5. Constando na ata o trecho a seguir:

A Conselheira Bianca, pede uma atenção especial da Secretaria para o bairro de Sepetiba, dizendo que é moradora do bairro, e que sofre uma segregação espacial grave, e que está representando os moradores e no dia 05/07/2017 o bairro completará 450 anos, motivo este que solicita uma promoção de ações culturais nesse recanto da cidade preterido e esquecido. A Presidente solicitou que o Sr. Vagner Fernandes (Chefe de Gabinete) providenciasse algumas ações para Sepetiba, em especial no dia do seu aniversário. '[Ata conselho da prefeitura - Página 57 da Normal do Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro (DOM-RJ) de 29 de Maio de 2017]

Questionei Vagner, sobre esse dia e essa fala em específico, a fim de saber se era algo recorrente nas reuniões do conselho reclamações de conselheiros da AP5. Ele responde em defensiva, explicando como ocorrem as divisões de recursos no município, além de falar acerca de uma discussão importante, o fomento à cultura por empresas privadas.

Se eu não engano eu cheguei a participar de algumas reuniões, não de muitas, mas eu lembro dessa discussão acerca de Sepetiba. Acho que chegou um ou chegaram vários ofícios solicitando apoio em dinheiro para as comemorações

festividades, parece que teve um ano em que se completaram Houve uma efeméride, era uma data redonda, 200, 300 anos, alguma coisa assim, eu não me lembro muito bem. E a gente dizia para ela o seguinte olha, nós temos uma preocupação em Distribuir não é o termo, mas em diversificar a distribuição dos recursos, podemos dizer isso, em democratizar a destinação desses aportes para os eventos das AP's 3, 4 e 5 especificamente, porque se a gente for lançar mão acerca do ISS é uma outra grande discussão.

O que é o ISS? O produtor se inscreve no edital, o empresário ou a empresa se inscreve num outro edital, o produtor se inscreve em março e em agosto a gente tem o edital dos contribuintes, daquelas pessoas que se interessam em reverter o imposto em fomento à cultura, se gente pesquisar , o que acontece, a maior parte desse recurso do fomento indireto que é via lei do ISS, o fomento direto é discricionário, é um aporte onde a Prefeitura tem tanto, aí ela faz um programa de fomento e um edital,o fomento indireto é esse via lei do ISS, é uma lei, então não dá pra derrubarse não tiver a participação dos vereadores, pra derrubar os vereadores têm que votar e falar vamos acabar com a lei, ninguém vai fazer isso! Então é algo muito complicado, porque no fundo, no fundo, nós temos grandes produtores que tem relações com grandes empresas, e aí o que acontece, esses grandes produtores acabam tendo a possibilidade, com uma certa....

Com menos dificuldade em ter os seus projetos apoiados. É isso, a lei do ISS requer a inscrição do

produtor e do contribuinte, aí você faz o casamento, se você tiver bons contatos com as empresas você vai lá e capta, se o seu projeto for certificado, não sei se projeto de Sepetiba dela era certificado, se é que ela tinha um projeto, e uma vez certificado se alguma empresa se interessava em apoiar uma festividade ou uma ação que acontece em Sepetiba.

Esse é o problema entendeu, Debora?! Porque não é só ela que sofre, sofre o cara de Bangu, sobre o cara de Madureira sofre todo mundo que tem qualquer projeto nas AP 3,4 e 5, porque são projetos que não dão visibilidade à essas empresas, resumidamente é isso, as empresas vão se interessar quando elas precisarem pegar a foto e colocar no seu relatório anual pra dizer que ela fez alguma ação social, você vê um monte de empresa aí fazendo os seus projetos sócios culturais ou sócios pedagógicos pra depois lançar mão daquilo ali no relatório anual de prestação de contas, mas qual a empresa que se interessa em efetivamente por financiar, por apoiar um movimento artístico, um movimento cultural, uma festividade tradicional como o carnaval de rua do subúrbio.

Esta fala de Vagner, abre caminho para uma outra discussão, da qual ainda não tratamos aqui com a devida importância com que ela precisa ser tratada. A questão da lei do ISS (Lei Complementar 116/2003) e a lei do ICMS (Lei 6.374/89) que foram rapidamente mencionadas quando falamos sobre os pontos de cultura e sua criação, onde a intenção era exatamente reduzir a concentração de investimentos apenas em áreas centrais e

nobres.

O ISS- Imposto sobre serviços de qualquer natureza, é tributado nos municípios, enquanto o ICMS- Imposto sobre circulação de mercadorias e serviços -, é uma lei Estadual, que, portanto, é tributado pelo Governo do Estado. No entanto, as duas leis apresentam, como uma de suas possibilidades o direcionamento de impostos de empresas privadas para o fomento de atividades do setor cultural, o chamado fomento indireto. O que em um primeiro olhar parece positivo, tem acarretado em um processo de contribuição para as estruturas de desigualdade, tanto no acesso a equipamentos de cultura, quanto na produção cultural, pois, como visto na fala acima, existe um desinteresse da maioria das empresas por projetos localizados nos subúrbios, periferias e no caso particular do Rio, na Zona Oeste. Além de favorecimento de produtores com boas relações pessoais, resultando em maior dificuldade de pequenos produtores culturais conseguirem acesso a estes fomentos.

Assim, o Município do Rio de Janeiro passou por momentos muito diversos em um período de pouquíssimas décadas, em um processo não linear de ascensão, queda e curtas estabilidades. O movimento que ocorreu em diversos setores sociais e econômicos demonstrou impacto relevante no setor cultural, tão relevante a ponto de não poder ser ignorado ao falarmos do campo da arte carioca.

A frase “democratização do acesso a arte” está presente nos discursos sobre políticas públicas para a cidade há um bom tempo,

mas como foi possível observar, na prática, essa teoria esta infimamente longe de ser devidamente aplicada. Quando vamos aos números de investimentos na cultura fora dos grandes centros, a democratização verdadeiramente fica restrita somente ao discurso, não havendo real equidade no investimento em cultura para a parte pobre da cidade, a chamada cultura popular.

Assim, neste segundo capítulo busquei apresentar os mais relevantes movimentos ocorridos no âmbito público da área cultural da cidade do Rio, acreditando que esses fatos são necessários para o aprofundamento de nossa reflexão sobre o acesso e a desigualdade.

3.

Contexto federal e estadual

3.1. Plano Nacional de Cultura

O Plano Nacional de Cultura - PNC, previsto no Artigo 215º da Constituição Federal de 1988, que trata dos direitos culturais, afirma:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§3º - A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do país e à integração das ações do Poder Público:

I- defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II- produção, promoção e difusão de bens culturais;

III- formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV- democratização do acesso aos bens de cultura;

V- valorização da diversidade étnica regional.

Os pontos acima, previstos no Plano Nacional de Cultura, estão em local de destaque para nos fazer lembrar do planejamento ideal, incorporado à Carta Magna do país, e compará-lo com o que será descrito nos tópicos que constroem este capítulo. O direito à cultura, garantido no Plano Nacional como dever do Estado está diretamente ligado ao direito à cidade quando tratamos de Rio de Janeiro, como vimos nos dois capítulos anteriores. A democratização do acesso aos bens de cultura também descrita no Plano Nacional De Cultura, é um outro ponto importante para o desenvolvimento deste capítulo.

Entender como as diferentes esferas de poder atuaram e ainda atuam no processo pelo qual atravessa a cidade do Rio. As diferentes formas de programa cultural, passando períodos progressista e de retrocessos. Não menos importante, a valorização da diversidade cultural e étnica e a valorização do patrimônio cultural, entram em destaque quando falamos dos ataques à cultura por meio de gestões específicas. Além das tratativas federativas entre gestões e políticos em âmbito municipal, estadual e federal. Assim, se no capítulo anterior tratei especificamente das políticas de cultura na esfera municipal, no presente capítulo procurarei discutir sua articulação com as duas outras esferas de governo:

estadual e federal.

3.2. Âncora cultural

A Economia da cultura era e ainda é umas das grandes apostas das gestões de Eduardo Paes para da cidade do Rio. O interesse na contribuição dos setores ligados à cultura vem em crescente a partir dos anos 1990, quando se começaram a contabilizar dados como geração de renda e emprego do campo da cultura. A partir de discussões sobre o conceito de economia criativa, a contribuição da cultura, portanto, deixa de ser vista apenas como simbólica para se tornar também econômica. Segundo dados da FIRJAN, no Brasil, a economia da cultura representava cerca de 2,5% do PIB antes das crises política e econômica²⁷, sendo também responsável por mais de 800 mil empregos diretos (FIRJAN, 2015).

Muitíssimo utilizada pelo prefeito Eduardo Paes a expressão “âncora cultural”, usada para se referir aos dois grandes museus que estavam para ser inaugurados na Zona Portuária, tinha como proposta a transformação de cidade ou de parte dela em um grande polo econômico de cultura.

²⁷ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-1227/sob-ataque-de-bolsonaro-cultura-defende-seu-impacto-na-economia-com-receita-de-170-bilhoes-de-reais.html>



Manchete de jornal

A imagem acima nos traz alguns elementos importantes do momento em que a matéria foi escrita. Como já debatido no capítulo anterior, o ano de 2010, trazia consigo o início da euforia do que seria o otimismo do desenvolvimentismo que permaneceria na cidade e no Estado por alguns anos. A cultura era elemento fundamental, na frase escrita com letras menores acima da manchete. O investimento milionário era exposto quase que orgulhosamente, junto com a palavra “revitalização”, que tem como significado tornar a vitalizar; insuflar nova vida ou novo vigor. Na vida cotidiana, é difícil se opor à uma palavra com significado tão nobre. Assim como ideias de progresso e modernidade (Giddens,1991), revitalização é conceito positivo de difícil resistência. Talvez por isso a palavra tenha sido exaustivamente usada pelas gestões Cesar Maia e Eduardo Paes, no período pré-grandes eventos, sendo ainda é usada, atualmente na sua terceira

gestão à frente da prefeitura.

Passando para o grande destaque da imagem, a manchete releva algo ainda mais interessante, o conceito de “âncora cultural”, papel ao qual seria incumbido o Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR –, inaugurado no dia 1º de março de 2013, feriado de aniversário da cidade. O museu era um marco do que a gestão Eduardo Paes estava propondo para cidade.

A inauguração do MAR, teve a presença do prefeito Eduardo Paes, da então presidenta Dilma Rousseff, do ex-governador Sérgio Cabral, da ministra da cultura Marta Suplicy, do secretário municipal de cultura Sérgio Sá Leitão, que alguns anos depois se tornaria ministro da cultura na gestão de Michel Temer, além de João Roberto Marinho, presidente da Fundação Roberto Marinho, uma das principais investidoras do projeto do museu que funcionaria em parceria público-privada.²⁸



Foto da inauguração do Museu de Arte do Rio

²⁸ Disponível em: <https://frm.org.br/sem-categoria/museu-de-arte-do-rio/>

A imagem acima é reveladora das questões que pretendo apresentar neste capítulo. As reformas urbanas para construção da cidade como polo de criatividade que marcaram as políticas municipais, debatidas no capítulo anterior, resultaram de ampla coalizão nas diferentes esferas de governo e dependeram também da ampla coligação política entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) que marcaram as injunções políticas em âmbito nacional, estadual e municipal.

No entanto, a inauguração do Museu foi marcada também por protestos. Do lado de fora da inauguração, artistas e críticos da gestão Paes, questionavam a forma utilitarista como o prefeito tratava a cultura, os processos de gentrificação que vinham em seu bojo, além da insatisfação gerada pela abertura de um novo museu enquanto haviam outros fechados, por falta de manutenção e segurança. Junto a essas razões, a manifestação é expressão de um período em que popularidade dos políticos que estavam no local estava em derrocada, o que seria resultaria poucos meses depois nos protestos de junho de 2013. Na ocasião a Presidenta Dilma comentou sobre os protestos que ocorriam do lado de fora do museu:

Um presidente da república convive hoje com o som das manifestações. O que na minha época não era usual. Esse barulho nos faz ter a certeza de que esse país é democrático. A vida é isso, tem essa riqueza. Aqui tem um pedaço imenso da arte. Estamos nos transformando num país de classe média que

valoriza a superação da miséria, a ciência e a valorização da cultura.²⁹

Dilma se referia ao período da ditadura militar (1964-1985), momento onde é de saber público, que a censura era recorrente em diversos campos, incluindo o campo da arte e cultura. Acensura que, naquele momento aparentava ser algo distante e pertencente ao passado, será ainda um conteúdo a ser discutido neste capítulo.

3.3. Contexto Estadual

Entre contextos municipais e federais, não haveremos de esquecer do relevante papel do Governo do Estado do Rio de Janeiro no cenário cultural carioca, sobretudo, no que se refere à gestão de Sergio Cabral, à qual me dedicarei a partir de agora. Os diversos momentos pelos quais passaram a cidade do Rio, são resultados obtidos não apenas por uma esfera de poder, mas pela coligação política e alinhamento dos personagens envolvidos neste cenário. Eduardo Paes é enfático em declarar “[...] a minha vida começou com Lula e Cabral. Terminou com Dilma e Pezão³⁰[...] o senhor não faz ideia do que eu tô sofrendo ³¹’. Pois, se a gestão

²⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/03/museu-de-arte-do-rio-e-inaugurado.html>

³⁰ Luiz Fernando Pezão. Assumiu o cargo de governador do Rio de Janeiro após a renúncia, em 3 de abril de 2014, do então governador Sérgio Cabral Filho. Foi reeleito governador do Rio de Janeiro no 2º turno das eleições de 2014

³¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/ouca-integra-da-gravacao-entre-lula-eduardo-paes->

Municipal, Paes tinha diversos planos e ambições em relação à cultura e seu uso político, na gestão estadual de Cabral ele encontrava um aliado em total harmonia com suas pretensões.

Iniciando a carreira como subprefeito da Barra da Tijuca, na gestão Cesar Maia, Eduardo Paes iniciou a trajetória política filiado ao mesmo partido de Maia, o Partido da Frente Liberal (PFL), sendo o vereador mais votado do Rio de 1996, aos 27 anos. Depois de eleito deputado federal, em 1998 e 2002, tornou-se Secretário de Esportes e Turismo de Sérgio Cabral Filho, eleito governador do estado em 2007. Foi através de Sérgio Cabral que Paes se filiou ao PMDB. Sua eleição como prefeito estava diretamente relacionada à ampliação da atuação do partido nos quadros executivos do estado (MACIEL, 2014). Assim, não por acaso, os altos investimentos na área da cultura foram também um marco do governo de Sergio Cabral Filho, fator de extrema contribuição para os tempos áureos da cultura carioca, com alinhamento entre os governos municipal, estadual e federal.

Em entrevista à Fundação Getúlio Vargas, a então secretária estadual de cultura Adriana Rattes, diz:

Desde 2006, quando o governador Sérgio Cabral assumiu, tivemos um grande aumento de investimentos no setor. Em 2010, a Secretaria de Cultura funcionou com R\$ 70 milhões de investimento para a área-meio e para a área-fim, excluindo pessoal. Isso significa que, em relação ao que foi investido em 2006, o último ano antes da

gestão do Sérgio Cabral, houve 620% de aumento em investimento em cultura. A maior parte desse valor foi destinada à área-fim, ou seja, ao fomento da cultura, às atividades finalísticas, enquanto outra grande parte foi investida na área-meio, ou seja, na manutenção e nas despesas de infraestrutura da política cultural. O que esses números dizem é que esses recursos chegaram à sociedade. Atualmente, temos na Secretaria de Cultura projetos e planos cujos orçamentos chegam ao dobro desse valor de R\$ 70 milhões. A cada ano incrementamos muito fortemente o orçamento da cultura. Isso, naturalmente, graças ao incremento do próprio orçamento do Estado, mas também devido à nossa eficiência em estruturar uma gestão que mostra bons resultados. Por incrível que pareça, em 2006 o orçamento destinado a investimentos no Estado do Rio de Janeiro era de R\$ 9 milhões, dos quais R\$ 3 milhões foram devolvidos, nem sequer foram gastos. Hoje a Secretaria de Cultura é campeã em execução orçamentária no Estado e mantemos reuniões constantes com a Secretaria de Planejamento, com a Secretaria da Fazenda e com o governador para acompanhar esses gastos e investimentos. Os resultados têm sido muito positivos e nosso orçamento continua crescendo em função disso.

Adriana Rattes, foi um nome importante na gestão de Sérgio Cabral, permanecendo na função de secretária estadual de cultura por quase sete anos (2007 a 2014), sendo exonerada somente após a renúncia de Cabral, já na gestão de Pezão.

Rattes, tinha razão ao se vangloriar do desempenho da

gestão cultural estadual. De fato, o governo Cabral bateu recordes de investimento direto em cultura. A ideia de transformação do Estado e da capital em polo econômico cultural também estava fortemente presente. Essa intenção fica evidente quando a secretária fala sobre investimento no setor audiovisual da cidade.

Ainda no decorrer deste ano, a Secretaria de Cultura dará ênfase ao desenvolvimento do Rio Audiovisual, um dos 42 programas do Plano Estratégico, que tem como objetivo tornar o Rio de Janeiro mais competitivo e atraente para a indústria audiovisual do país, transformá-lo no estado líder em produção digital de conteúdo audiovisual e produzir um ambiente econômico favorável à inovação tecnológica e a novos modelos de negócios. Até o fim deste ano a secretaria investirá mais de R\$ 2,5 milhões no projeto³².

Posteriormente, Rattes seria cotada para assumir o Cargo de secretária especial da Cultura do governo Michel Temer³³, e Cabral preso por diversos casos de corrupção, condição a qual o político permanece até a presente data. Desde então, o governo do

³² Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/4947657/pg-1-do-noticias-diario-oficial-do-estado-do-rio-de-janeiro-doerj-de-01-03-2010>

³³ Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/2016/05/14/3046-cultura-vai-para-secretaria-ligada-presidencia-sem-status-de-ministerio-titular-sera-mulher?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O%20Globo

estado foi alvo de intensa instabilidade política. O cargo foi ocupado por Luiz Fernando Pezão, titular da pasta a partir da renúncia de Sérgio Cabral em 2014 e eleito para o cargo no mesmo ano. Preso em novembro de 2018, Pezão foi substituído por Wilson Witzel, eleito naquele ano e governador de 2019 a 2020, quando foi afastado do cargo por processo de impeachment, em meio à pandemia. Atual titular da pasta, Claudio Castro assumiu o governo durante o período de isolamento social. Recentemente, o atual governador prometeu a retomada de altos investimentos no setor cultural “Será uma retomada em todas as áreas, não só para grandes eventos dos grandes centros, mas para o artista local, do interior. A cultura é a segunda vacina dessa pandemia”, disse Castro³⁴.

3.4. Contexto Federal: Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura

Embora a coligação entre os três âmbitos de governo seja fundamental para lançar luz sobre as políticas municipais mais recentes, fato é que o estreitamento da relação entre governo federal, estadual e municipal, não é imediata. A produção de consensos depende de negociações entre políticas bastante distintas para a área cultural. Se a gestão da cultura municipal

³⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/08/27/claudio-castro-promete-investir-r-75-milhoes-na-retomada-da-cultura-em-todo-rj.ghtml>

esteve centrada na valorização da “classe criativa” (Florida, 2011) para geração de recursos a partir da exploração do turismo e expansão de serviços, na esfera federal, outros valores pareciam também ordenar o papel do Ministério da Cultura.

Criado em 2004, na gestão do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o programa Cultura Viva compõe uma lista de iniciativas e outros programas culturais criados sob as gestões petistas de Lula e de sua sucessora a ex-presidenta Dilma Rousseff, por meio do antigo Ministério da Cultura, o MinC. Hoje o MinC se transformou em Secretaria Especial de Cultura, e subsiste enquanto órgão dentro do Ministério do Turismo, como veremos mais à frente.

O Programa de apoio a Pontos de Cultura, consolidado como Política Nacional de Cultura Viva, a partir de 2014, tinha como objetivo primário apoiar atividades voltadas para a cultura, que já estavam sendo desenvolvidas na sociedade civil. Eliminando as fronteiras entre alta e baixa cultura, o projeto se amparava na ideia de que a arte era autônoma e intensamente produzida nos mais diferentes espaços do Brasil. A partir desse diagnóstico, criava-se uma rede de espaços de produção e difusão de cultura que podiam ser financiados por editais. Apesar de depender de poucos recursos, através do projeto dava-se importante legitimidade à produção de cultura já existente no país. A partir de 2015, aos espaços que haviam se consolidado nos editais implementados desde 2004, seriam acrescidas iniciativas já existentes que poderiam se autointitular pontos de cultura. Mesmo sem acesso aos recursos do edital, o reconhecimento

permitiria que novos grupos pudessem ganhar legitimidade e recorrer a outras fontes de apoio financeiro. Segundo Juca Ferreira, ministro da cultura de 2015 a 2016 e Secretário-Executivo do Ministério da Cultura, no período em que Gilberto Gil esteve à frente da pasta:

Como não temos recursos suficientes para financiar todos os que se enquadram na categoria, é um erro chamar de Ponto de Cultura somente os que vencem os editais. Quando o ministério passa a considerar todos os que fazem um trabalho cultural relevante para a comunidade há pelo menos dois anos, sem fins lucrativos, possivelmente estamos falando em 100 mil organizações e grupos culturais em todo o território brasileiro.³⁵

Além de se contrapor às tradicionais políticas de isenção fiscal que haviam ordenado as ações do Ministério da Cultura desde a Lei Sarney, o programa Cultura Viva era muito diferente das políticas públicas culturais regularmente existentes, que pressupunham a criação de dispositivos com lugares e atividades definidas pelo Estado, como o exemplo da Zona Portuária citado no início deste capítulo, em uma política feita de cima para baixo. O Programa Cultura Viva, por sua vez, invertia essa lógica, por meio dos Pontos de Cultura, incentivando e buscando valorizar a produção cultural local, em outras palavras uma política de baixo

³⁵ Disponível em: <https://iberculturaviva.org/rede-cultura-viva-a-forca-da-moeda-simbolica/>

para cima.

O programa se diferencia de outros modelos de intervenção estatal para cultura adotados no Brasil nas últimas décadas, pois parte de uma ideia base de incentivar atividades culturais pré-existentes no cotidiano de comunidades, adotando a premissa de que assim, tais ações podem ganhar força e conseguem, portanto, se perpetuar. Essa lógica, mesmo que com poucos recursos, tende a empoderar grupos culturais e consequentemente comunidades, pois, define como será o incentivo, por meio de transferência de recursos por convênios, mas não determina o tipo de manifestação cultural que será realizada, desde que já seja realizada pelo grupo que se tornará Ponto de Cultura. As ações são diversas e os locais onde estão instalados os Pontos também. Até mesmo uma casa pode se tornar um Ponto de Cultura.

As variadas ações vão desde ações em linguagens tradicionais, como oficinas de dança e canto até ações não tradicionais, como a cibercultura e o grafite, além de manifestações populares regionais, como o maracatu e a contação de histórias por exemplo. Segundo o MinC, o Cultura Viva tem por objetivo “implementar uma política cultural que atenda à diversidade e à abrangência que compõem a sociedade brasileira” (Minc, 2013).



Atual distribuição dos Pontos de Cultura na cidade do Rio de Janeiro.¹

O programa viva cultura era, portanto, uma tentativa de descentralização da cultura nacional e regional. Esta centralização, por sua vez, ocorria e ainda ocorre por diversos fatores, entre eles a forma de financiamento de atividades culturais, que ainda impacta a distribuição de dispositivos culturais, como foi possível ver no capítulo anterior, em um trecho da entrevista de Vagner Fernandes, e com veremos abaixo no trecho de artigo publicado em 2015 sobre o programa Cultura viva.

Importante alteração no campo da cultura ocorreu no Brasil, desde os anos 1990, quando a política cultural passou a ser marcada por um modelo no qual a execução de ações culturais é realizada por organizações privadas (lucrativas ou não) e financiada por recursos de seus tributos devidos, modelo conhecido por mecenato. A renúncia fiscal, regulamentada pela Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), passa então a ser a principal política

cultural do período. Se, por um lado, esse modelo ampliou o volume de recursos no campo, por outro lado, gerou concentração regional de projetos e restrição de recursos e ações culturais: poucas organizações tinham acesso a tais recursos (Olivieri, 2004; Silva e Araujo, 2010). A seleção de quais organizações que seriam — ou não — beneficiadas pelos incentivos fiscais moldou o campo das organizações culturais. Como mostram trabalhos sobre o período (Reis, 2003; Olivieri, 2004; Medeiros, 2013), embora um perfil diversificado de organizações e de atividades culturais busque financiamento por meio do modelo do mecenato, critérios explícitos e implícitos levaram à concentração de investimento em determinados tipos de ações culturais e determinado tipo de organização cultural, em especial aquelas com estrutura própria de captação de recursos. Buscando reverter a concentração regional e o direcionamento de recursos, o programa Cultura Viva foi proposto pelo Ministério da Cultura (MinC) em 2004 com o intuito de incentivar organizações culturais excluídas dos circuitos de financiamento moldados pelo mecenato, mas que realizavam ações culturais. Essas organizações culturais se candidatam a editais do programa, por meio de um plano de trabalho por elas desenvolvido, contendo as ações que serão realizadas com os recursos do convênio. As organizações selecionadas tornam-se então pontos de cultura, passando a integrar uma rede de ações, ou rede de pontos de cultura (MinC, 2013).” (MEDEIROS, ALVES E FARAH. 2015)

Os crescentes investimentos em cultura por parte do governo federal, realizado nos governos do Partido dos

Trabalhadores, principalmente no período em que o MinC estava sob as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, entre 2003 e 2010 (MARCONDES E SANT’ANNA. 2021), não impediram que o início de uma crise se instalasse na gestão da cultura ainda no primeiro governo de Dilma Rousseff. Na ocasião, a nomeação da artista Ana de Holanda para ocupar a pasta do então Ministério da Cultura em 2011, gerou disputas e conflitos. Ana de Holanda centrou sua atuação na área de Economia Criativa e realizou cortes em alguns programas da antiga gestão no MinC, provocando forte oposição externa e interna, resultando em seu afastamento no ano seguinte a sua nomeação, sendo substituída por Marta Suplicy (BARBALHO, 2018).

Em 2013, a então ministra Marta Suplicy em encontro com o prefeito Eduardo Paes, estava na cidade do Rio para lançar um novo edital do programa Cultura Viva- Cultura, Educação e Cidadania, no município. Na ocasião, foram ofertadas 50 vagas para a seleção de novos Pontos de Cultura no Rio, trinta dessas vagas seriam necessariamente para Pontos localizados nas Zonas Oeste e Norte.

O programa consistia na parceria entre o governo federal, por meio do Ministério da Cultura com o governo do estado ou prefeitura. Na cidade do Rio, essa seria, portanto, uma nova tentativa de descentralização cultural, visto que, outros dispositivos na cidade, já buscavam por este objetivo³⁶. O convênio

³⁶ A esse respeito ver o tópico 2.2 e 2.3 do capítulo 2, a respeito de Lons municipais, Arenas e Areninhas.

entre o Ministério da Cultura e a Prefeitura do Rio previa investimento total de R\$ 18,370 milhões para a criação de cinquenta Pontos de Cultura e outros dezesseis Pontos de Leitura, seis Pontões de Cultura que seriam lançados no mês de outubro daquele ano. Nesse edital, o MinC investiu R\$ 12,170 milhões e a prefeitura em contrapartida investiu outros R\$ 4,8 milhões. Cada Ponto de Cultura selecionado recebeu a quantia de R\$ 180 mil divididos em aportes de R\$ 60 mil, em um período de três anos.

Assim, ainda que a breve crise protagonizada por Ana de Holanda, não tenha trazido impacto permanente para a estrutura do ministério, outros episódios pelos quais o Minc foi submetido marcariam o sucateamento da pasta. O ministério que se torna independente do Ministério da Educação em 1985, junto com a redemocratização do país, após o período de ditadura militar, foi extinto por três vezes em um período de apenas 33 anos (FERRON E ARRUDA, 2019). Sua primeira extinção ocorreu no governo de Fernando Collor de Mello em 1990, situação que foi revertida dois anos depois, já sob a gestão de Itamar Franco. Em 2016, Michel Temer ainda enquanto presidente interino, extinguiu o ministério por um curto período de tempo, de 12 de maio até 18 de maio do mesmo ano, quando foi pressionado a recuar de sua decisão anteriormente feita por meio da medida provisória número 726. O sucessor de Temer por sua vez não voltou atrás em sua decisão de extinguir o Minc. Jair Bolsonaro rebaixou o então Ministério à Secretaria Especial de Cultura, no ano de 2018, como uma de suas primeiras ações enquanto chefe de Estado. O MinC permanece

extinto até a presente data, sem nenhuma perspectiva de recriação na atual gestão.

3.5. Retrocesso

Em 2018, ainda durante campanha, o então presidente Jair Bolsonaro, anunciava para o Brasil, aquilo que já era do conhecimento de quem o conhecia politicamente: seu desprezo por causas sociais e culturais, além de seu conservadorismo e fundamentalismo religiosos, que fazem coro aos seus discursos de moralismo e de ódio. Particularmente o Rio de Janeiro já conhecia bem o candidato que durante décadas se candidatou pelo Estado, como deputado federal, e por vezes seguidas foi eleito com votação extremante expressiva.

Em 2019, já como presidente eleito, Bolsonaro colava em prática suas palavras. Dentre umas de suas primeiras e mais simbólicas ações de ataque a cultura, o fechamento do Ministério da Cultura- MinC. Após a posse de Bolsonaro, o ministério foi extinto de vez e virou uma secretaria especial do Ministério da Cidadania. Depois, migrou para uma secretaria ligada ao Ministério da Educação. Em novembro, quase em um jogo de empurra, uma outra mudança levou a pasta de Cultura para o Ministério do Turismo.

Bolsonaro também implementou alterações em órgãos, fundações vinculadas à pasta de Cultura. Como exemplo, o orçamento do Fundo Setorial Audiovisual, que sofreu cortes de

43%. Durante 2019, deixou-se de investir mais de R\$ 700 milhões no setor de audiovisual, um dos mais afetados na área da cultura.

Uma estratégia constantemente usada por Bolsonaro e toda base do seu governo, são os ataques de desinformação (Silva, Francisco & Sampaio, 2021), primeiro calunia-se algo, para então justificar os cortes de recursos direcionado àquilo que foi objeto da denúncia. No campo da cultura a estratégia foi fortemente utilizada (SILVA, FRANCISCO e SAMPAIO, 2021). Dentre as diversas desinformações difundidas por Bolsonaro, a Lei Rouanet era alvo constante de ataques e era frequentemente acusada de transferir recursos do governo federal diretamente para os artistas, o que na verdade consiste em uma falácia, visto que, na verdade, o programa concede isenção fiscal para empresas que patrocinam projetos culturais. Em entrevista para a Revista Fórum no Youtube, o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira falou sobre as diversas tentativas de deslegitimar o segmento cultural feitas por Bolsonaro:

O então candidato Bolsonaro abriu uma suspeição sobre os artistas, em geral, sobre a Lei Rouanet, sobre o Ministério. Articulado uma narrativa medíocre de que os artistas eram críticos às mazelas da sociedade para agradar ao PT, porque viviam da Lei Rouanet. Isso é um escândalo como conceito. Toda arte, no mundo inteiro, desenvolve um processo crítico em relação aos limites da sociedade na qual ela vive e isso é um componente fundamental da democracia³⁷.

³⁷ Disponível em: <https://diplomatique.org.br/primeiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-ataques-a-cultura/>

Obviamente ao nomear seus secretários e ministros, Bolsonaro escolheu pessoas alinhadas politicamente com seus ideais. Um episódio emblemático foi o show de horrores encenado por seu então secretário da cultura, Roberto Alvim. Ao som de Richard Wagner, compositor favorito de Hitler, além da cenografia característica, Alvin plagiou um pronunciamento com trechos de um discurso do ministro da Propaganda do führer nazista, Joseph Goebbels. “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa [...] ou então não será nada”, dizia Alvim no vídeo. O líder nazista havia dito: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferrenhamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa (...) ou então não será nada”³⁸. Após o episódio, e principalmente após a enxurrada de críticas, a manutenção do cargo por Alvim ficou insustentável. O secretário então foi desligado da secretaria. Ainda assim, poucas mudanças ocorreram.

3.5.1. Censura

As diversas tentativas de censura da produção cultural,

³⁸ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazista-goebbels-e-revolta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>

marcam o governo Bolsonaro de forma a lembrar o período de ditadura militar enfrentado pelo Brasil. Bolsonaro ex- integrante do Exército Brasileiro, nunca fez questão de esconder sua simpatia e alinhamento ideológico com a ditadura e seus ditadores. Ao votar a favor do pedido de impeachment de Dilma, o então deputado federal declarou "Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra³⁹, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, o meu voto é sim". Aparentemente o desejo da volta da ditadura por Bolsonaro não está apenas nos discursos, o presidente tomou ações diretas contra a produção cultural Brasileira.

Em agosto, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) suspendeu um edital para séries que seriam exibidas na TV pública, os projetos pré-selecionados continham temáticas raciais e LGBTs. Após o episódio, em uma live em sua rede social, Bolsonaro assumiu a intervenção direta na agência e a censura às obras, ao afirmar que havia “garimpado” e “vetado”.

O jornal Folha de São Paulo⁴⁰ denunciou a existência de um sistema de censura prévia criado pela Caixa Econômica Federal, que

³⁹ Durante o regime militar, entre 1970 e 1974, Ustra foi o chefe do DOI-Codi do Exército de São Paulo, órgão de repressão política do governo militar. Ali, sob o comando do coronel, ao menos 50 pessoas foram assassinadas ou desapareceram e outras 500 foram torturadas, segundo a Comissão Nacional da Verdade.

⁴⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-economica-cria-sistema-de-censura-previa-a-projetos-de-seus-centros-culturais.shtml>

apoia projetos por meio da Caixa Cultural. Funcionários afirmaram que os projetos de produtores que buscavam apoio da Caixa Cultural, passaram a ter suas redes sociais observadas em busca de posicionamentos políticos ou críticas ao governo. Segundo a Folha, a superintendência da Caixa teria afirmado que projetos que tratassem da ditadura militar ou de pautas LGBTs deveriam ser impedidos. Como consequência, cancelamentos de eventos com temática sobre a diversidade sexual, por parte da Caixa Cultural, foram registrados em cidades como Brasília, Recife e Rio de Janeiro.

O mesmo ocorreu com outras instituições ligadas ao governo federal como o Centro Cultural Banco do Brasil que também censurou peças que abordavam questões políticas. Já a Petrobrás suspendeu o pagamento de premiação a obras como “Bixa Travesty” e “Torre das Donzelas”, dentre outros filmes que abordam a questão de gênero, sexualidade ou autoritarismo. Ainda que a não tenha oficialmente instituído órgãos de controle estatal, o governo passa a constranger a produção de cultura cancelando editais e restringindo recursos de uma área extremamente dependente do financiamento público.

3.5.2. Relações com Marcello Crivella

O fundamentalismo religioso e discurso moral, fez com que Bolsonaro encontrasse na prefeitura do Rio um forte aliado. Crivella que também é um simpatizante da censura, como vimos no capítulo

anterior, junto com Bolsonaro tornou a cenário cultural do Rio de Janeiro ainda mais negligenciado. Crivella em Bolsonaro coexistiram em suas respectivas funções por dois anos, durante os anos de 2019 e 2020, quando Crivella tenta a reeleição e conta com o apoio e provavelmente o voto de Bolsonaro, visto que o presidente é eleitor da cidade do Rio. Porém, mesmo com o apoio significativo, Crivella perde no segundo turno da eleição para Eduardo Paes.

Se com os governos petistas, Cabral e Paes, os investimentos à cultura centralizado em áreas centrais da cidade, eram motivo de justas críticas, com Bolsonaro e Crivella a descaso e ataques eram democráticos, atingiam a toda cidade

Concluída esta etapa o próximo e último capítulo pretende apresentar uma discussão teórica sobre o papel da arte e das instituições de cultura, além de uma apresentação e imersão nos coletivos localizados na zona oeste do Rio, em uma parte da pesquisa centrada no campo.

4.

A cena: a prática artística e o contexto da Zona Oeste

Neste quarto e último capítulo, com base no caminho percorrido até aqui, apresentarei o ponto final, que é também o ponto de partida dessa pesquisa: os coletivos artísticos da Zona Oeste. Para compreender a discussão artística e inserção dos coletivos da Zona Oeste neste campo, será necessário que, num primeiro momento retomemos para uma discussão teórica mais ampla sobre o campo da arte, com autores que irão nos trazer questões clássicas da sociologia da arte, como o papel que a mesma ocupa na sociedade, assim como o papel de seus equipamentos. Em um segundo momento, a pesquisa prática e empírica será apresentada como resultado de trabalho de campo realizado durante do período de andamento deste estudo. Nessa parte em específico, a metodologia trabalhada será discutida juntamente com o leitor, visto que, mudanças foram necessárias no período de pandemia. Mudanças estas que acabaram por alterar alguns métodos de pesquisa entre eles entrevistas e relatos. Foi feita escolha de transcrever trechos selecionados das entrevistas realizadas, incluindo perguntas e respostas, onde o intuito é dar voz aos agentes aqui pesquisados.

Para além disso, fotografias e outras imagens irão compor uma parte visual considerável deste capítulo, pois parte destes

coletivos trabalha intensamente com conteúdos visuais, seja com a produção artística própria ou como meio de divulgação nas redes sociais, portanto creio ser necessário ilustrar satisfatoriamente a parte empírica da pesquisa, para a maior compreensão de todos. Em um terceiro momento, este estudo se voltará mais à atualidade dos fatos, onde será trabalhado o impacto da pandemia nas atividades propostas por estes coletivos, visto que este ponto obviamente não estava em nossos projetos inicia is, escrito antes do início da pandemia. Porém acredito ser de imensa necessidade abordá-lo, uma vez que não foi possível ignorar as mudanças expressivas no campo de estudo durante este período. Sobre esse ponto, também é importante ressaltar que a escrita urgente, feita no calor dos acontecimentos, pode fazer saltar aos nossos olhos algumas questões e negligenc iar outras. Contudo, ainda sim, acredito na relevância deste tema para a conclusão desta pesquisa.

Além dos pontos mencionados acima, entender e analisar os conceitos de coletivo, e coletivização, além das pautas socais e seu atrelamento a questões culturais e artísticas não apenas por esses coletivos, mas em um movimento crescente no campo da arte. Por fim, uma breve análise e correlação do conceito de esfera pública, utilizado por Habermas (2003) e posteriormente por Nancy Fraser (1992), buscando maior compreensão dos espaços decontrapoder e contradiscurso (FOUCAULT, 1999).

4.1 O papel social da arte

A discussão sobre o papel que a arte ocupa ou pode ocupar na sociedade surge de tempos em tempos como algo relevante a ser refletido. No caso específico da cidade do Rio de Janeiro que tratamos aqui, essa discussão se tornou importante há algumas décadas, e especialmente importante na última década (2011 – 2020) em decorrência dos eventos e movimentações políticas e culturais, conforme citado em capítulos anteriores. A arte usada como um dos elementos centrais na “revitalização” de uma cidade abriu portas para a observação de um fenômeno, em que se puderam acompanhar os diversos papéis sociais que arte e a cultura podem ocupar. Arte contemplativa, autônoma, a arte como elemento de distinção, a arte como política pública, arte como meio de educação, arte como protesto social.

Em artigo recente, a pesquisadora Nicole P Marziale, descreve processos de reafirmação da função social dos equipamentos de arte, tratando mais especificamente do papel dos museus no mundo contemporâneo (MARZIALE, 2021). A discussão sobre a origem de museus como espaço feito por e para as elites, assim como suas instituições, por vezes herança do colonialismo e de imposições de culturas são objeto da pesquisadora:

Os museus adquiriram sua forma moderna entre o final do século xviii e o início do século xix, na Europa. Para Bennet (1995), sua formação deve ser entendida a luz de um conjunto de desenvolvimento por meio das quais a cultura, entendida como

elemento útil para governar, foi moldada como veículo para o exercício de novas formas de poder (Bennet, 1995, p 19) no contexto da emergência dos Estados Nacionais europeus e a busca por sua legitimação (MARZIALE, 2021).

Mudando suas características ao longo da história, a ampliação do espaço simbólico do museu ao público acompanha uma função bem objetiva “levar cultura” e “civilizar” populações. (Bennet, 1995 p 20) novamente em um papel social hierárquico e elitista. “O museu foi estabelecido para aumentar o nível de cultura do público, elevar os espíritos de seus visitantes, além de refinar o gosto comum. ” (WEIL 2007 apud MARZIALE, 2021, p 26.) Esse status que alguns museus ainda hoje tentam modificar, vem sendo gradativamente alterado em diversas instituições. Porém é necessário ressaltar que essa mudança não ocorre de forma natural, ou mesmo partindo das próprias instituições, essa mudança do papel elitista e colonizador dos museus, ocorre após diversas reivindicações para que os museus se adequassem perante as sociedades nas quais estão inseridos.

Em um movimento de necessária atualização para a continuação da existência desses dispositivos (APPADURAI & BRECKERINDGE, 2007). Como ainda aponta Marziale:

Ao longo do século XX, principalmente a partir da década de 60, em meio a lutas sociais e culturais por parte de minorias e populações oprimidas ao redor do mundo, passou-se a questionar também a respeito do papel social e pedagógico dos museus e sua relação com a sociedade, o que levou a

graduais mudanças no interior dessas instituições. Davis (2011) destaca como, nesse contexto, museus tradicionais passaram a modificar filosofias e práticas já há muito tempo estabelecidas, a fim de responder a necessidades sociais. Nesse contexto, diferentes tipos de museus passaram a ser fundados, principalmente nos âmbitos locais, voltados para a preservação de seu patrimônio e para criar laços mais estreitos com as identidades locais. Assim, preocupações revolucionárias na sociedade resultaram em novas ideias acerca da natureza e do propósito dos museus (Davis, 2011). (MARZIALE, 2021)

O caso do Museu de arte do Rio o MAR é especialmente interessante para pensar sobre mudanças nestas instituições. Criado sobre ambiente polêmico, como é possível ver no capítulo anterior. o MAR foi criticado, entre outras coisas, por ser um impositor cultura l, cumprindo um papel atribuído aos antigos museus de “levar cultura” para uma área que além de possuir uma vida cultural muito ativa, possui também uma carga histórico cultural já bastante expressiva, como é a Zona Portuária do Rio. Palco de uma expressiva parte da história do Brasil, principalmente da história negra brasileira, visto que, o porto abriga elementos e espaços que contam parte da história de da construção de um país e principalmente de uma cidade erguidos sobre a escravidão de pessoas negras. Como exemplo dessas histórias, o Cais do Valongo construído no fim do século XVIII, foi utilizado para o desembarque de milhares de pessoas escravizadas. Segundo historiadores, de 1790 a 1831, quando o tráfico de escravos

passou a ser ilegal, desembarcaram no Rio cerca de 700 mil africanos, a maioria no Cais do Valongo. O cais que foi encoberto por obras posteriores, foi redescoberto e preservado durante as obras do projeto Porto Maravilha, após demanda do Movimento Negro. Porém também foi incorporado ao corredor cultural projetado para a região. Portanto, as críticas de moradores, artesãos e outros artistas em geral caminhavam no sentido de se contrapor à forma como a prefeitura e outras instâncias de poder, lidavam tanto com o museu, como com seu entorno.

O museu, no entanto, buscou se adequar à comunidade em volta, assim como a toda sociedade carioca, com exposições voltadas para a crítica social e atividades comunitárias, porém assim como foi dito ao final do primeiro capítulo, essas mudanças e incorporações, podem até resultar em maior abrangência e diversidade de público, mas não de forma suficiente para modificar por completo o caráter excludente e elitista das instituições.

A tentativa de tornar os museus lugares mais integrados ao mundo social ao qual pertencem, obviamente ainda não alcança a todas as instituições, nem na teoria e menos ainda na prática, pois partes das instituições museicas ainda resistem a estas mudanças, mantendo seu público característico, e, por outro lado, as que incorporam mudanças e discursos não necessariamente se tornaram na prática instituições mais acessíveis ao grande público.

De fato, como discutirei mais adiante, o surgimento de uma esfera pública a partir da formação de uma elite burguesa letrada

esteve, para Habermas, estreitamente ligada à difusão da imprensa e de um público leitor que produzia, nos salões dos séculos XVII e XVIII, debates em torno da arte e da literatura. A politização dos discursos críticos surgidos nessa esfera teria, para o autor, tornado possível a constituição do debate democrático, posteriormente ampliado para incorporar as demandas de uma esfera pública plebeia. No entanto, os processos de ampliação de formas de comunicação sistêmicas corresponderiam aos tão debatidos autonomização da arte, já amplamente caracterizados pela Sociologia (EAGLETON, 1991; BURGER, 1993).

A constituição de um mercado de arte e os processos de defesa do modernismo de uma arte pela arte apartariam o mundo da arte de sua função social, dos debates políticos e dos processos decisórios próprios à democracia. Se os museus fizeram parte desse processo institucionalizando uma arte orientada para a alta cultura, apartada tanto do mundo da vida, como da esfera pública, novos e importantes processos parecem vir se desenrolando. Em tempos de crise da democracia, quando o conceito de esfera pública passa a ser criticado por seu caráter intrinsecamente excludente (Fraser, 1992), a o mundo da arte parece vir sendo chamado a novamente tomar a frente dos espaços de debate e argumentação política para a abertura da esfera pública aos novos movimentos sociais.

Os coletivos de arte que discutirei neste capítulo, surgem com um discurso que reforça essa sensação de exclusão das instituições tradicionais de cultura, e no caso específico da cidade do Rio, essa

sensação também é reforçada pelas desigualdades encontradas nas diferentes áreas da cidade, assunto sobre o qual discutimos no primeiro capítulo desta pesquisa.

Portanto, nesse capítulo, as estratégias dos agentes para subverter a lógica cultural da cidade, estarão em foco. Porém, é necessário ressaltar que, se por um lado as grandes instituições de arte e cultura estão mundialmente tentando se adequar a questões sociais e políticas, essas pequenas instituições coletivas, que por vezes abrangem pouco mais de uma dezena de pessoas, estão na contramão dessa lógica, pois já nasceram a partir de questões sociais, reivindicando novamente a função social da arte e buscando usar a cultura como estratégia de fazer chegar à esfera pública demandas da sociedade civil.

Logo, a arte neste contexto sempre terá a sua função social, mesmo que apenas por existir e se identificar enquanto arte/artista nesta área da cidade. Espaços DIY (do it yourself), como tem chamado Paula Guerra (2013), os arranjos institucionais descritos nesta dissertação estão centrados em formas de atuação auto-gestionada, com restrito acesso ao financiamento público e são marcados por um tipo de atuação que Liliane Leroux chamou de arte de guerrilha. A forma que adotam, em tudo distinta dos espaços expositivos oficiais da arte, leva também a marca de um tipo de arranjo instituinte que se coaduna com o discurso crítico adotado por esses espaços.

As questões sociais já existentes ganharam ainda mais holofote durante a pandemia. Com o aumento do desemprego e

consequentemente da fome, boa parte dos coletivos estudados se organizaram para atender às necessidades mais básicas da população local, com arrecadação de alimentos e doações de cestas básicas. Contudo, é importante também ressaltar um outro lado, pois o coletivo enquanto instituição é obviamente composta por membros, em sua maioria moradores do mesmo local onde o coletivo se encontra, pessoas que também enfrentaram as crises sanitária, social e política dos últimos dois anos, no âmbito de suas individualidades, enfrentando também por vezes o desemprego e a falta de recursos. Com isso alguns coletivos perderam membros e outros tiveram que fechar por inteiro, como veremos mais à frente.

Dentre os diversos coletivos espalhados pela extensa região da Zona Oeste, os cinco que serão apresentados adiante, foram alvo direto desta pesquisa. Entre um os critérios usados para selecioná-los está o fato de todos estarem localizados na Área de Planejamento Cinco (AP5), e para além disso, estarem em bairros conhecidos com o extremo da Zona Oeste, área que corresponde aos bairros de Campos Grande, Santa Cruz, Cosmos, Paciência, Inhoaíba, Guaratiba, Pedra de Guaratiba e Sepetiba.

4.2. Coletiva Mulheres De Pedra

Dos coletivos que focaremos nesse capítulo, a coletiva⁴¹ Mulheres de Pedra é o que pesquiso há mais tempo, iniciando

⁴¹ O grupo prefere o uso do termo “Coletiva”, em referência ao feminino.

relação de observação ainda em 2017 com um estudo de caso que resultou em uma monografia (SUZANO, 2017), e desde então acompanho suas atividades por meio das redes sociais. Segundo Lívia Vidal que é uma das coordenadoras, a coletiva Mulheres de Pedra nasce entres os anos 2000 e 2001, com a ideia inicial de reunir artistas plásticas do bairro de Pedra de Guaratiba. Artistas estas que viviam em Pedra de Guaratiba e tiveram que sair da região para continuar vivendo da produção de arte. Fundado por artistas plásticas negras, a coletiva tem como pauta também o feminismo negro, e o empoderamento da mulher local, buscando que mulheres donas de casa da região, que trabalham com bordados e artesanatos, se identifiquem como artistas, criando uma economia solidária. O coletivo funciona numa antiga casa, que pertence a uma das criadoras do projeto, Leila de Souza, mãe de Lívia. O local é definido como um "Espaço cultural para receber e festejar a Arte", funciona com trabalho voluntário e visa o desenvolvimento cultural do bairro.

A descrição da coletiva na sua própria página na rede social Facebook resume sobre o que é o grupo, e descreve suas propostas:

Mulheres de Pedra é um coletivo que objetiva valorizar o protagonismo da mulher negra na construção de outro mundo no qual as relações se tecem através da arte, da educação, da economia solidária e da diversidade cultural. Um grande investimento do trabalho se dedica ao desenvolvimento local, no bairro de Pedra de Guaratiba, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. O investimento nesse local se dá através de

ações culturais e coletivas de apoio e respeito à identidade local. (MULHERESDE PEDRA, 2015)

A coletiva de mulheres negras, mistura questões como gênero e raça às questões sociais de regionalidade, economia familiar, economia solidária. Para além disso, produz e atua também na área cultural, tendo como os maiores exemplos a produção de filmes e formato de curta metragem. Os dois curtas produzidos pela coletiva trazem reflexões sobre questão envolvendo os temas citados acima.

4.2.1. *Elekô*

O curta metragem *Elekô* produzido pela coletiva, demonstra bem o debate do grupo sobre temas políticos e sociais. Contando com produção e atuação totalmente femininas, o filme trata sobre a ancestralidade africana, com cenas filmadas no Cais do Valongo, Zona Portuária do Rio de Janeiro, como dito algumas páginas acima, lugar de desembarque de navios negreiros, hoje um marco da herança africana no Rio de Janeiro. Gravado em 2015 no auge das intervenções urbanísticas na Zona Portuária do Rio. Abaixo um trecho retirado do filme ilustra brevemente a produção.

A procura de sã consciência percorrer este local, um ritual, pequena África, de chegar para morrer ou para vingar? Nos prazeres da vida, na arte, na gira a girar, na pedra, no porto, no morro, na praça, como harmonia na

loucura de criar, esquinas, largos, e vielas cravejados de negrura, bares, lares, contos, ervas, curas, histórias, encruzilhadas, multidão que entra e sai ao longo dessa beira de cais, insanas passagens percorridas na sua consciência de que tudo que tem existe, é.⁴²

O filme, feito a partir do edital para o *Festival 72HorasRio*, foi produzido com a participação de 19 mulheres, contando com matérias cedidos pelo festival, como câmeras e iluminação. O Curta busca abordar a complexidade de ser mulher e negra, numa cidade com a história extremamente marcada pela escravidão, com temas que perpassam questões espirituais e religiosas. *Elekô*, foi eleito o melhor filme produzido pelo edital, conquistando também os prêmios de melhor ficção, melhor *sound design* e menção honrosa.

4.2.2. *Mar de Elas*

Mar de Elas pode ser definido com um ato político produzido em formato audiovisual. O segundo filme produzido pela coletiva Mulheres de Pedra, foi lançado em 14 de março de 2020, data que marcou o período de dois anos da morte da vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada por tiros nas ruas da cidade do Rio. Um crime que marcou a história política da cidade, e que ainda

⁴² Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=EdcguHwyY_Y&list=PLTN3S7LhT43HucZx7kvvayyE4REGJNVCx

não foi solucionado por completo. Marielle, mulher negra, favela e lésbica, além de assídua defensora de causas sociais, deixa um grande legado e sua morte causa forte indignação. Baseado nisto, a coletiva Mulheres Pedra produziu o filme Mar de Elas, cujo a mensagem principal consiste em reafirmar a importância da vereadora e pedir por justiça. Vejamos a seguir um trecho retirado da descrição do filme no YouTube.

Março de 2018, o arrancar da vida da Vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada na cidade do Rio de Janeiro, ecoa um chamado. Convoca um mar de mulheres negras à Manifestação, CURA, Coletivas, ao levante, corpos, gritos, homenagens. Nosso grito de luta sairá em forma de ato-manifesto-artístico “até o fim”. MAR DE ELAS é um filme manifesto sobre cultivar os brotos que a preta ensinou. Repara! Coletiva que objetiva valorizar o protagonismo da mulher negra na construção de um outro mundo no qual as relações se tecem através da arte, da educação, da economia solidária e da diversidade cultural⁴³.

O projeto, foi realizado pelo Instituto Rio⁴⁴ e contou com o patrocínio da Concessionária ViaRio, por meio de Lei Municipal de Incentivo à Cultura - Lei do ISS e Prefeitura da Cidade do Rio de

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kzf1Fe3Ty2s>

⁴⁴ O Instituto se auto classifica como uma Fundação Comunitária, sem fins lucrativos, que tem por objetivo apoiar organizações comunitárias na Zona Oeste, fornecendo apoio financeiro por meio de editais.

Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura.

Em maio deste ano, Livia Vidal me concedeu uma nova entrevista, onde fala sobre a organização do grupo, a construção dos filmes, e sobre os caminhos traçados pela coletiva durante o período de pandemia.

4.2.3. Transcrição de entrevista:

Livia, Mulheres De Pedra (mai/ 2021)

Débora: Bom, a gente já fez uma entrevista em 2017, não sei se você lembra? Então eu queria muito saber como está o coletivo agora nesse momento de pandemia, por que vocês trabalham muito com a economia solidária, né? E nesse momento de crise econômica, política e mais o combo pandemia que o Brasil está vivendo, mulheres negras são as mais atingidas em relação ao desemprego e desigualdade social de forma geral. E eu queria saber se esse momento refletiu de alguma forma no trabalho de vocês?

Livia: Olha, o que a gente está vivenciando agora na coletiva é o seguinte, a gente tem feito muito mais um trabalho que a gente nunca fez antes que é de distribuir cesta básica, então isso foi uma coisa que aconteceu muito durante o ano passado, foi uma das principais ações e agora a gente está fazendo também. A gente também fez uma ação de buscar um apoio financeiro ali naquele período em que a gente ainda estava entendendo se iria ter apoio do

governo, a gente conseguiu fazer uma benfeitoria para que as mulheres da coletiva recebessem, mulheres que colaboram com a gente também, isso foi bem importante. E depois a gente ficou com uma troca de cestas básicas aqui na Pedra de Guaratiba, em especial para as moradoras do bairro, aí tiveram também algumas pessoas do entorno, de bairros vizinhos, mas principalmente das vizinhas da casa. Isso acabou gerando na gente e na comunidade também uma aproximação diferenciada, mulheres que não se relacionavam necessariamente com nosso fazer e que foram se aproximando, a gente também fez alguns videozinhos que gente nomeou “coroas vivas” foram vídeos inspiradores para pensar cuidado, saúde, para pensar as vias de sorriso mesmo em meio a preocupação a insegurança, todo esse desconforto. Então ficou muito mais voltado para esse lado do acolhimento, da escuta, do fortalecimento, e a gente tá retomando isso esse ano, esse mês de maio a gente começou novamente a ser contemplada por cestas básicas, gente tá recebendo 50 cestas básicas do Instituto P e 50 cestas básicas da Farmanguinhos, aí a gente vai começar a fazer agora algumas campanhas pra ajudar a gente a ir buscar, porque as 50 (cestas básicas) do Instituto Phi são entregues na nossa casa, as outras 50 (cestas básicas) da Farmanguinhos a gente tem que ir buscar. Então a gente vai buscar algum financiamento para conseguir isso, porque se não a gente tem que tirar no nosso bolso, e também decidiu não fazer mais só a entrega das

cestas básicas, como agora a gente está entendendo um pouquinho mais sobre como lidar com os protocolos, a gente tá fazendo encontros na casa com grupos de 10 a 15 mulheres no máximo em casa encontro em que a gente senta pra conversar e gente vai mapear o que é possível fazer.

Débora: Eu queria te perguntar sobre isso, porque quando eu estive na casa, foi em um evento eu lembro que tinha bastante venda de comidas e bebidas, e eu acredito que isso ajudava de alguma forma na geração de renda para vocês. Então com a pandemia e sem os eventos eu fiquei me perguntando sobre como estaria funcionando.

Lívia: A gente está sobrevivendo desses dinheiros que a gente conseguiu arrecadar no ano passado, porque a gente guardou e fez uma reserva para casa, temos tentado inventar soluções, mas é pingadinho, e a gente vai fazendo a magia. A gente está se inscrevendo em alguns editais para ver se algo se abre aí, vamos ver.

Débora: Você sentiu que esse financiamento por meio de editais ficou mais fácil ou mais difícil em comparação a antes?

Lívia: Eu tenho sentido que está um pouco mais fácil, acho que tem uma escuta, não sei né, me parece, do que eu tenho visto. Tem tido uma sensibilidade desde que começou a pandemia às

reais necessidades e as realidades das coletivas, das comunidades. Então eu vi propostas um pouco mais abertas, mais tolerantes.

Débora: Tem mais algumas perguntas, mas agora acho que são perguntas mais rápidas. As produções de vocês, os filmes que vocês desenvolveram, tanto o Elekô, quanto o Mar de Elas, são assinados pela coletiva e não por pessoas individualmente, certo?

Lívia: Sim, isso as obras todas são assinadas coletivamente.

Débora: E eu queria saber mais ou menos quantas mulheres estão hoje em dia envolvidas com Mulheres de Pedra, direta ou indiretamente?

Lívia: É muito flutuante sempre, né?! Mas aqui em Pedra hoje a gente tem um grupo de umas quinze mulheres e tem outras mulheres fora de Pedra de Guaratiba que colaboram, então eu tenho colocado aí em torno de umas vinte e cinco, trinta mulheres, que quando a gente aciona para alguma ação, a gente faz algum movimento estão sempre dispostas para atuar, assumir junto com a gente. Mas tem uma coisa que eu acho que é importante, e que a gente vem reconhecendo de uns tempos para cá que é: É um processo coletivo, Mulheres de Pedra é uma coletiva sim! Porque sempre se manteve em ação com outras pessoas e ao mesmo tempo é uma coletiva que tem uma referênciana minha mãe e em mim. Então, assim, tem algo que

é sustentado pela minhamãe em relação a casa ao espaço físico e que nós duas vamos aglutinando, vamos unindo as outras pessoas, vamos trazendo para perto, mas gente vê que tem um núcleo e isso tem sido importante da gente olhar e reconhecer.

De forma geral, é possível observar um movimento sobre o qual falaremos mais adiante, pois se repete em outros coletivos. Dentre as diversas adaptações necessárias durante a pandemia, os coletivos da Zona Oeste, tiveram que lidar também com questões sociais urgentes como a pobreza e a fome, crescente na região. Para além desses temas, a coletiva Mulheres de Pedra nos mostra dois lados importantes sobre o caminhar do grupo nesses últimos anos. O acolhimento emocional, voltado para a necessidade referentes a saúde mental das mulheres que circulam pela coletiva, e a manutenção interna da casa, que enquanto instituição promove trabalho social, mas que também possui demandas financeiras que pioraram perante a pandemia. Frases como “a gente tá sobrevivendo” são recorrentes nos diversos coletivos mapeados, e entre esses há aqueles que não conseguiram “sobreviver”.

4.3. Coletivo Oeste

O Coletivo surge em 2019, inicialmente para a realização de um evento, o Festival Oeste, evento que contou com financiamento coletivo feito através de campanhas nas redes

sociais, em especial pelo Instagram, rede na qual o coletivo é mais ativo, o que inclusive é uma característica de todos os coletivos estudados nesta pesquisa. Como destaque do coletivo em questão, percebe-se que o discurso muito voltado para questões territoriais e de desigualdade chama a atenção logo nas primeiras publicações de chamada para o evento.

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

No dia 24 de maio de 2019, uma foto em um perfil no Instagram anunciava a criação de um novo coletivo. Na foto, seis jovens, se apresentavam: *“Somos um grupo de jovens produtores insatisfeitos com a falta de relevância dada aos agentes culturais da Zona Oeste. Dessa insatisfação surge o Coletivo Oeste, que espera ajudar a quebrar essa barreira e colocar em evidência os*

produtos desse território de vasta diversificada cultural”. Após dois meses de intensa campanha de arrecadação, no dia 24 de julho de 2019, o evento ocorreu, consistindo na reunião de diversos coletivos e artistas da Zona Oeste da cidade, se apresentando em um palco improvisado em cima de um caminhão, em frente ao Museu da República, no bairro do Catete, Zona Sul do Rio.



Festival Oeste

Em janeiro do ano de 2021, um dos organizadores do evento e membro do coletivo, me concedeu uma entrevista, onde fala sobre a organização do evento, a parceria e apoio de outros coletivos, o perfil dos membros do coletivo e a forma de organização e financiamento utilizada por eles.

4.3.1. Transcrição de entrevista:

Rômulo, Coletivo Oeste (jan/2021)

Débora: Quantas pessoas fazem parte do coletivo?

Rômulo: No início eram 12 pessoas, a gente tinha o intuito de ter pessoas de diferentes bairros, então tivemos 12 pessoas na formação inicial, e aí a gente tem pessoas associadas ao coletivo que trabalham com a gente mas que não fazem parte do coletivo, só que atualmente se eu não me engano são 10 pessoas. A gente se formou enquanto coletivo durante a programação do festival e ficamos sem saber o que fazer para conseguir alcançar outras pessoas para somar. Então atualmente, membros fixos, assim atuantes são 10 pessoas, 9 pessoas.

Débora: Vocês hoje têm a arte com fonte de renda/trabalho?

Rômulo: Então, eu por exemplo trabalho com áudio visual, então eu trabalho também com arte boa parte do tempo, né?! E aí a gente tem artesãs, tem um membro do coletivo que também é costureira, a gente tem designer, a gente tem fotógrafo. Então, metade do coletivo são de artistas que trabalham com isso, e outra metade são pessoas que trabalham numa área um pouco mais formal, mas que mesmo assim tem a arte como intuito, objetivo de vida, basicamente.

Débora: Qual foi a motivação para realização do evento?

Rômulo: A gente teve um evento com alguns membros do coletivo, antes de ser coletivo, no

mesmo lugar, o Museu da República, ainda não era o Festival Oeste. Sempre debatemos questões de privilégio e questões de protagonismo no coletivo. A gente compõe boa parte da cidade do Rio, mas não é ouvido e não é falado nesses lugares, também entendemos que temos que nos fortalecer entre a gente e consumir coisas aqui dentro da Zona Oeste, mas precisamos ocupar lugares que são direito nosso, que são lugares públicos e que tem que ser aberto para cultura popular, não só para cultura erudita. A gente pensou no Museu da República porque lá tem muitos encontros de orquestra, violino, e nunca rap, funk ou rock. E aí a gente pensou que a Zona Oeste ela tem papel de protagonista na cidade, então precisamos ocupar toda cidade. A nossa intenção com o coletivo era fazer uma caravana, e aí levar a arte da Zona Oeste para vários outros lugares também, queríamos muito fazer contato com o pessoal da Baixada Fluminense também, porque também é outro lugar que não rola muito protagonismo, não rola muito destaque. E é uma forma também de ocupar esses aparelhos culturais. E se movimentando de forma coletiva, as coisas ficam um pouco mais fáceis. O Coletivo foi um pouco criticado por fazer um festival fora da Zona Oeste, na Zona Sul, só que a nossa intenção não era essa, nunca vai ser ficar “pagando pau” para Zona Sul ou ficar bajulando a Zona Sul, a nossa intenção é simplesmente colocar na cabeça das pessoas que a cidade também é nossa, que a gente tem direito a cidade. Direto a produzir arte em qualquer local que a gente esteja. A nossa identidade local ela é muito importante, e nossa identidade visual também foi toda pensada na Zona Oeste, tem laranja e tal.

Débora: Como formaram essa rede de coletivos para o evento?

Rômulo: Então, isso veio muito do nosso nome, pensamos Coletivo Oeste, porque todo mundo era de algum lugar da Zona Oeste, mas uma pessoa muito importante para mim falou “Vocês não acham que é muita pretensão serem chamados de Coletivo Oeste se vocês não representam toda Zona Oeste? A Zona Oeste tem muito coletivo”. E refletimos e veio na nossa cabeça que precisávamos construir o festival de forma coletiva. A gente conversava com as pessoas e tinha uma interação, uma linha de pensamento parecida e se unia, por exemplo o Coletivo Oeste tem duas instituições que são bem parceiras nossa, que é a Era do Rádio em Sepetiba, que é uma ONG de Sepetiba que promove arte e cultura lá, e também tem o IFHEP, o instituto de formação humana e popular, eu sou coordenador do IFHEP, fui aluno de lá também.

Débora: Qual foi a forma de financiamento, para o festival? E qual o perfil dos apoiadores?

Rômulo: Boa parte foram professores universitários. Os valores mais altos foram de pessoas com um capital monetário um pouco maior, a gente teve até um padrinho o Mario Chagas, ele é professor lá da UNIRIO de Museologia. Quando a gente estava muito “pilhado” com a meta, primeira meta que foi 3 mil reais, quando estava acabando perto de bater a meta ele falou que caso necessário ele colocaria o que faltasse, conseguimos bater. Ele nos abraçou muito, ele inclusive era diretor do Museu da

República, ficamos perturbando muito para fazer o evento lá e aí ele deixou (risos). Só que também tiveram muitas pessoas da Zona Oeste e as pessoas que participaram, os artistas que se apresentaram, eles também movimentaram muito a campanha. Eu lembro que todo mundo colocou nas redes, para que o público tivesse a sensação de ajudar essas pessoas a fazer parte do festival. Teve um perfil bem diverso, mas a maioria foi uma galera mais velha.

Débora: A maioria dos membros do coletivo são universitários ou já foram?

Rômulo: Sim, a maioria é, acho que só tem um ou dois que não cursaram Universidade, mas a maioria é universitário.

O que era uma hipótese durante as pesquisas iniciais, feitas por meio de redes sociais, foi confirmada após a entrevista. O Coletivo Oeste se diferencia dos demais coletivos, na prática e no discurso. As ações são direcionadas para um público específico, normalmente jovens já envolvidos com questões culturais, em um discurso voltado para questões como territorialidade e desigualdade. Reforçando esse argumento, em 28 de julho de 2021, lançou Podcast Novo Oeste.

4.3.2. Podcast Novo Oeste

O coletivo não organizou mais eventos durante os anos de 2020 e 2021, porém recentemente anunciou a criação de um

Podcast em conjunto com outros dois coletivos, o Instituto de formação humana e popular – IFHEP e o Zona Oeste nova geração, o Podcast intitulado “Novo Oeste” pela descrição de seus criadores tem como objetivo “ Pensar moradia, lazer e cultura para que você possa entender que a gente é muito coisa e a gente faz muita coisa acontecer nesse lugar”.

Os cinco episódios do Podcast lançados até agora são:

#PILOTO: O que a gente quer com esse Podcast2

#EP02: Entre o ramal Santa Cruz e o 397

#EP03: COVID 19 e o CEP 23.000

#EP04: Produções periféricas

#EP05: Moda e referências estéticas na Z.O.

#EP06: Tu é cria de onde? Santa Cruz!

O primeiro episódio do Podcast traz algumas reflexões de cinco jovens sobre o que significa morar na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Num primeiro momento as falas sobre a rejeição inicial dos moradores pelo espaço da Zona Oeste é um ponto de encontro entre todos os participantes, com falas como *“morar aqui pra mim nunca foi visto como algo bom, era castigo”, “ meu sonho sempre foi sair” “sempre tive vergonha de falar que era da Zona Oeste”*. Em um segundo momento as falas passam a ser de orgulho e reconhecimento territorial *“comecei a enxergar muita potência aqui”, “ a quantidade de cultura sendo produzida na Zona Oeste é enorme”*. Esse orgulho construído por intermédio da produção de cultura é um ponto importante a se observar.

No sexto episódio, o bairro de Santa Cruz e os extremos da

Zona Oeste (área compostas pelos bairros de Santa Cruz, Sepetiba e Paciência.) foram o foco do debate. A ideia de *“lugar muito longe”, “último bairro do Rio”, “onde o vento faz a curva”* foi colocada pelos integrantes e convidados do Podcast como algo a ser questionado historicamente *“Isso não vem do nada, não é dito por acaso, faz parte da construção histórica do Rio de Janeiro”*.

A representação midiática de Santa Cruz e seu entorno também foi posta em debate como elemento central para entender a reputação do bairro no imaginário comum. *“As pessoas enxergam Santa Cruz como um lugar violento, longe. É uma construção feita a partir daquilo que a mídia vai retratar, sobre o que aquilo que a mídia acha importante tratar sobre Santa Cruz. A gente tem que pensar quais corpos que habitam em Santa Cruz, são corpos majoritariamente pretos, pobres. Então, se a gente vive em um sistema capitalista, esses corpos não importam. Então quando as pessoas vão retratar sobre Santa Cruz é sempre em um ar de violência, quando acontece um tiroteio, quando alguém morre, quando sistema do BRT⁴⁵ não funciona ou o trem. Alguma merda que acontece. Então, o lugar de Santa Cruz para as pessoas que não vivem aqui é sempre esse lugar de extrema violência e coisas que não funcionam. E quando eu estou na universidade eu vejo muito isso quando eu falo que moro em Santa Cruz”*.

Em um comentário geral sobre os episódios do Podcast Novo Oeste, acredito ser necessário ressaltar alguns pontos, como

⁴⁵ Bus Rapid Transit- é um sistema de transporte público, utilizado na Cidade do Rio, e muito presente na Zona Oeste.

por exemplo, o destaque dado a lazer e cultura, mas também a educação e trabalho durante todos os episódios, assim como o direcionamento para um público específico: jovem e morador da Zona Oeste, com interesse em temas culturais. Logo, duas questões se fizeram presente, a sensação compartilhada por todos de que na região onde falta o lazer e cultura, que se encontra na esfera do supérfluo também falta o trabalho e a educação, ambos na esfera daquilo que é necessário, básico.

Além disso a ideia do jovem como cidadão proativo, participante, envolvido com a produção de cultura, o que nos leva a perspectiva da cultura usada como elemento de transformação social. A autora Gleyce K. M. Heitor, usa como exemplo a experiência do Anacostia Neighborhood Museum, localizado em Washington, D.C., para tratar da concepção de arte/cultura e lazer usados como instrumento social, e neste caso específico, tudo isto estava materializado na figura de um museu.

Acrescento que o Anacostia Neighborhood Museum está na vanguarda de dois fenômenos que ganharão espessura nos anos posteriores: a presença dos museus em territórios vulnerabilizados, a partir da crença no papel restaurador destas instituições e o apoio à causas, por parte dos museus, como forma de engajamento de públicos historicamente sub-representados. Sendo importante ressaltar, ainda, que seu arrojo levou teóricos a se questionarem se o conceito de museu não seria insuficiente para abarcar a experiência ali instaurada (Cameron, 1971) (HEITOR, 2021. p. 46)

O museu de Washington D.C se diferencia em diversos fatores dos coletivos aqui estudados, porém também podemos encontrar convergências. O conceito de “museu da vizinhança”, incumbido ao Anacostia Museum, tenta desfazer a imagem de lugar hostil e distante do grande público, imagem essa que surge ainda com a fundação dos primeiros museus ocidentais e que foi mantida historicamente ao longo dos séculos, tal como explicou Nicole Marziale no início deste capítulo. Logo, para não continuarem distantes, indiferentes e separados, os museus ou as instituições de arte e cultura precisam estar a par da realidade social da comunidade/sociedade a qual pertencem, em outras palavras deixar de ser um “elefante branco”.

De forma geral, ao falarmos de coletivos culturais na Zona Oeste do Rio, o problema do distanciamento parece nesses casos estar solucionado. Ora, trata-se de produtores culturais locais, em uma região socialmente afastada da cidade, com defasagem no acesso a lazer e arte e cultura e principalmente com um forte discurso voltado para essa inclusão, então obviamente nadando na contramão dos grandes museus e de suas práticas elitistas, correto? Não! Ou melhor, não necessariamente. O que pude observar em parte, considerando dos coletivos que pesquisei, foi a existência de uma “elite local”. Acredito ser um termo delicado, pois uma interpretação rasa, neste caso pode gerar comparações que em nada tem a ver com o real objetivo proposto aqui. Quando me refiro a “elite local”, não necessariamente estamos falando de

capital econômico, mas sim de uma diferenciação simbólica entre moradores de um mesmo bairro ou região. O acesso ao ensino superior, por exemplo, que foi crescente nas últimas décadas, (vide, capítulo 1) pode ser lido aqui como um fator essencial, pois o que foi observado, é que não apenas os produtores culturais possuíam ou cursavam ensino superior, como também o público. Logo, esses espaços estavam reservados a uma elite intelectual local, que imageticamente pouco representava a população geral da região, reproduzindo em alguma instância o distanciamento das instituições legitimadas.

Se, como queria Habermas, a formação da esfera pública tem origem nas elites letradas dos séculos XVII e XVIII, o uso da arte como instrumento para sua ampliação, reivindicando abertura para novas pautas identitárias e espaço para grupos excluídos (movimentos negros, feministas e LGBTQIA+), parece estar estreitamente relacionado à ampliação do acesso à universidade, numa dinâmica que altera, mas também reproduz a difícil relação entre esfera pública e mundo da vida na democracia contemporânea.

4.3.3.A União Coletiva Pela Zona Oeste.

Como pensar em arte, quando não se tem acesso às condições básicas de sobrevivência? Foi partindo deste tipo de reflexão, que mais do que uma antena de difusão e mobilização de público do Instituto Smithsonian, o museu se converteu em “intermediário da comunidade” (KINARD, 1971, p.106) e em

espaço dedicado aos problemas e interesses das moradoras/es do bairro (HEITOR, p.44)

Como pensar arte quando não se tem acesso às condições básicas de sobrevivência? A pergunta feita por Gleyce Heitor se encaixa assustadoramente bem nas circunstâncias atuais da Zona Oeste do Rio. A covid -19 intensificou e acelerou um processo que já vinha ocorrendo em todo o país, o aumento da desigualdade. O processo otimista pelo qual passou o Rio de Janeiro nas últimas décadas, assim como falamos no segundo e terceiro capítulo desta pesquisa, deu lugar a um Estado com altos índices de desemprego e aumento de pobreza, somado a um contexto nacional caótico, elitista e conservador. Em uma cidade marcada pela divisão simbólica e física, a Zona Oeste do Rio se torna ainda mais isolada. Com os maiores índices de contágio e de óbitos por covid-19, segundo a Fiocruz e a Secretaria Municipal de Saúde, a Zona Oeste também contou com o maior número de desempregados na cidade (IBGE, 2021), a ideal combinação de tragédias.

O consequente aumento da fome e da miséria social, torna o tema da arte mais distante, parece não convir falar da importância e do papel social da arte neste cenário, um assunto fora da realidade, visto como supérfluo. Pois quando fome está presente e ela se torna a urgência maior, não é possível pensar em mais nada.

Em 29 de Março de 2020, um post na rede social Instagram, anunciava uma ação combativa a esse problema. A União Coletiva Pela Zona Oeste se descreve como “ União dos coletivos da sociedade civil do eixo Santa Cruz, Paciência e Sepetiba

contra a covid 19”. A União é composta por nove coletivos culturais e sociais da região chamada de “extrema Zona Oeste”, e tem como missão arrecadar alimentos, itens de limpeza e higiene, para distribuir para famílias de vulnerabilidade econômica. Essa arrecadação era feita principalmente por meio de vaquinhas online, divulgadas na rede social Instagram, onde a União coletiva postava fotos das ações comunitárias além de prestar conta do dinheiro arrecadado.

Dos nove coletivos que vão compor a União Coletiva pela Zona Oeste, três são coletivos com temáticas sociais e os outros seis com temáticas culturais e artísticas. Abaixo uma breve apresentação destes coletivos, e como eles se auto descrevem.

O *Coletivo As Marianas* – Ancestralidade e Sororidade, é um coletivo de mulheres negras localizado no bairro de Santa Cruz, e tem como foco a cultura popular. O *Espaço Cultural – A Era do Rádio*, localizado no bairro de Sepetiba tem como temática a memória e a preservação cultural local, além do oferecimento de oficinas artísticas. O *Coletivo Martha Trindade* possui uma pauta voltada para a preservação ambiental, com forte crítica às grandes empresas situadas no complexo industrial do bairro de Santa Cruz, o coletivo que se define como um coletivo político, protesta contra a poluição lançada no bairro e em favor da saúde de seus moradores.

O Projeto *Esperança para uma Criança* em Vila Paciência, também busca trabalhar temáticas sociais, voltadas exclusivamente para o público infantil. O *coletivo C.A.S.A* –

Coletivo Artístico Sustentável Alternativo, localizado também em Vila Paciência, trabalha com arte e cultura voltadas para o público infanto-juvenil. O *Coletivo Criar e Transformar*, tem objetivo missionário, vinculado a uma igreja evangélica da região de Santa Cruz, o coletivo oferece oficinas e ajuda comunitária para a população de seu entorno. O coletivo *Cultur> Zona Oeste*, também localizado no bairro de Santa Cruz se descreve como “coletivo que busca impulsionar e capacitar jovens através da arte e cultura”. O Centro cultural *ÇAPE-TYBA*, no Bairro de Sepetiba traz um trabalho de restauração da memória local. E por último o *E- Coletivo XXIII*, é um coletivo virtual que tem como objetivo ajudar jovens empreendedores culturais, com foco na economia criativa.

Além de todo o trabalho já realizado por esses coletivos, nos cabe aqui nesse momento a análise da união dos mesmos, a necessidade eminente diante de uma urgência social. Durante os anos de pesquisa sobre coletivos na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a ideia de rede de solidariedade sempre foi comum. Coletivos e seus membros se conhecem, trocam, incentivam, seguem nas redes sociais e, por vezes, um único indivíduo faz parte de vários coletivos ligados à mesma região. No entanto essa rede vinha sendo apresentada até aqui como forma de impulsionar um meio de engajamento. Esta é a primeira vez que tenho conhecimento de uma rede de coletivos culturais criada para uma ação estritamente social. Das inúmeras razões que podem ser aqui citadas para justificar esse movimento, creio que nenhuma delas explicaria tão bem quando a ideia de que a cultura e a arte só ganham

importância real em um território onde as necessidades mais básicas já estão atendidas, logo os produtores de cultura da Zona Oeste do Rio de Janeiro precisaram suspender a arte e a cultura de seus coletivos para atender a essas necessidades.

4.4. Instituto De Formação Humana e Popular – IFHEP

Terminar essa lista de estudos de casos, com o mais antigo dos coletivos estudados, se torna emblemático e até mesmo dramático ao tomarmos conhecimento do seu fim. O IFHEP fechou as portas em recentemente, no ano de 2021, por falta de condições financeiras de manter a casa alugada no centro do bairro de Campos Grande. Fundado no ano de 2010 por um grupo de educadores e militantes de movimentos sociais, o IFHEP estava localizado em uma casa que funcionava há mais de 10 anos, sendo utilizada com espaço para ações culturais e sociais, como saraus, cinema e as aulas de pré-vestibular e pré-técnico que atendiam majoritariamente alunos da Zona Oeste, principalmente do bairro de Campo Grande e entorno, possuindo também um núcleo socialista com reuniões semanais.

O Cine IFHEP que acontecia uma vez a cada mês, consistia na exibição de um filme, filmes estes que sempre traziam temas políticos e de reflexão social, como luta de classes, questão negra e feminismo, que posteriormente serviam de base para uma discussão sobre o mesmo e o tema social do qual tratava. No mesmo ambiente também acontecia um sarau, com poesias e músicas de

artistas locais.



Instituto de Formação Humana e Popular - IFHEP

O IFHEP era um espaço autogestionado, que contava com contribuições dos professores voluntários e doação de apoiadores do projeto. A divulgação do CineIFHEP ocorria por redes sociais. O ingresso para o evento era um quilo de alimento não perecível. Estes alimentos arrecadados serviam para a preparação de uma refeição servida para os alunos e preparada pelos próprios professores.

Em 2017 quando o espaço ainda funcionava, Ana Paula, umas das fundadoras do projeto descreveu a iniciativa do coletivo e de suas atividades culturais.

A princípio, o Cine IFHEP surgiu com um espaço para exibir filmes que possibilitem debates políticos, na própria perspectiva da educação emancipatória. Porém, com o tempo foi surgindo o interesse em ampliar este espaço cultural, agregando a ele um

sarau. Nos consideramos um coletivo que discute a sociedade e a política por vieses culturais, cinema, poesia e música. Além de nós entendermos também como um espaço de socialização e reunião para professores/as, estudantes e trabalhadores/as da ZO, todo o último sábado dos meses.

O fim do espaço físico do IFHEP, no entanto não desarticulou totalmente o coletivo, alguns membros sem encontram semanalmente em reuniões online para articular maneiras se reerguer o espaço, alugando uma nova casa no ano de 2022. Analice, um desses membros, diz que o encontro tem o intuito de “recuperar as relações e caminhar juntos”. O grupo, no entanto, pela falta de um espaço físico deixou de realizar todas as atividades descritas anteriormente.

4. 5. Coletivos

*que abrange várias pessoas ou coisas
que pertence a várias pessoas*

Em comum, os grupos pesquisados e descritos acima, têm além outras características, uma mesma nomenclatura. A ideia de coletivo (a), não pode ser naturalizada, entender o porquê da escolha dessa nomenclatura revela características fundamentais dos grupos estudado. A forma de organização coletiva em espaços de arte e cultura é um movimento recente no Brasil, que surge com maior força no país a partir dos anos 2000 (SANT’ANNA,

MARCONDES E MIRANDA, 2017)

Coletivização: ato ou efeito de coletivizar-se. Esse termo em suas várias declinações é a palavra de ordem do momento. E, assim, artistas se reúnem em coletivos a fim de dar voz a suas poéticas e das minorias, e curadores se unem em uma das principais mostras de arte do país para discutir os problemas sociais de forma estética. De fato, produzir coletivamente é o mote da vez. Não é possível dizer se essa tendência terá um longo futuro, mas atualmente ela está presente com toda a potência, efetivamente modificando a relação de instituições com o público e criando novos arranjos institucionais. Para além desse processo, na noção de coletividade empregada hoje no mundo da arte, parece, no entanto, haver o desejo de subversão da lógica de dominação presente não apenas na esfera da arte, mas em todos os âmbitos da vida social. (SANT'ANNA, MARCONDES E MIRANDA, p. 16)

Uma característica marcante dos espaços coletivos é normalmente o caráter engajado. Neste ponto, os espaços localizados na Zona Oeste, parecem não se diferenciar muito de outros coletivos culturais. As questões políticas e sociais passam a ser parte indissociável da produção artística, num movimento como já dito anteriormente de negação da autonomia da arte e de reforço do seu papel social. A estética aqui é usada como ferramenta, e para isso a internet e principalmente as redes sociais se tornaram parte intrínseca desse processo.

Em junho de 2013 o Brasil viu grandes

manifestações populares – em torno de inúmeras reivindicações elas alcançaram um novo grau de cidadania e participação política e um nível inédito de inventividade. Diversos coletivos e grupos de artistas propuseram novas formas de participação e problematização, se valendo de estratégias estéticas e simbólicas para amplificar suas causas. O uso da tecnologia e das novas mídias foi essencial para que esses coletivos se articulassem. A internet veio a ser um instrumento de organização, troca, informação e aprendizado, sem hierarquias e monopólios. Esse momento de evidência revelou uma vontade crescente, que já ocorre nos últimos dez anos, de união entre a participação política e ações artísticas e culturais, criando um território novo, cheio de experimentação estética e de linguagem.⁴⁶ Os coletivos ao proporem experiências para o público que contemplem algo inovador, que faça uma ruptura nas rotinas da vida cotidiana e que repense o espaço público, são encarados como criadores de obras políticas que questionam a relação entre arte e instituição para os críticos. Além disso, por criarem coletivamente negando as apropriações individuais de suas obras, são aclamados como colaboradores de uma sociedade mais democrática. Ao nos depararmos com críticas elaboradas a respeito do trabalho destes artistas vemos uma aproximação de uma arte política como uma de suas principais características(SANT’ANNA, MARCONDES, MIRANDA, p. 9).

O discurso de horizontalidade, essencial no conceito de

⁴⁶ Disponível em: <http://oficinas.sescsp.org.br/evento/show/artivismo-criacoes-estetica-para-aco-es-politicas-vagas-disponiveis> Acesso em 3 jul. 2015

coletivização, foi algo muito recorrente encontrado no decorrer dessa pesquisa, onde, salvo algumas exceções, como a Coletiva Mulheres de Pedra, nenhum membro do coletivo se intitulava, coordenador, curador, administrador ou qualquer outro termo que o destacasse dos demais membros do coletivo. Ao menos de forma exterior, o discurso de realizações e mérito era sempre atribuído a todos. Obviamente é questionável que internamente o funcionamento seja exatamente como o retratado de forma exterior, mas é relevante entender e analisar o esforço feito para que essa horizontalidade se torne um destaque, em todas as falas dos membros referente ao assunto. Esta possível diferença entre discurso e prática desses espaços já havia sido anteriormente observada

Espaços com propostas colaborativas dessa espécie têm-se proliferado no Rio de Janeiro nos últimos anos com o intuito de expor a arte política e/ou coletiva que vem sendo produzida. No entanto, cada uma dessas “casas” tem suas características próprias e, apesar de se autodenominar colaborativa possui diferentes relações com os artistas e seus curadores. (SANT’ANNA, MARCONDES E MIRANDA, p. 14)

Acredito, no entanto que este seja apenas um ponto analítico, que em uma pesquisa acadêmica não pode ser ignorado, mas que, de forma geral não altera significativamente, propósito ou as demandas destes coletivos.

4.6. Discussão acerca da esfera pública

Ao pensarmos o conceito de Jürgen Habermas (2003) de esfera pública, um espaço institucionalizado de debates e demandas sociais e políticas, que, por intermédio do discurso é capaz de pressionar o Estado, nos deparamos com as desigualdades sociais que constroem hierarquias e diferenciação entre as falas de indivíduos, assim com a escuta dos receptores. Somos levados a pensar também sobre as críticas tecidas por Nancy Fraser (1992) a esta mesma teoria. O espaço elitizado de debates, que por evidente não contempla a sociedade como um todo, exclui prioritariamente grupos minoritários, entre pessoas periféricas, pobres, negros e LGBTQIA+, grupos dos quais nossos sujeitos, os produtores e artistas da Zona Oeste fazem parte, por diversas vezes de mais de um, numa dinâmica interseccional. Pensar a construção de espaços alternativos à esfera pública, para que essas minorias possam formular suas próprias demandas e posições sociais, neste cenário de exclusão, nos leva a uma correlação direta aos coletivos da Zona Oeste.

Neste sentido, os membros de grupos minoritários são impelidos a constituir espaços alternativos de deliberação, arenas discursivas onde seja possível inventar e circular contradiscursos. Tais espaços foram nomeados por Fraser (1992) como “contrapúblicos subalternos”, uma vez que permitiriam aos grupos formularem interpretações dos assuntos públicos levando em consideração suas identidades, interesses e necessidades.

O uso da arte como forma de expressão e ativismo, aprofunda a ideia trazida por Habermas, que entendia as artes e a literatura com campo de origem da esfera públicas, onde estes posteriormente se separariam, pela ótica do autor. Porém é importante ressaltar também que em recentes movimentos no mundo a artes essa reaproximação vêm se tornando cada vez maiores, na crescente transformação da função da arte, anteriormente autônoma, puramente estética, munida do conceito de *l'art pour l'art*, agora cada vez mais unida às questões sociais e políticas.

A aproximação entre arte e crítica política da qual tratamos diz respeito a um processo recente que tem buscado, na ação coletiva e no diálogo com as questões do dia a dia das minorias sociais, políticas, econômicas e culturais, trazer para a esfera da arte discussões eminentemente políticas. A proposta de muitos grupos parece ser discutir as mazelas sociais a partir das linguagens artísticas. Trata-se, de fato, da politização da esfera da arte. (SANT'ANNA, MARCONDES E MIRANDA, p. 15)

Os movimentos sociais sendo incorporados como obra, tais como o movimento americano Occupy Museum em Berlim e as ativistas bolivianas do Mujeres Creando em São Paulo, são sinais de que a arte de hoje realmente está passando por processo diferente de outros momentos de sua história, politizando a esfera artística e trazendo para lutas políticas elementos estéticos. Esse processo, embora obviamente impactado por processos

externos ao campo da arte, tem também no interior de suas instituições fatores que vêm levando a um profundo movimento de autocrítica no sistema de arte. (SANT'ANNA, MARCONDES E MIRANDA, p.12)

Observar as demandas desses coletivos (as), passa também por observar suas composições. Além do nosso foco, a territorialidade, outros marcadores sociais também se mostraram relevantes para melhor análise das demandas sociais e políticas que fazem parte do discurso destes coletivos, em outras palavras, as suas bandeiras. Esses espaços nomeados por Fraser (1992) de esferas públicas subalternas, permitem aos grupos formula rem interpretações dos assuntos públicos levando em consideração suas identidades, interesses e necessidades (HEITOR, p. 132).



Cartaz no IFHEP.

Entretanto é necessário ressaltar que se a esfera pública tradicional não corresponde ao mundo da vida, sempre composta

por uma elite, com a esfera pública subalterna o cenário não é de todo diferente, a ideia de elite local, que mencionei algumas páginas acima, encontrada coordenando e frequentando os espaços desses coletivos, ilustra essa ideia. De um público seletivo de jovens, em sua maioria universitários, e que carregam demandas que por vezes podem não corresponder à realidade e às demandas de toda Zona Oeste.

CONCLUSÃO

Os muitos caminhos percorridos por essa pesquisa, pretendem, portanto, traçar a construção do cenário cultural do Rio de Janeiro. Uma cidade construída para ser desigual, e que perpetrou essa desigualdade ao longo de séculos, e ainda perpetua. A divisão geográfica e histórica do Rio, fazem parte de um projeto urbanístico, que, em moldes antigos e atuais, utilizaram, dentre outros elementos, equipamentos culturais para demarcar territórios e distingui-los. Nesse processo, as Zonas Oeste e Norte, sofreram enquanto territórios em exclusão. Exclusão esta, com ainda mais impacto sobre a Zona Oeste, por sua distância geográfica, intensificada pela falta de políticas públicas e de transporte de qualidade.

É importante ressaltar que é de conhecimento geral o fato desta desigualdade, tanto social quando do acesso a arte, ser algo que ultrapassa as fronteiras da cidade e do Estado. O Rio de Janeiro, é sem dúvidas um Estado privilegiado dentro da geopolítica brasileira. Como já demonstrou Guilherme Marcondes, é notória a forma desigual como artistas do Sudeste do país ganham prioridade e holofotes, em detrimento de artistas produtores do Norte, Nordeste e Centro-Oeste (Marcondes, 2018). Logo, a conclusão imediata a que chegamos é que se há dificuldade para artistas dentro desta cidade, as dificuldades de produtores e artistas periféricos de outras regiões do Brasil é infinitamente maior. No entanto, isto não apaga, e nem descredibiliza as dificuldades

enfrentadas no Rio de Janeiro. Pois, como procurei evidenciar ao longo desta dissertação, a proximidade física, não necessariamente significa acesso. O Rio de Janeiro e seus muitos equipamentos de cultura, apresenta uma falsa sensação de democracia cultural, quando na verdade existe uma severa barreira simbólica nestes espaços. São espaços abertos para o público, mas que na prática são excludentes e elitistas, como tratado no primeiro capítulo desta pesquisa.

Outro tema importante para o andamento desta pesquisa foi a análise das políticas públicas da cidade no campo da cultura e as tentativas de democratização do acesso aos dispositivos de cultura na cidade. Políticas que foram possibilitadas por momentos políticos propícios para tais ações, onde estiveram coligadas gestões municipais, estaduais e federais. Como procurei discutir aqui, contudo, ainda que alguns esforços tenham sido discursivamente empreendidos no sentido de expandir o acesso à cultura, tudo indica que a lógica de segregação espacial foi mantida. Por um lado, o foco em uma área central da cidade, buscando sua “revitalização”, a partir do uso da arte como ferramenta econômica. De outro lado, o esquecimento de uma região, onde políticas culturais só chegam após incessante demanda de moradores e /ou por políticas eleitoreiras, em ações insuficientes para a tamanho do território e população, além da precariedade e baixos investimentos nos poucos dispositivos existentes.

Foi possível observar também, que se um cenário com

políticas sociais e cultura is insuficientes ou arbitrárias é ruim, infelizmente há cenários piores, onde essas políticas são eliminadas e as que sobrevivem são gravemente atacadas e censuradas. Refiro-me ao período recente, no qual mais uma vez o Rio contou gestões políticas sincronizadas e coligações partidárias. Porém, desta vez com o claro objetivo recriminar e agredir a cultura e seus agentes.

Momentos de ataques à cultura, atingem até mesmo espaços e agentes já estabelecidos, e de forma ainda mais cruel eliminam espaços e agentes outsiders⁴⁷. Contudo, o momento vivenciado pelo Brasil, vai muito além dos ataques à produção e difusão de cultura. A crise, que se estabeleceu nos últimos anos, ataca a população em diversos âmbitos e setores, inclusive os mais básicos e de sobrevivência, tendo como consequência exemplos como fome e desemprego, que atingem de forma diferente e desigual as diversas regiões desse país, e que, no caso específico do Rio de Janeiro, ganha contornos muito particulares, numa combinação de crises em diferentes âmbitos.

Buscamos, portanto, entender o lugar que a cultura ocupou nesse cenário, desde seus equipamentos legitimados até pequenos coletivos de uma região extrema da cidade. Creio que na busca de uma visão mais ampla sobre os diversos fatores que permeiam a arte carioca, e em especial a Zona Oeste, será possível construir uma narrativa mais completa, obviamente sem nenhuma pretensão de dar conta da totalidade dos fatos e discursos, mas

⁴⁷ Sobre o conceito de *outsider art*, ver Zolberg (2009).

buscando contribuir, junto às pesquisas já existentes para a construção bibliográfica da arte na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Bibliografia

ANDRADE, Eduardo e PORTUGAL, Licínio. **Potencial no entorno das estações metro- ferroviárias como alternativa de política habitacional integrada.** Revista dos transportes públicos, 2009.

APPADURAI Arjun; BRECKENRIDGE Carol A. **Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia.** Tradução de Claudia M. P. Storino. MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 3, 2007.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular.** Brasiliense, 2017.

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer.** Maranhão: Revista de Políticas Públicas da UFMA, v. 22, p. 239-260, 2018.

BECKER, Howard S. **Mundos artísticos e tipos sociais. Arte e sociedade: ensaios desociologia da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-26, 1977.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Zahar, 2008.

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais.** São Paulo: 4ª edição. Editora Huncitec, 1999.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum.** Nova York: Roulledge, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção crítica social do julgamento.** Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e espaço simbólico.** Razões práticas, p. 13-34, 1996.

BOURDIEU, Pierre PASSERON, Jean-Claude. **A Reprodução: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino.** (Tradução de C. Perdigão Gomes da Silva), Ed. Vega, Lisboa, s.d., 302 pp.

BURGÜER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Lisboa: Vega, 1993.

CAROL, Duncan. **Museu de arte como ritual.** In: **Civilizing Rituals: Inside Public ArtMuseums.** Londres, 1995

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade.** 1999.

DAVIS, Peter. **Ecomuseums. A Sense of Place.** Londres: Continuum International PublishingGroup, 2a ed., 2011.

DOS SANTOS, Jose Luiz. **O que é cultura.** Brasiliense, 2017.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991

ELIAS, Norbert; SCOTSON, Jonh L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Zahar, 2000.

FEDERAL, Governo et al. **Plano Nacional de Cultura.** 2010.

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Cultura e política : a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil.** Tempo Social, v. 31, p. 173-193, 2019.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Os intelectuais e o poder.** In: **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRASER, Nancy. **Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of**

actually existing democracy. In: CALHOUN, Craig. (org.). **Habermas and the Public Sphere.** London: MIT Press, 1992.

GAZETA Suburbana. **Semana Rio critico, litterario, noticioso, dedicado aos interesses da zona suburbana.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1910-1920. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-suburbana/830364>. Acesso em: 3 ago. 2020.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** Unesp, 1991.

SISTEMA FIRJAN. **Mapeamento da Indústria Criativa.** Rio de Janeiro: Firjan, 2016.

GUERRA, Paula. **Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas.** Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 102, p. 111-134, 2013.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003

HEITOR, Gleyce Kelly. **Quando o museu é uma luta.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro 2021.

IBGE. **Painel de indicadores.** Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/indicadores>. Acesso: 28 de mar. 2021.

INSTITUTO RIO: **Sobre a Zona Oeste.** Disponível em: http://www.instituto.rio.org.br/sobre_a_zona_oeste. Acesso em 13/06/2020

IMPrensa Popular. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1951-1958. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imprensa-popular/108081>. Acesso em: 3 ago. 2020.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

_____. **Livros de atas de reunião do Conselho Municipal de Cultura**. Rio de Janeiro, 2017.

MACIEL, Natalia et al. **Velhas raposas, novos governistas: o PMDB e a democracia brasileira**. 2014. Tese de Doutorado. Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

MARCONDES, Guilherme dos Santos. **Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

MARCONDES, Guilherme; SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Arte em tempos de pandemia: rotas para análises**. O Público e o Privado · nº 38 · jan/abr · 2021

MARZIALE, Nicole Palucci. **A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança?**. O Público e o Privado · nº 38 · jan/abr · 2021.

MEDEIROS, Anny Karine de; ALVES, Mário Aquino; FARAH, Marta Ferreira Santos. **Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista**. Revista de Administração Pública, v. 49, p. 1215-1235, 2015.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi e SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Coletivos e, performance: Algumas relações entre arte, corpo e política**. Iluminuras. Porto Alegre, 2014.

NOPE ECOMUSEU DE SANTA CRUZ. Disponível em: <http://www.quarteirao.com.br/noph.html>. Acesso em 07 dez. 2019.

DE OLIVEIRA, Maria Amália Silva Alves. **Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro: entre o rural e o urbano.** ILUMINURAS, v. 18, n. 45, 2017.

PARK, Robert. **The City: suggestions for the investigation of human behavior the urban environment.** In R Park, E Burgess e R McKenzie. **The city.** The University of Chicago Press, Chicago.

PREFEITURA DO RIO. Secretaria Municipal de Cultura. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/centros-culturais>. Acesso em 07 dez. 2019.

PREFEITURA DO RIO. Secretaria Municipal de Cultura, disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/museus>. Acesso em 07 dez. 2019.

PREFEITURA DO RIO. Plano de Mobilidade Urbana Sustentável da cidade do Rio de Janeiro, disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/pmusc/mapa-da-rede-de-transportes>. Acesso em 08 de jan. 2019.

ROCHA, Geane da Silva. **A Cultura Afro-Brasileira na Zona Portuária do Rio De Janeiro: A construção da memória em intervenções urbanísticas e no museu de arte do Rio.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.,2020.

ROVERE. Renata Lèbre La; SILVA, Mauro Osório da Silva. **Desenvolvimento econômico local da Zona Oeste do Rio de Janeiro de seu entorno.** PoD, Rio de Janeiro, 2010.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro.** Público e o Privado, v. 11, n. 22 jul. dez, p. 31-56, 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea.** VIS. Brasília, 2014.

SANT' ANNA, Sabrina Parracho, MARCONDES, Guilherme e MIRANDA, Ana

Carolina Freire Accorsi. **Arte e Política: A consolidação da arte como agente na esfera pública.** Rio de Janeiro 2017.

SECRETARIA DE CULTURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Uma guia de memória e afetividades: Museus.** 2014.

SECRETARIA DE CULTURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Cultura: Caminhos cheios de bossa por um Estado com muita raça e talento.** 2014 SEBRAE. Painel Regional: Rio de Janeiro e bairros. 2015.

SILVA, Eduardo Pontes Gomes. **Análise da gestão urbana no Rio de Janeiro na era de César Maia e Eduardo Paes à luz do conceito do regime urbano.** Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Luiz Rogério Lopes; FRANCISCO, Rodrigo Eduardo Botelho; SAMPAIO, Rafael Cardoso. **Discurso de ódio nas redes sociais digitais: tipos e formas de intolerância na página oficial de Jair Bolsonaro no Facebook.** Galáxia (São Paulo), 2021.

SUZANO, Debora da Silva. **Cultura Política e Resistência: O coletivo Mulheres de Pedra e a valorização local através da arte no Rio de Janeiro.** Monografia (graduação). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 2017.

ZOLBERG, Vera. **Incerteza estética como novo cânone.** Ciências Humanas e Sociais em revista. Seropédica. EDURR. 2009.

_____. **CIDADE E PATRIMÔNIO NOS PROJETOS CORREDOR CULTURAL E PORTO MARAVILHA.** (2014). Disponível em: Acesso em: 06 de setembro de 2017.

_____. **Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro.** Disponível

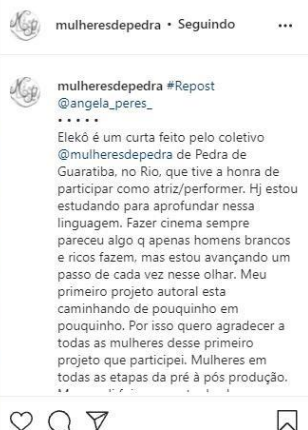
em:<<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=801&path%5B%5D=823>>. Acesso em: 28 de junho de 2015

_____. **Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, 2016. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862016000100067&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

Anexos

Imagens – Coletiva Mulheres de Pedra





Imagens – Coletivo Oeste





Imagens – Instituto de Formação Humana e Pessoal





Imagens – União Coletiva Zona Oeste



Sobre a autora

Débora Suzano nasceu e foi criada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, um território que atravessa sua trajetória pessoal e intelectual. Mestre e atualmente doutoranda em Ciências Sociais, dedica-se há mais de 12 anos ao estudo da sociologia da arte, com especial interesse nas relações entre desigualdade, cidade e cultura.

Sua pesquisa investiga como as expressões artísticas dialogam com dinâmicas urbanas e estruturas sociais, buscando compreender de que forma a produção cultural reflete — e também tensiona — as desigualdades presentes no espaço urbano.

