MINISTÉRIO DO TURISMO E OBSERVATÓRIO DE FAVELAS APRESENTAM:

CULTURAS DE PERIFERIA

3

VOLUME

3

CULTURAS DE PERIFERIA

Lei de Incentivo à CULTURA

PATROCÍNIO:

IBM · INSTITUTO CULTURAL VALE · Itaú · CYRELA · Colgate · MR MINERAÇÃO · smart fit

PARCERIA:

UNIRIO Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

APOIO:

Rio PREFEITURA | CULTURA

APOIO INSTITUCIONAL:

ItaúCultural

REALIZAÇÃO:

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA · MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
DE ACORDO COM ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva — CRB 8/9410

C968

Culturas de periferia 3 [recurso eletrônico] / Aruan Braga, Michella Maia, Rebeca Brandão. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2022.

163 p. ; PDF ; 38 MB

Inclui índice.

ISBN 978-65-87016-13-9 (Ebook)

1. Cultura. 2. Território. 3. Periferia. 4. Arte. I. Braga, Aruan. II. Maia, Michella. III. Brandão, Rebeca. IV. Título.

2022-3546

CDD: 306
CDU: 316.

2022_Observatório de Favelas

Rua Teixeira Ribeiro, 535
Parque Maré — Maré
Rio de Janeiro — RJ
CEP: 21044-251

www.observatoriodefavelas.org.br
contato@observatoriodefavelas.org.br

DIREÇÃO
Observatório de Favelas
Elionalva Sousa Silva
Isabela Souza
Priscila Rodrigues
Raquel Willadino

COORDENAÇÃO GERAL
Aruan Braga

GESTÃO ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
Sarah Horsth
André Reis

COMUNICAÇÃO
COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Renata Oliveira

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Gamarc Assessoria

ASSESSORIA DE MÍDIA
Thais Barros

COMUNICADORA
Isabella Rodrigues

DESIGNERS
Marcella Pizzolato
Thais Valêncio

FOTÓGRAFAS/ES/OS
Ana Clara Carvalho
Ingrid Figueirêdo
Ramon Vellasco
Thiago Tavares

PROJETO GRÁFICO
Mórula_Oficina de Ideias

PESQUISA
COORDENAÇÃO
Aruan Braga
Michella Maia

CONSULTORIA EM PESQUISA
Jorge Luiz Barbosa
Monique Bezerra da Silva

PESQUISADORAS/ES
Lino Teixeira
Junior Pimentel
Nathalia de Oliveira Souza
Dora Rosa
Sandro Teixeira

CURSO
COORDENAÇÃO
Rebeca Brandão

COMITÊ ORGANIZADOR
Isabela Souza
Manoel Friques
Gisele Jacob

PRODUÇÃO
Ana Clara Carvalho
Breno Chagas
Gabriela Vieira

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO
Ingrid Figueirêdo
Thiago Tavares
Carolina Meirelles

SERVIÇOS GERAIS
Cíntia Tavares

VIGIAS
Alberto Freitas
Alex Sandro Gomes de Sena
Horácio Marcelo de Souza
Wilton Alves
Wellington Luiz

TÉCNICO DE SOM, LUZ E PROJEÇÃO
Matheus Vinicius dos Santos

FACILITAÇÃO VISUAL
Pilar Feldman

PROFESSORAS/ES

Adailton Medeiros
Alexandre Santini
Andréa Brazil
Andreza Rodrigues
Anna Carolina Magalhães
Anna Luísa Santos De Oliveira
Antonio Pimentel Sequeira Júnior
Aruan Braga
Diego Dantas Gomes
Eliane Dias
Gisele Jacob
Gleyce Kelly Heitor
Isabela Souza
Jorge Luiz Barbosa
Jorge Braga Jr.
Leonardo Giordano
Lia Calabre
Lino Teixeira
Manoel Friques
Melanie Lopes
Monique Bezerra da Silva
Pâmela Carvalho
Pamella Lessa
Rebeca Brandão
Renata Chamilet
Thiago Tavares
Vicente Nepomuceno

ALUNAS/ES/OS

André Turssone
Diego Claudino
Elaine Rosa
Fabiana Vilar
Fabricio Mello
Fernanda Klen
Fred Barcellos
Gisele Nascimento
Guilhermina Augusti da Silva Santos
Gustavo Alves
Jean Sampaio
Jeosanny Lino
Kadosh Olive
Karolynne do Nascimento Duarte
Larissa Ferreira
Moisés Ferreira do Nascimento
Patrícia Claudino Mariano
Vanessa Regina R. de Oliveira dos Santos
Vilson Luiz Pereira da Silva
Willian de Souza Oliveira

SUMÁRIO

8 Introdução

14 Curso Engenharia de Produção Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios?
FACILITAÇÃO VISUAL

18 Quem não sabe ensina: aprendendo Engenharia Cultural com quem sabe e faz

24 Engenharias Culturais e os ensinamentos territoriais

29 Feira Crespa: interfaces de gênero, raça e território nas práticas de gestão cultural

36 Uma conversa sobre autoria na gestão cultural

42 Reflexões em torno da presença de negras e negros na gestão de espaços culturais do Rio de Janeiro

52 Apresentação da pesquisa "Culturas de Periferia 3"

65 Rodas de Samba e Feiras Étnicas

98 Rodas Culturais e Slam

139 Culturas de Periferia anunciam agendas para outra política de cidade

161 Sobre as autoras e os autores

FOTO: RAMON VELASCO

Introdução

ARUAN BRAGA • MICHELLA MAIA
REBECA BRANDÃO • ISABELA SOUZA

A cidade do Rio de Janeiro é berço de inúmeras expressões artísticas oriundas de favelas, periferias e subúrbios que ganharam o país e o mundo — o passinho, a cultura bate-bola, o funk, a capoeira e o samba são alguns exemplos. Estas expressões artísticas anunciam subjetividades, identidades e pautas destes territórios e suas/seus sujeitas/os e contribuem de forma decisiva para (re) produção de outras formas de ver favelas e periferias, suas práticas culturais atuais e ancestrais. Neste sentido, elas materializam narrativas outras, mais diversas do que as hegemônicas formas de ler e narrar favelas e periferias e as pessoas que nelas vivem.

Cartografar essas práticas e contribuir com a formação de produtoras/es e gestoras/es culturais comprometidas/es/os com seus territórios é um exercício em que o Observatório de Favelas vem empenhando esforços desde 2004 com inúmeros projetos. Através do Culturas de Periferia, cuja primeira edição foi realizada em 2017, construímos um programa de pesquisas e formações no contexto das práticas culturais e expressões artísticas de favelas, periferias e subúrbios cariocas que confirmam que é possível pensar nossas cidades tendo estes territórios, suas/seus moradoras/es e suas estéticas na centralidade do processo de superação das desigualdades e do fortalecimento da democracia.

Esta publicação é o registro da terceira edição do projeto, que em 2022 ampliou o alcance geográfico de suas atividades, abrigando uma formação para gestoras/es culturais das zonas Norte e Oeste, realizando uma pesquisa sobre práticas artísticas afrodiaspóricas da cidade do Rio de Janeiro.

Assumindo e atualizando para o tempo presente as questões que orientaram as edições anteriores, a versão atual da pesquisa do Culturas de Periferia se

debruçou sobre as práticas culturais populares a partir de dois elementos fundamentais: as referências afrocentradas e a ocupação do espaço público.

Partimos da leitura da formação afrodiaspórica do Rio de Janeiro. Afinal, desembarcou na cidade o maior número de pessoas escravizadas oriundas da África no mundo. E para além das relações de exploração da força de trabalho que forjou essa cidade, assim como o Brasil inteiro, essas/esses sujeitas/os trouxeram consigo seus modos de vida para o novo continente. A despeito da criminalização e da perseguição, estas práticas sociais se expandiram por toda a cidade e determinam de forma inquestionável a construção material e simbólica do Rio de Janeiro até os dias de hoje. As manifestações culturais são exemplos nítidos deste processo.

Ademais, ganha destaque nesta formação da cidade alicerçada no povo negro o espaço público. As ruas e as praças do Rio de Janeiro são ocupadas desde o século XVIII majoritariamente por pessoas negras, que encontram nesses espaços urbanos lugar para realização do trabalho, da festividade, da religiosidade e diversas outras expressões da convivência coletiva, sobretudo nos bairros e nas localidades de morada dessa população. Ou seja, nos territórios populares.

Portanto, se impôs como percurso de reconhecimento das práticas culturais das periferias a seleção daquelas que mobilizam esses dois elementos. E, assim, a presente edição da pesquisa do Culturas de Periferia se dedica a quatro expressões da cultura popular, a saber: as rodas de samba lideradas por mulheres, as feiras étnicas, as rodas culturais e o slam.

Buscamos em um primeiro momento identificar as lideranças que ativam estas práticas culturais na cidade. Os perfis destas protagonistas, bem como as referências e as pautas levantadas, ganham evidência. Na sequência, nos dedicamos a compreender as dinâmicas de ocupação do espaço urbano, desvelando e questionando a dicotomia entre público e privado, mas também destacando as alusões inspiracionais às favelas e às periferias. Por fim, ampliamos a escala de análise para o conjunto da cidade e percebemos como as culturas de periferias e suas/seus realizadoras/es circulam e movimentam o Rio de Janeiro como um todo.

No eixo de formação, realizamos a segunda edição do curso “Engenharia de Produção Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios?”, fruto da exitosa parceria entre o Observatório de Favelas e o curso de bacharelado em Engenharia de Produção da UNIRIO, e reunimos 20 gestoras/es culturais moradoras/es ou atuantes em bairros das zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro.

Atuar diretamente com públicos destas duas regiões da cidade é uma resposta à distribuição geográfica desigual dos equipamentos culturais — e, portanto, da produção cultural pública — na cidade do Rio de Janeiro, que historicamente concentrou e concentra a extensa maioria de seus recursos na zona Sul e no Centro, conformando a evidente assimetria de acesso ao direito à cultura e suas materialidades. Soma-se a isto o reconhecimento da expressividade de sujeitas/os e territórios desenvolvendo poderosas tecnologias sociais comunitárias e artísticas nas periferias brasileiras. Reconhecemos nelas as heranças de nossa cultura popular, mobilizada e sistematizada a contrapelo das hegemonias, e o legado de investimentos públicos organizados a partir de 2003, quase 20 anos após a criação do, hoje extinto, Ministério da Cultura, que reconheceram territórios não centrais da geografia nacional como protagonistas e importantes ativos de desenvolvimento humano, social e econômico.

Diante desse breve contexto que situa nossas escolhas, o nosso curso teve 60 horas de duração, divididas em encontros de três horas realizados em formato híbrido — online, com contribuições de professoras/es não residentes no Rio de Janeiro; e presenciais, na Arena Carioca Dicró. Das 110 inscrições, formamos 20 gestoras/es, moradoras/es e/ou atuantes em 18 diferentes bairros da cidade, que conosco construíram, diante da valiosa contribuição de professoras/es convidadas/es/os (contamos com 27 docentes, atuantes na gestão pública, no mercado cultural, na sociedade civil e nas universidades), novas reflexões e práticas que orientam formas de pensar e fazer gestão e produção cultural a partir da perspectiva territorial de favelas e periferias em interseccionalidade com questões étnico-raciais, de gênero e de sexualidade.

Além das aulas inaugural e final (6h), nos organizamos nos módulos “As políticas culturais do Brasil” (12h), “Metodologias possíveis: estratégias, processos e indicadores” (9h), “A gestão cultural na disputa por direitos” (15h),

FOTO: RAMON VELASCO

“Sustentabilidade” (12h) e “Retomada no pós-pandemia” (6h) e instituímos como parte fundamental da metodologia a escuta ativa e o intercâmbio de metodologias por parte das/es/os alunas/es/os. Como resultado do percurso, a certificação da UNIRIO pela conclusão do curso de extensão, que realizamos em parceria, e uma potente rede de trocas, afetos e colaborações que certamente vai fortalecer as atuações individuais e coletivas de realizadoras/es culturais da nossa cidade.

A partir destes processos articulados de reconhecimento e construção de saberes fica evidente o papel central das **culturas de periferia e suas/seus sujeitas/os para a promoção de uma política de cidade, ao estimularem a convivência, promoverem a mobilidade no tecido urbano, impulsionarem a ocupação dos espaços públicos, articularem ações em redes e, com efeito, redefinirem as relações de poder que estruturam as desigualdades no Rio de Janeiro**.

> “Em seu conjunto, o material (...) resgata, sistematiza e edifica a interseção entre as diversidades que há tempos estão inventando formas singulares de gerir e fazer cultura e vida nas cidades.”

Ao longo desta publicação, compartilhamos os percursos e seus resultados, bem como importantes contribuições de pessoas fundamentais com quem compartilhamos a jornada. Nos capítulos referentes à pesquisa apresentamos as sínteses (em palavras, registros fotográficos e mapas) do trabalho de campo e das reflexões. Nos capítulos que concernem à formação, o compartilhamento de conceitos e debates que estão na ordem do ser, do viver e do fazer que partem de perspectivas interseccionais étnico-raciais, de gênero, de sexualidade e de território.

Em seu conjunto, o material humaniza, racializa, mulheriza, territorializa e transgeneriza as intersecções dos campos do pesquisar, do produzir, do gerir e do engenhar cultural; resgata, sistematiza e edifica a interseção entre as diversidades que há tempos estão inventando formas singulares de gerir e fazer cultura e vida nas cidades. Ainda bem que pudemos construir isto juntas/es/os!

Por fim, agradecemos a cada parceria que tornou isto possível. São pessoas e instituições que se disponibilizaram a estarem próximas, que acreditaram nos espaços e movimentos que nós, do Observatório de Favelas, articulamos para que o Culturas de Periferia 2022 se materializasse. Só faz sentido quando fazemos em coletividade. O resultado é público e esperamos que seja amplamente utilizado para justificar outras políticas, da ordem do que é público e do que é vivido e inventado coletivamente, que tenham como centralidade as culturas de nossas periferias — geográficas, subjetivas, étnico-raciais, de gênero e sexualidade.

FOTO: RAMON VELASCO

Curso Engenharia de Produção Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios?

FACILITAÇÃO VISUAL

No primeiro e no último encontro do curso contamos com a presença da faci-litadora grá ica Pilar Feldman construindo painéis que sintetizam e registram a memória destas duas aulas.

O primeiro painel sistematiza o conteúdo da Aula Magna "As engenharias culturais no Brasil", oferecida pelo professor Manoel Silvestre Friques. Nesta aula, a turma teve oportunidade de conhecer e dialogar com o conceito de "engenharia" a partir de uma revisão histórica da Engenharia no Brasil, enquanto narrativa mestra de grandes construções. A aula também se aproximou do conceito de cultura enquanto dispositivo que estabelece clivagens e divisões sociais. A justaposição dos dois conceitos nos permitiu definir a engenharia cultural a contrapelo da história oficial, deslocando o olhar para as práticas (gerenciais, estratégicas, operacionais, criativas e produtivas) de gestoras/es culturais engajadas/os nos territórios onde atuam. As "Engenharias Culturais" são, portanto, um conjunto de práticas que busca valorizar, transformar e preservar territórios.

O segundo painel registra o resultado do "amigo-culto metodológico", uma atividade de integração e de encerramento do curso. A turma realizou o tradicional jogo de amigo-oculto, mas, ao invés de presentes, as pessoas trocaram entre si metodologias – já utilizadas em seus processos criativos ou aprendidas durante o curso. A dinâmica permitiu que o grupo lembrasse os projetos, os processos e as aulas apresentados ao longo do percurso formativo, bem como registrasse as trocas e sentidos que partilhamos coletivamente.

O resultado dos dois painéis segue na sequência.

ENGENHARIA colonial
SEC XVI - XIX: MONOPOLIZAÇÃO DE PODERES PELO ESTADO [SABER-PODER]
ENGENHARIA militar
- FORTIFICAÇÕES
- POSSE BÉLICA
- FISCALIZAÇÃO
- MOEDA
- POLÍCIA
- GUERRA
REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E ILUMINISMO
ENGENHARIA moderna
1747
1792
1810
PRIMEIRA ESCOLA DE ENGENHARIA NO BRASIL
SÉC XIX: REDES DE INSTITUIÇÕES OFICIAIS DE PODER-SABER
ENGENHARIA, TEATRO, IHGB, IMPRENSA RÉGIA, ETC.
ENGENHARIA no BRASIL
RIO
NITERÓI
NÃO É SEMPRE LIGADA A ENGENHARIA EUROPEIA!
PARCERIA
ENGENHARIA DE PRODUÇÃO VIVÊNCIA + PRODUÇÃO CULTURAL
CONEXÕES
CUIDADO com a REDE
MONARQUIA —> REPÚBLICA
TERRITÓRIO NACIONAL:
- CONSTRUÇÕES
- LEVANTAMENTOS
- MAPEAMENTOS
- DEMARCAÇÕES
Entusiasmo Construção Expectativa Curiosidade Rede Saber-Poder
Troca Memória Escuta Ampliação Conhecimento Esperança
Experiência Agregar conhecimento Fortalecimento Humanidade
Oportunidade Pareamento Narratividade Impulsionar Potência Esperança
Possibilidades Conectividade Ocupação
Representatividade e inclusão
fontes teóricas
DA ENGENHARIA CULTURAL
AILTON KRENAK
ENGENHARIA SOCIAL INDÍGENA
-TERRITÓRIO
- CONHECIMENTO CULTURAL
- VIVER EM SOCIEDADE
ENVOLVE O INTANGÍVEL
BRUNO LATOUR
NEM TUDO QUE É PLANEJADO, DÁ CERTO
DESVIOS
"TODA OPERAÇÃO PRODUTIVA É UMA CAMPANHA CULTURAL"
- BRITO GARCIA
CURSO ENGENHARIA CULTURAL
ZELIZER
DUALIDADES PERIGOSAS
CENAS + REDES PELA TROCA DE PROJETOS
laços sociais DIFERENCIADOS
- SABER FAZER
- INCLUSÃO E TROCA
"GAMBIARRA DO RELACIONAMENTO"
DE DENTRO P/ FORA
PLANO DE NEGÓCIOS + NETWORK
LEVI STRAUSS
IMPLODIR O EDIFÍCIO DE DUALIDADES
ENGENHEIRO = BRICOLEUR
PODER DA CRIAÇÃO
MICHEL CALLON
REDES SÓCIO-TÉCNICAS
INTIMIDADE E IMPESSOALIDADE ESTÃO ENTRELAÇADAS
PRODUTOR/ GESTOR CULTURAL NO OLHO DO FURACÃO
FACILITAÇÃO VISUAL: @PILARVISUAL
CULTURA
conceito
OPERADOR de relações ASSIMÉTRICAS
MEDIAÇÃO e NEGOCIAÇÃO
OBSERVAÇÃO DO CAMPO + PRÓPRIA CULTURA
ESTRANHAR O FAMILIAR E FAMILIARIZAR O ESTRANHO
VIA DE MÃO DUPLA
- EXPERIMENTAR SER
- SEMPRE EM MUDANÇA
- PERFORMANCE: AÇÃO E DINAMISMO
CULTURAS DE PERIFERIA
DUALIDADES:
- ALTA X BAIXA
- PRIMITIVOS X CIVILIZADOS
- POPULAR X ELITE
- ARTE X CULTURA
nossa ENGENHARIA CULTURAL
- NÃO É FEITA APENAS POR ENGENHEIROS
- ENGENHARIA SOCIAL AMEFRICO-INDÍGENA
- PRÁTICA NO TERRITÓRIO
- TERMOS TERRITORIAIS > SETORIAIS
- DESVIO DE PADRÕES HEGEMÔNICOS. PENSAMENTOS DICOTÔMICOS E DIPLOMA COMO HIERARQUIA
como?
- RECONHECER TERRITÓRIOS, IDENTIDADES, DIVERSIDADES CULTURAIS E DESFAMILIARIZAR-SE.
GESTÃO CULTURAL
CURADORIA
MEMÓRIA SOCIAL
PRÁTICAS
POLÍTICAS CULTURAIS
SOCIOECONOMIA

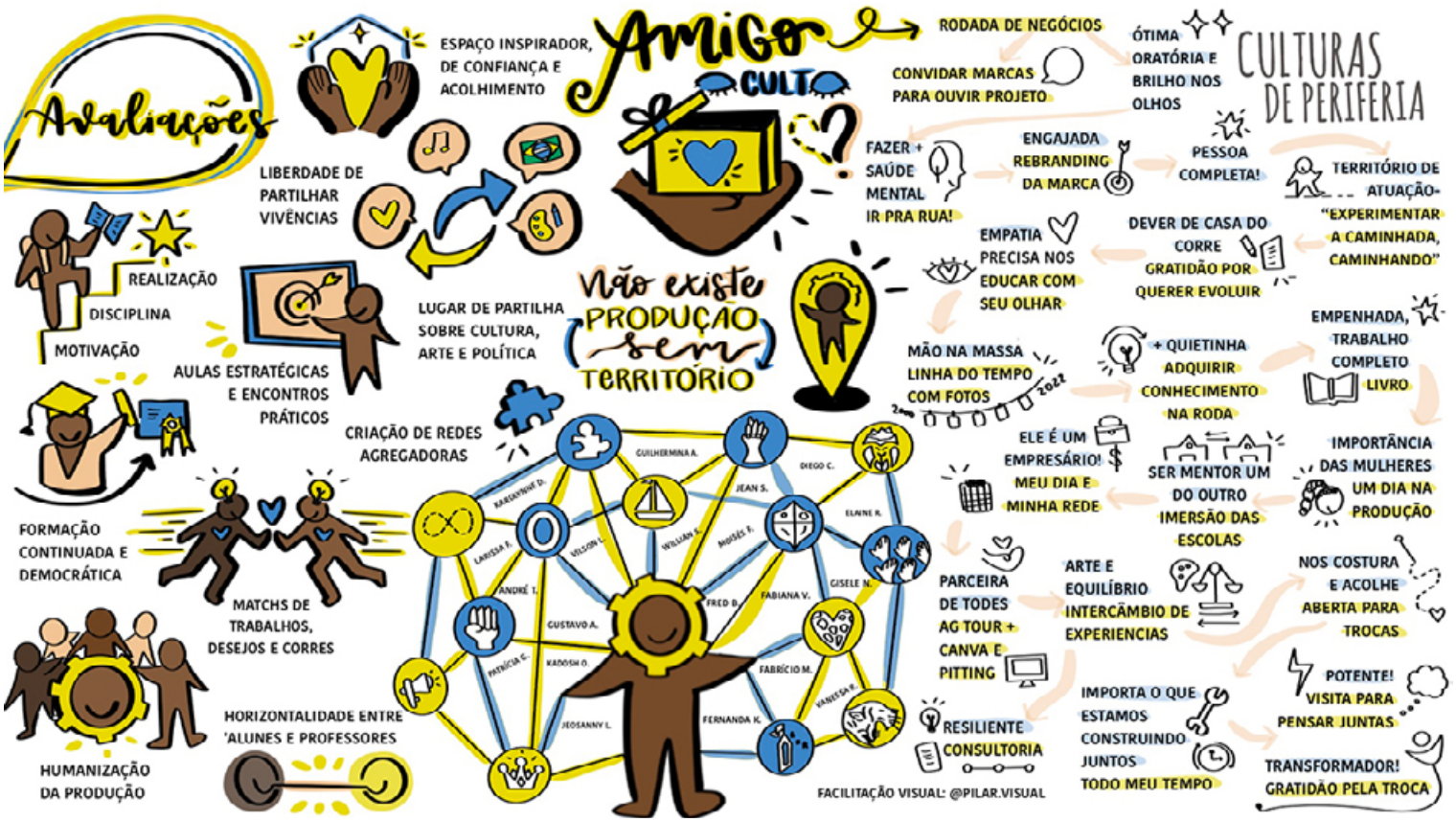

Avaliações
ESPAÇO INSPIRADOR, DE CONFIANÇA E ACOLHIMENTO
Amigo CULT
RODADA DE NEGÓCIOS
CONVIDAR MARCAS PARA OUVIR PROJETO
ÓTIMA ORATÓRIA E BRILHO NOS OLHOS
CULTURAS DE PERIFERIA
LIBERDADE DE PARTILHAR VIVÊNCIAS
FAZER + SAÚDE MENTAL IR PRA RUA!
ENGAJADA REBRANDING DA MARCA
PESSOA COMPLETA!
TERRITÓRIO DE ATUAÇÃO- "EXPERIMENTAR A CAMINHADA, CAMINHANDO"
REALIZAÇÃO
DISCIPLINA
MOTIVAÇÃO
LUGAR DE PARTILHA SOBRE CULTURA, ARTE E POLÍTICA
Não existe PRODUÇÃO sem TERRITÓRIO
EMPATIA PRECISA NOS EDUCAR COM SEU OLHAR
DEVER DE CASA DO CORRE GRATIDÃO POR QUERER EVOLUIR
AULAS ESTRATÉGICAS E ENCONTROS PRÁTICOS
MÃO NA MASSA LINHA DO TEMPO COM FOTOS
2022
+ QUIETINHA ADQUIRIR CONHECIMENTO NA RODA
EMPENHADA, TRABALHO COMPLETO LIVRO
CRIAÇÃO DE REDES AGREGADORAS
ELE É UM EMPRESÁRIO! MEU DIA E MINHA REDE
SER MENTOR UM DO OUTRO IMERSÃO DAS ESCOLAS
IMPORTÂNCIA DAS MULHERES UM DIA NA PRODUÇÃO
FORMAÇÃO CONTINUADA E DEMOCRÁTICA
MATCHS DE TRABALHOS, DESEJOS E CORRES
PARCEIRA DE TODES AG TOUR + CANVA E PITTING
ARTE E EQUILÍBRIO INTERCÂMBIO DE EXPERIENCIAS
NOS COSTURA E ACOLHE ABERTA PARA TROCAS
HUMANIZAÇÃO DA PRODUÇÃO
HORIZONTALIDADE ENTRE 'ALUNES E PROFESSORES
RESILIENTE CONSULTORIA
IMPORTA O QUE ESTAMOS CONSTRUINDO JUNTOS TODO MEU TEMPO
POTENTE! VISITA PARA PENSAR JUNTAS
TRANSFORMADOR! GRATIDÃO PELA TROCA
FACILITAÇÃO VISUAL: @PILAR.VISUAL
GUILHERMINA A.
DIEGO C.
JEAN S.
ELANE R.
GISELE N.
FABIANA V.
FRED B.
FABRÍCIO M.
FERNANDA K.
GUSTAVO A.
KADOSH O.
JEOSANNY L.
PATRÍCIA C.
ANDRÉ T.
LARISSA F.

FOTO: RAMON VELASCO

Quem não sabe ensina: aprendendo Engenharia Cultural com quem sabe e faz

VICENTE NEPOMUCENO

Ao lado da grande fábrica moderna da Coca-Cola, coexiste a cooperativa de catadores de material reciclado. Ambas as experiências são partes da mesma cadeia produtiva. A miséria é parte estrutural do mundo capitalista. Aprendi isso com Milton Santos[1], que nos mostrou a tragédia do pensamento único, do dinheiro colocado no maior dos pedestais — reificado –, e da comunicação em tempo real — globalizada —, tudo isso destruindo os fluxos realizados no território pelas vizinhanças. O mesmo grande teórico que anuncia a tragédia conclui que o mundo virou de cabeça pra baixo, mas que será justamente do outro lado, nos territórios excluídos desse jogo, que vai surgir "o novo".

Busquei, como engenheiro, contribuir e participar das lutas sociais, e me engajar em uma universidade que se colocasse a serviço do processo de transformação social. Nesse caminho, sempre me deparava com o limite da formação "bitolada", limitada, exata, oriunda da engenharia. Contribuí com experiências de autogestão da classe trabalhadora em fábricas, em empreendimentos associativos de pescadores, e em cooperativas de agricultores de assentamentos de reforma agrária. Esses pareciam reinventar e demandar ferramentas para uma engenharia com vontade de ser reconstruída.

1. Milton Santos, 2003. "Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal".

De longe, sempre admirei os coletivos de favelas, das periferias da cidade, que ressignificavam o mundo e anunciavam uma nova voz. Mas sempre senti que a minha engenharia pragmática, apesar de engajada com as lutas sociais, não caberia nessa potente construção artística. Uma das obsessões maiores da engenharia é a padronização; caberia padronizar uma experiência artística?

Eis que surge o curso de Engenharia Cultural, criado e desenvolvido pelo Observatório de Favelas em parceria com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Nele, descobri uma engenharia que eu não conhecia: Saraus de poesia, rodas de rima, *crews* de grafite, coletivos de circo e de esquetes de rua, DJs de *black music*, grupos de passinho e de dança, corres, corridas e grafites no território, kombucha, doces eróticos, cineclubes, práticas de saúde mental, turismo e valorização da cultura suburbana no território, rodas de hip-hop, festivais de teatro, poesia e circo, rap, rodas de samba e de música *black*. São diversas e incríveis as experiências artísticas das "periferias" do Rio de Janeiro.

FOTO: RAMON VELASCO

A “periferia” nos brinda com coletivos de cultura que constroem com arte nossa identidade e reinventam no dia a dia outros modos de vida. Esses saberes culturais enraizados no território são construídos a muitas mãos. A cultura na “periferia” é uma militância, uma escola, um aprendizado de gerações que se comunica no silêncio, de um que aprendeu com o outro, de outras que passam adiante esse fio. É um fazer que louva aqueles que fizeram antes de nós, que permanecem vivos em nós.

Esse trabalho coletivo alimenta um “coletivo de trabalho”, que é feito por produtores, artistas, técnicos de som, técnicos de iluminação, dançarinos, professores, comunicadoras, agitadores, músicos, DJs, fotógrafas, poetas, musicistas, cantoras e instrumentistas, gestores e administradores... Enfim, trabalhadores e trabalhadoras da cultura.

Fazer cultura nas “periferias” é inventar, construir sistemas, organizações criativas e produtivas, rolês que envolvem uma galera, que tramam fios. É resolver problemas imprevisíveis diariamente, com recursos escassos, limitados, mas potentes e insubstituíveis do território. É inventar soluções na tentativa e no erro, de forma heurística, não sendo uma ciência que se aprende na sala de aula. É uma prática que se desenvolve em um laboratório ampliado chamado território. Chamamos isso de engenharia cultural.

Este engenhar resolve problemas indeterminados, com recursos limitados e métodos de fazer próprios. Este engenhar possui compromisso com seu território e com relações horizontalizadas. Este engenhar coloca o dinheiro no seu devido lugar, criando redes e tramas. Este engenhar percebe seu lugar na política cultural do estado e força a abertura de espaços. Ele busca a captação de recursos e reivindica o direito, civil e cultural, de tê-los. Ele potencializa a ação coletiva entre os diversos atores do território. Se não olharmos para este todo mobilizado por cada projeto cultural, para nós, não é engenharia cultural.

Entretanto, haverá espaço nessa engenharia para refletir os instrumentos e ferramentas pragmáticos das escolas de engenharia e administração? Haverá lugar para certo pragmatismo em construções artísticas territorializadas?

Consideramos que sim, por meio de um conceito fundamental: o trabalho. Guerreiro Ramos[2], intelectual negro fundamental nos estudos críticos da administração, nos mostra que, na Antiguidade e na Idade Média, valiosos eram aqueles que sabiam lutar, o fazer industrioso não tinha valor. Ou, ainda, nas sociedades gregas, valoroso era o saber contemplativo, e não o saber-fazer do trabalho. Levou muito tempo para dotarmos, dentro da academia, um status de valor ao trabalho que lhe permitisse revelar a sua grandeza.

Ainda hoje, ao nos debruçarmos sobre as minúcias de um fazer, parece que falamos coisas irrelevantes, perto da grandeza de uma grande reflexão de conjuntura. Mas é na decisão sobre se eu vou cobrir os custos da produção do meu evento com o dinheiro da cerveja ou cobrando entrada que aparecem as grandes discussões sobre quem tem acesso a essa atividade cultural. Quem pode pagar por ela? É na decisão sobre quem eu vou (ou não) chamar para trabalhar comigo no dia do evento; se eu vou pagar ou será um trabalho feito "no amor"; qual mensagem será veiculada entre um som e outro; se haverá um chamamento político explícito no rolê. É em cada atividade que as grandes questões da humanidade atravessam o fazer. Cabe aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura construir essa engenharia nesse dia a dia. Os processos de trabalho dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura são atravessados a todo momento por essas grandes questões.

Parar coletivamente para refletir o trabalho nas minúcias é dar espaço para essa grandeza imbricada no fazer. Algumas ferramentas da engenharia se propõem a olhar para esse fazer, planejá-lo, detalhá-lo e, muitas vezes, padronizá-lo. É verdade que, tradicionalmente, isso é feito a serviço da maximização dos lucros, pautado pelos desejos de controlar o processo e de extrair ainda mais valor daqueles que trabalham, de forma que poucos se apropriem dele. Nosso desafio, nesse curso, foi olhar para essas tecnologias e adequá-las sociotecnicamente para que elas se coloquem a serviço dessa engenharia cultural, fortalecendo os valores humanos e solidários, que estão sempre em jogo, nessa negociação cotidiana.

2. Guerreiro Ramos, 2008. "Uma introdução ao histórico da organização racional do trabalho".

Ao revermos as ferramentas gerenciais da engenharia durante este curso, revi a prática da militância de outras lutas sociais em um contexto novo, uma “repetição sem repetição”. Cada um falou do seu fazer e, com isso, cada fazer já não era o mesmo ao ser verbalizado e construído entre nós. É como se, ao ver como a outra trabalhadora resolve seu desafio, eu pudesse rever a minha forma de fazer, e construir uma forma inovadora sobre como resolver as minhas questões. Como diria a velha tradição da educação pelo trabalho: é como estar no ombro de alguém, em um espaço próximo de desenvolvimento, para aprender com o outro e rever a mim mesmo. Ao longo do curso fomos reinventando nossas ferramentas. E a experiência vivida dessas ferramentas passou a ser ferramenta para outras experiências vividas.

A engenharia pragmática, a engenharia engajada, precisa da engenharia cultural para, efetivamente, contribuir para o bem viver. Sigamos sonhando essa potência e aprendendo com essas experiências grandiosas de nossas engenharias culturais.

FOTO: RAMON VELASCO

Engenharias Culturais e os ensinamentos territoriais

MANOEL SILVESTRE FRIQUES

Das duas, uma: quando dizemos “engenharia”, geralmente nos referimos a grandes construções arquitetônicas ou a uma formação acadêmica específica, pautada por linguagem científica cifrada e bastante comum às ciências ditas exatas. Em ambos os casos, o espaço social da engenharia é **construído** a uma distância considerável de boa parte das brasileiras, seja porque as grandes obras faraônicas tornam a presença humana diminuta, seja porque a formação acadêmica impõe toda sorte de desafios (técnicos, epistemológicos, sociais, econômicos etc.) àquelas que desejam seguir a profissão. Os efeitos perversos desta engenharia **encastelada** são visíveis a olhos nus: a implosão, em 2010, da metade inutilizada do modernista Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a histórica e alarmante taxa de evasão dos cursos de engenharia no país comprovam que há muitos problemas de construção na imagem corriqueira que temos da engenharia.

E se a engenharia não estivesse restrita apenas a estas duas imagens? E se a engenharia não fosse definida apenas pelos altos muros das grandes construções e dos cursos universitários? Seria possível pensar em uma engenharia para além destas figuras de exclusão? Afinal de contas, o que é engenharia?

Não há, de fato, um consenso a respeito do que seja a engenharia. Ao se esforçarem por oferecer respostas à pergunta “O que é engenharia?”, as autoras chegam a conclusões distintas, o que nos leva a concluir que o exercício de definição da engenharia sempre resulta em afirmações parciais e ambivalentes, tendo cada proposta as suas respectivas forças e fraquezas. Ela é sinônimo de humanidade? Sim, mas também de animalidade. Ela atravessa a modernidade e a antiguidade. Ela pode ser vista como ciência aplicada? Sim, mas pode

ser encarada enquanto um processo heurístico. Ela pode ser design e gestão? Sim, mas também produção. Ela pode ser uma profissão? Sim, mas pode ser definida pela utilidade e pela conveniência que oferece. Ou, ainda, a engenharia pode ser uma **bricolagem** de todas estas (e outras) definições.

Mas por que bricolagem? A bricolagem (um arranjo, ou gambiarra, de elementos heteróclitos não necessariamente submetidos a um planejamento prévio) não seria a imagem oposta da engenharia (que recorre a métodos científicos conforme as necessidades de um projeto)? Ora, como vimos acima, a definição de engenharia é, ela mesma, uma bricolagem conceitual. E se a definição de um fazer é uma bricolagem, por que este mesmo fazer não o seria?

Quando afirmamos que a engenharia se define por uma **bricolagem** de definições, expandimos nosso campo de visão para observar a engenharia para além dos altos muros que a distanciam da sociedade. Se não há uma abordagem unívoca para a engenharia, se ela pode se desdobrar em dezenas de especialidades, e se, aqui, no Brasil, "tudo ainda era construção e já é ruína", nos parece fundamental o exercício de redefinição do termo que contemple os fazeres até então postos à sombra por uma imagem supostamente **iluminada** da engenharia. Ao fazermos isto, nos aproximamos da engenharia e a enraizamos no território a partir das contribuições que gestores e fazedores culturais periféricos oferecem para a valorização de suas respectivas comunidades.

Para nós, a engenharia encontra-se nos *mash-ups* do DJ Pirigo, nos raps da Roda Cultural do Méier e nos sambas de Batuq, Resenha Bolo de Fubá e Figa de Guiné; nos atravessamentos e nas interseccionalidades de projetos — como os de Guilhermina Augusti e Larissa Ferreira — comprometidos com as pautas feministas, antirracistas, anticapacitistas e antitransfóbicas; nos deslocamentos (corridas, passeios, grafites etc.) pela zona Norte operados por Guetto Run Crew, Guiadas Urbanas e Inpenhado; na formação literária e teatral de crianças e jovens no ESCAPE (Penha), no Ler e Saber na Comunidade (Favela da Congonha), e na Fundação Angélica Goulart (Pedra de Guaratiba); nos agenciamentos de empreendedoras pretas e entusiastas da cultura medieval que ocorrem na Feira Crespa e na Feira Medieval; nos doces eróticos de Xota-K ou no Kombucha de Kadosh; nas ações culturais na Arena Dicró, na Lona da Maré e em outros espaços culturais.

FOTO: RAMON VELASCO

Apesar de diversa, esta constelação de iniciativas culturais contempla boa parte da bricolagem conceitual em torno da engenharia. Observamos em funcionamento processos heurísticos, desdobrados em atividades de gestão, design, e produção, respondendo não apenas aos anseios mais modernos ou contemporâneos, mas, sobretudo — e isto nos é fundamental —, aos desejos (seus e de seus pares) de fomentar, valorizar e difundir a produção cultural de seus territórios. Em sua diversidade, esta constelação reforça a presença de uma engenharia múltipla e específica, que queremos batizar de "Engenharia Cultural".

Mas por que engenharia cultural? É comum a nós, engenheiras, afirmarmos que a grande motivação da engenharia é a resolução de problemas. No caso da engenharia cultural, os problemas são muitos, sendo boa parte deles derivada da crônica desigualdade social e da histórica concentração de equipamentos culturais no município do Rio de Janeiro, processos que conduzem à construção de uma imagem estereotipada das cidadãs que habitam a maioria de seu território. Ora, são estes problemas conjugados que estas iniciativas culturais buscam resolver. Assentadas em seus territórios, elas os reconfiguram de

diversos meios e modos: concebem narrativas, desenterram histórias, constroem pontes sociais, mapeiam e redesenham fronteiras, formam cidadãos, estilhaçam estereótipos (machistas, racistas, elitistas, heterossexistas), criam canais de criatividade etc. Ao fazerem isso, estas engenheiras culturais pensam, a um só tempo, a cultura enquanto linguagem artística (rap, grafite, samba, moda, teatro, dança etc.) e **complexo territorial** constituído pelo compartilhamento de crenças, valores, vizinhanças, significados e visões de mundo.

Ao inventarem projetos e reinventarem suas culturas, estas engenheiras culturais mobilizam uma série de saberes sociotécnicos que incluem planejamento estratégico, arte contemporânea, direitos culturais, políticas culturais, dentre outros campos. Não à toa, nosso curso contempla estas áreas, revelando uma saída formidável aos impasses históricos enfrentados pelos cursos de engenharia no Brasil. Trata-se, pois, de um processo de **culturalização da engenharia**. Nesse sentido, não podemos deixar de compartilhar a surpresa de observar como as engenheiras culturais da turma de 2022 renovaram nosso olhar para as pálidas ferramentas da nossa área, ao torcerem criativamente, em função de suas centralidades, *frameworks* e metodologias originalmente concebidas para contextos neoliberais.

Por meio desta parceria com o Observatório das Favelas e com a Arena Dicró, nós, da Engenharia de Produção Cultural da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), temos a oportunidade de aprender com as engenheiras do curso como propor soluções a problemas que nem o sacrossanto Mercado nem o paternal Estado conseguem resolver. Ocorre, então, uma mágica inversão: nós, formadas em engenharia em uma universidade pública brasileira, aprendemos, finalmente, como sermos engenheiras por meio destas iniciativas culturais que fomentam a criatividade, visibilizam territórios, engendram novos mundos e nos ensinam o valor da partilha e do viver-junto. Por meio deste curso, podemos, enfim, dizer que estamos começando a entender o que é uma engenharia brasileira.

FOTO: ROSILENE MILIOTTI

Feira Crespa: interfaces de gênero, raça e território nas práticas de gestão cultural

ELAINE ROSA

A Feira Crespa é uma ação afirmativa comprometida com a valorização da mulher negra empreendedora e periférica. Nascida na Pavuna, zona Norte do Rio de Janeiro, em 2014, traz três eixos principais interdependentes — econômico, social e cultural —, expressos através do empreendedorismo, da arte e do debate. Co-fundada por Elaine Rosa, a Feira Crespa contribui conscientemente com um novo movimento que se faz presente atuando nos eixos gênero, raça e território, aqui representado pelo afroempreendedorismo carioca.

Os objetivos principais são o fortalecimento de afroempreendedores e o aumento do repertório dos participantes sobre a cultura afro-brasileira e sua história. Talvez, ao ouvirem falar da Feira Crespa, os potenciais consumidores esperem encontrar um espaço voltado apenas para a venda de produtos e serviços. Não que esse espaço não seja importante. O mercado, nas tradições da cultura Yorubá, é ocupado pela figura das Iyalodês, Senhoras do Mercado, mulheres que criam, produzem, administram, fazem a logística, vendem e cuidam do pós-venda. De fato, a figura das Iyalodês é a representação mais fiel que temos para relacionar às afroempreendedoras que estão na nossa feira. Contudo, é no espaço da feira que trocas intersubjetivas e aprendizagens coletivas são feitas. É ali que manifestações culturais e festas podem ser celebradas. Por isso que a Feira Crespa é um espaço múltiplo, onde os eixos de arte, empreendedorismo e debate se complementam.

Ao longo desses anos, já foram realizadas mais de 30 edições, com o objetivo de fortalecer afroempreendedores(as) e aumentar o repertório dos participantes

sobre a cultura afro-brasileira e sua história. Para além de trocas não são só de produtos e serviços, mas também de afeto, cultura e ancestralidade. Tudo isso é pensado por um grupo de colaboradores periféricos que unem os temas em voga com urgências da população preta, transformando necessidades em oportunidades.

A produção cultural e a gestão desse capital (social, intelectual, simbólico etc.) estiveram, até o final da década de 1990, concentradas em projetos contemplados com títulos e protagonistas que valorizavam as linguagens teatrais e musicais, em iniciativas de fomento oferecidas na cidade do Rio de Janeiro. Em sua maioria, seus representantes legais eram moradores da zona Sul, com mais de dois anos de atividade cultural institucionalizada/reconhecida e pertencentes às classes sociais (classificadas por faixa de salário) "A", com renda acima de 20 salários, e "B", de 10 a 20 salários, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2016).

Diante desse fato, a co-fundadora da Feira Crespa Elaine Rosa, no decorrer da pesquisa realizada em 2018, ao final de sua graduação em Produção Cultural pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), observou a relação de mulheres negras no mercado de trabalho, principalmente no mercado das feiras afro. Em suas investigações, a pesquisadora observou como o setor da produção cultural estava relacionado ao empreendedorismo protagonizado por mulheres negras, considerando o comportamento do cenário econômico e social para essas mulheres, e o impacto das feiras afro na produção cultural.

Segundo Teixeira Coelho, em seu "Dicionário Crítico de Política Cultural", o termo cultura aponta para "atividades determinadas do ser humano ligadas à estética — artes"[1]. Considerando-se esta definição, Elaine Rosa compreendeu que estava se referindo a um conjunto de hábitos e costumes de um grupo específico, composto pelos populares negros e protagonizado pelas mulheres negras. Na sociedade brasileira, e especificamente neste contexto carioca, a mulher negra tem uma função social e comercial, desde o período pós-escravocrata, de cuidar e arcar com os gastos para com os seus familiares. Assim, nos inclinamos a titularizar como as primeiras afroempreendedoras negras

1. Teixeira Coelho, 1997: "Dicionário Crítico de Política Cultural", página 103.

FOTO: ROSILENE MILIOTTI

e cariocas as quituteiras da Pequena África, que, vestidas de baianas, com seus tabuleiros, no período pós-escravocrata faziam da venda dos doces e quitutes sua fonte de renda.

O mercado de feiras afro sofreu um boom em 2015. Ele espelha em números o comportamento da mulher negra na sociedade brasileira a partir do ano de 2010, sendo tal comportamento o resultado de uma opção: "a opção de tornar-se intelectual [...] na e para comunidade negra", como diria bell hooks[2]. A Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED, 2016) sobre a população negra, realizada pela Fundação de Economia e Estatística, criada em 1974, na região Sul do Brasil, mostra em dados que os índices de emprego e renda das mulheres negras são atribuídos a duas questões, sendo uma delas a escolaridade.

2. bell hooks, 1995. "Intelectuais negras", revista Estudos Feministas (tradução: Marcos Santarita), página 465.

> “As mulheres negras empreendedoras protagonizam um cenário que se reinventou em 2015, com as aplicações de políticas públicas para o nicho artístico-cultural negro, fruto dos anos de militâncias e políticas realizadas pelo movimento negro desde os anos 80.”

A nova mulher negra periférica busca a alfabetização, como a maioria dos estadunidenses que concordam com hooks, pois vêem a importância da alfabetização ao trazer vantagens pecuniárias mais concretas que a de escritor, artista, instrutor ou professor[3]. A hipótese aqui apresentada, de acordo com o texto de hooks e a observação dos dados da Pesquisa de Emprego e Desemprego pela Fundação Economia e Estatística, traz um novo olhar para ela, uma nova regra. A nova mulher negra, que vem protagonizando um novo sistema de produtos culturais, traz olhares de acordo com diferentes necessidades para o mercado. Além da alfabetização, algumas políticas econômicas brasileiras para o pequeno e o microempreendedor reconhecerem o esforço de muitas empreendedoras do país (apesar da identificação desses benefícios gerar outros processos de pertencimento e de adaptação para o empreendedorismo negro). As mulheres negras empreendedoras (com ou sem alfabetização) protagonizam um cenário que se reinventou em 2015, com as aplicações de políticas públicas para o nicho artístico-cultural negro, ao final da primeira gestão do governo Lula, em 2010, tudo fruto dos anos de militâncias e políticas realizadas pelo movimento negro desde os anos 80. As feiras afro protagonizadas pelas jovens negras são um exemplo; Importante lembrar que as mulheres negras se organizaram na década de 1980 a fim de terem um espaço de luta, pois todos os movimentos anteriores foram protagonizados por homens. Roland e Domingues citam, como protesto à ausência de espaço, a criação de organizações como Geledés, em São Paulo; Criola,

3. Idem, página 468.

no Rio de Janeiro; Nzinga, em Belo Horizonte; e Associação das Mulheres Negras, em Porto Alegre[4].

Em 2022, houve um novo boom de atividades culturais, bem como a questão da diversidade e do ESG (acrônimo em inglês para governança ambiental, social e corporativa). As agendas mundiais que pensam a condução no "novo normal", pós pandemia da COVID-19, tratam negócios como a Feira Crespa (e várias das atividades culturais selecionadas para a segunda turma do curso de Engenharia de Produção) como ativos parceiros na reconstrução socio-econômica. A tomada de consciência aqui apresentada, e pautada como hipótese no início do texto, só foi possível por conta de todo um movimento político e social que pensa as economias e os saberes como força motriz para assuntos extremamente importantes e que ficaram ainda mais latentes com a pandemia da COVID-19. Pensar a saúde como recurso ou finalidade para a população negra é relacionar mulheres negras com o mercado de trabalho, principalmente no mercado das feiras afro; no setor da produção cultural, as empreendedoras negras, se mantém articulando e protagonizando o setor, centralizado a ancestralidade e contemporaneidade.

Por esses e por outros movimentos, prestes a chegar ao marco de seis anos de atividades, em dezembro de 2020, a Feira Crespa foi mais uma vez premiada através do edital "Ações Locais", da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o que possibilitou a realização de uma programação para os seis anos, com fomento e economia criativa. Em 2021, o gabinete da vereadora Tainá de Paula iniciou o Projeto de Lei nº889/2021, que considera de interesse cultural, social e turístico para o município do Rio de Janeiro que o evento Feira Crespa se torne patrimônio público da cidade, garantindo maior respeito e credibilidade, sem esquecer dos direitos, aos diversos corpos que realizam essa ação afirmativa. Até aqui foram cerca de 300 postos de venda para afroempreendedores, sendo 70% mulheres. Contribuindo para o sustento de famílias negras, a economia criativa constituída a partir do *black money* é a ponte para encontros valorosos no mercado que a sociedade carioca vem construindo no ano de 2022. Parcerias, participações, contratações e

4. Petrônio Domingues, 2005. "Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos", página 104.

programações que merecem registro: Festa Literária das Periferias (FLUP), Baile Black Bom, Fórum Rio, Congresso Rio Cidade Antiracista —alguns dos eventos que contaram com a tecnologia desenvolvida pelas produtoras à frente da Feira Crespa. Todos estes eventos corroboram o fato de que **a mulher é centro de um ecossistema gigante e tão importante para economia carioca**.

No curso de Engenharias Culturais, a Feira Crespa se irmana a uma dezena de outras iniciativas. Trazer o eixo econômico juntamente com o social e cultural é o objetivo do novo cenário que se constrói a partir dos estudos realizados durante esses quatro meses. Compreender as narrativas, as particularidades e as experiências individuais através das análises de casos não só da Feira Crespa, mas de todos os projetos nele presente, traz uma amostragem sólida de um cenário protagonizado pelos produtores culturais aptos a gerir, definir, redesenhar e operacionalizar ações e negócios culturais de acordo com o novo cenário político, que nos obrigou a aprender a ter um novo modus operandi.

FOTO: RAMON VELASCO

Uma conversa sobre autoria na gestão cultural

MOISÉS NASCIMENTO • FABIANA VILAR (SESC RJ)

PRA COMEÇO DE CONVERSA...

Autoria na gestão cultural implica pensar no modo como duas expressões um pouco distantes do imaginário comum — autoria e gestão — se acoplam, somam-se, viram algo necessário à ordem do dia. Se, por um lado, a primeira está constantemente associada ao campo da escrita (no qual, aqui e acolá, incide uma oligarquia mínima como pré-requisito), a segunda é marcada pela lógica empresarial em sua faceta administrativa, cujos ditames liberais suavizam-se por meio da noção de projeto. Para tudo na vida precisa-se de um projeto (inclusive na cultura, dizem). E todo projeto precisa de uma gestão que lhe garanta existência.

Tais termos, contudo, não estão necessariamente longes um do outro, se aceitarmos como exercício do comum revisitar as palavras ao revés, à revelia do que a massificação impõe como significado. No radical da palavra **gestão** encontram-se ramificações significativas tanto para "gesto", um movimento expressivo do corpo, quanto para "gestação" (da raiz do verbo *gerere*, no latim), período no qual pessoas com útero carregam dentro de si uma possibilidade de vida. As duas circunstâncias etimológicas apontam para a **criação**, ainda que involuntária. Alguém precisa elaborar o gesto do corpo, um ser precisa arcar com a "gravidade" de gerir um outro ser no e para o mundo.

Assim, não existe gestão sem nascimento. O que leva o raciocínio para um fato importante, invisibilizado no seio do neoliberalismo vigente: a qualidade primeira de uma pessoa gestora não é a administração, mas o papel criativo, a habilidade de criar situações novas e singulares das quais o espaço/tempo de atuação não mais se vê sem dali em diante (ou por um tempo).

Uma questão, veja bem, de **autoria**. Toda pessoa gestora é autora em função da **autoridade**, vale dizer, da habilidade de criar coisas em um determinado segmento ou assunto. Isso não brota do nada. É a experiência adquirida ao longo da vida. Pois não se trata de apenas gestar, mas também de acompanhar o processo de crescimento do ato criativo, de modo que a autoria sobre isso é reconhecida não apenas por si mesmo, mas, sobretudo, pela comunidade que visualiza e se beneficia da criação. São os outros que enxergam no gestor um lugar de autoridade, de notório saber a respeito daquilo que faz, produz e oferta dentro do contexto social.

É importante frisar isso porque, do modo como se observa aqui, na palavra **autoridade** não aparece apenas o modo de leitura performado socialmente pelo Estado (e pelo mercado). Ali opera o "autoritário", o poder despótico, que impõe de maneira coercitiva uma narrativa, uma verdade, não poupando esforços na implementação de seu modus operandi. A isso está atrelado o conceito de gestão disseminado pelo ocidente, acompanhado de suas palavras de ordem ("foco", "resultado", "entrega"), de mãos dadas com práticas de trabalho que aniquilam o ordinário da vida.

Se pensarmos de maneira analógica, na gestão enquanto criação, a autoridade então precisa ser considerada como espiral, circular, a partir de práticas horizontalizadas de elaboração de processos. Nunca concentrada em um único lugar ou pessoa, a autoridade circula exatamente porque são muitos os saberes e muitas as autorias. Nesse sentido, a qualidade de uma pessoa gestora está menos no exercício do poder do que na sua capacidade de fazer circular as autoridades que circundam o seu processo de liderança.

UM PAPO RETO

Humanizar os termos "autoria" e "gestão" é um convite para não habitarmos uma terra devastada, ainda mais quando no seio da conversa se encontra a gestão cultural.

A cultura é ordinária, como nos diz Gilberto Gil[1], e nela a gestão necessita ser pensada sob uma perspectiva ética. Nessa dimensão, descortinada dos lugares de certeza da lógica do capital, isso significa compreendê-la como uma necessidade básica, tal qual se pensa no arroz, no feijão e no café com pão como condições mínimas de existência.

Entre as muitas tarefas da gestão cultural, a de responder à provocação do ex-ministro deveria ser alçada ao lugar de razão primeira do dia a dia, pois é de autoria (e, consequentemente, de vida) que se trata. Na contramão do "mercado cultural" — aqui entre aspas porque a cortina do entretenimento, em seus flertes com o autoritário, por vezes anula o simbólico na composição do sujeito social —, indiretamente Seu Gilberto convoca a pessoa gestora a elaborar saídas possíveis para a presença da cultura na cesta básica de um território, de uma comunidade, de um espaço social, dos quais por vezes é estigmatizada e taxada como não prioritária.

O setor cultural movimenta 3% do PIB nacional e responde por cerca de cinco milhões de empregos, segundo dados mais recentes do IBGE. Levando em conta o fato de a pesquisa revelar uma baixa, se comparada aos anos anteriores, já que a pandemia afastou do setor diversos profissionais cujas atividades foram suspensas no período, os números apontam para uma situação de destaque no cenário brasileiro, sobretudo no setor de serviços, a despeito da ausência de políticas públicas que garantam subsídios de forma equilibrada e regular. Tais dados reforçam o ordinário apontado por Seu Gilberto, cujas dimensões políticas, para além da efetividade econômica, tangenciam a responsabilidade de se fazer entender, no contexto brasileiro, que não há capacidade de construir o país sem participação do setor cultural.

Para o papo proposto aqui, importa dizer que todo esse cenário é composto de fazedores, pensadores, pesquisadores e articuladores, inseridos nos mais variados contextos — que vão desde funções de planejamento, operacionalização, mediação de projetos, políticas, questões técnicas e financeiras, ao contexto próprio da criação artística, artesanal ou dos modos de saber,

1. Gilberto Gil, 2003. Entrevista para Agência Reuters durante a Feira Literária Internacional de Paraty.

formas de expressão e manifestações culturais. Cada um responde por um ato criativo, uma autoria; e não apenas compreendê-las, mas fazer circular essas autoridades, é papel da gestão cultural.

A não compreensão disso por vezes coloca o campo da cultura em descompasso com outras estratégias de gestão no âmbito de bens e serviços. No caso das formações direcionadas ao fazer — MBA, mestrado profissional, pós-graduações lato sensu etc. —, a gestão cultural ainda caminha de forma tímida, ora entendida como um corpo estranho, ora pouco assimilada pelas demais formações profissionais nas quais o termo "gestão" comparece de forma endurecida, já apresentada anteriormente, mais colado ao conceito de "administração" que propriamente à criação, sua instância primeira. E o erro da gestão aproximada à administração é que esta, em sua etimologia, relaciona-se mais a um "servir junto a", desempenhar uma atividade junto a um superior (não esquecer que a palavra "ministro", de modo não percebido, está ali dentro, e que o prefixo "ad" significa "junto"), do que a compor, elaborar estratégias e saídas de forma coletiva.

Embora sejam recentes os espaços destinados ao estudo formal da gestão cultural, isso de modo nenhum significa a não existência de formações nos espaços de criação. Sempre existiram práticas de gestão nos territórios, bem como modos de fazer de criadores e produtores; e tais processos sempre foram pedagógicos. Em matéria de cultura, os saberes são complementares no sentido da adição: há sempre espaço para adicionar um novo jeito de fazer e compreender as práticas culturais.

O saber acadêmico e suas tecnologias, por exemplo, valem tanto quanto o saber do produtor de campo, elaborado a partir de seu próprio jeito de cartografar o terreno, no intuito de pôr de pé a ideia que precisa sair do papel e chegar ao público. São gestões de conhecimento. São gestões de cultura. E o reconhecimento dessas ferramentas como tecnologias importantes de subsistência garante a circularidade, o comunitarismo e a ludicidade aos processos de autoria, no mesmo passo com o qual convoca os demais integrantes do setor de bens e serviços a repensarem suas práticas de gestão.

E UM CONVITE

Pensar a gestão cultural a partir da autoria, para além de identificar os atos criativos como parte importante de sua construção, é também uma provocação à gestão tal como concebida pela narrativa liberal em sua face humanizada. Partindo do pressuposto de que a estratégia de gestão se configura coletivamente, mas através de pessoas diversas, com vivências, recortes e autorias distintos, é tarefa das mais importantes saber reconhecer essas travessias como parte integrante do trabalho.

Certa vez um poeta[2] afirmou:

> *quando se vive sob a espécie da viagem o que*
> *importa não é a viagem mas o começo da...*

O trecho acima ajuda no processo de compreensão de que o foco, no caso da gestão cultural, não está no resultado, mas nos processos; menos aonde se chega do que no que se deixa como legado nos processos de travessia da vida.

Gestão cultural sob a perspectiva da autoria como provocação à ideia de gestão. Simbora? É um convite.

2. Trecho de *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos.

FOTO: ROSILENE MILIOTTI

Reflexões em torno da presença de negras e negros na gestão de espaços culturais do Rio de Janeiro[1]

GISELE JACOB DOS SANTOS

O presente trabalho irá investigar as potências que emergem a partir da presença de pessoas negras nos cargos de poder e liderança em espaços culturais, apoiado nos conceitos de racismo estrutural e institucional[2]. Será apresentado como as práticas culturais ainda funcionam como instrumentos reprodutores do racismo e quais são os caminhos possíveis para enegrecer a gestão cultural.

Equipamentos culturais serão compreendidos como instrumentos que possibilitam analisar as disputas e complexidades do campo da cultura. As instituições e organizações culturais serão também tratadas, aqui, a partir do campo cultural, mais precisamente equipamentos, centros e/ou espaços culturais. Os termos serão tomados como sinônimos, identificados, no escopo deste trabalho, como ferramentas de análise para apoiar a compreensão das questões étnico-raciais que atravessam a gestão cultural.

1. Este artigo faz parte da construção de dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ).

2. Sílvio Luiz de Almeida, 2018. “O que é racismo estrutural?”

> (...) não concordo com o ponto de vista tradicional de que o distanciamento emocional, social e político é sempre uma condição favorável para a pesquisa, melhor que o envolvimento mais pessoal. Ser uma pessoa "de dentro" produz uma base rica, valiosa em pesquisas centradas em sujeitos[3].

Este trabalho nasce, portanto, a partir das minhas inquietações enquanto pesquisadora, mulher, negra, suburbana da cidade do Rio de Janeiro e gestora cultural atuante em equipamentos de cultura há dez anos. Ao longo das minhas graduação, pós-graduação e trajetória profissional, foi possível identificar o protagonismo de pessoas brancas em cargos de poder e liderança, assim como se apresentavam em maior quantidade em relação aos profissionais negros, ocupando cargos de coordenação, diretoria e gerência. Já as pessoas negras estavam em espaços subalternizados e ocupações de menor destaque, como recepcionistas, atendentes de público, auxiliares de limpeza e serviços gerais.

Os resultados da pesquisa "Cultura nas Capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte" apresentam em seu debate racial um destaque para a influência da desigualdade racial no acesso à cultura. Ainda que os dados apresentem um maior interesse da população negra por atividades culturais, "há barreiras objetivas e subjetivas às atividades culturais nas grandes cidades brasileiras (...). Há espaços considerados de elite nos quais negras e negros ainda hoje, 130 anos depois da abolição, evitam ir por sentimento de inadequação, falta de pertencimento e medo de discriminação[4]".

O racismo faz parte da ordem social. Por esta razão, é importante demarcar a importância em analisar os processos sociais a partir desta perspectiva. O racismo institucional não é percebido de forma objetiva, causando muitos conflitos e discordâncias em relação a esta prática, com a justificativa rasa de que se trata de um sistema, de uma estrutura historicamente estabelecida, desenvolvendo, assim, uma espécie de padrão civilizatório no qual práticas

3. Grada Kilomba, 2010. "Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano", página 83.
4. Flávia Oliveira e Isabela Reis, 2018. "Como a desigualdade racial se reflete em desigualdade de acesso à cultura", página 98.

racistas são normalizadas e encaradas como um comportamento a ser seguido, isento de qualquer forma de questionamento ou punição. Entretanto, o racismo enquanto sistema não retira a responsabilidade individual e não pode ser um álibi para condutas racistas.

> As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um dos seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista[5].

A afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades[6]. Mesmo com o amparo da Lei Afonso Arinos (1951), que garante a proibição e a criminalização da discriminação racial, podemos nos deparar, cotidianamente, com uma sofisticação nas narrativas racistas em anúncios de trabalho, quando indicam um perfil requerido — por exemplo: "pessoas de boa aparência". A partir de uma análise crítica, é possível inferir o tom de pele que o referido anúncio deseja, ou seja, podemos substituir "boa aparência" por "branco/a" para obter a verdadeira significação do eufemismo.

Como a figura de uma gestora negra ou de um gestor negro pode impactar nas pautas e narrativas de um determinado equipamento de cultura? Como a identidade e todas as experiências que um corpo negro carrega podem contribuir diretamente nas metodologias de gestão a serem utilizadas como ferramentas de trabalho?

Sendo a cultura uma área de conhecimento que possui a diversidade na base de sua essência, por qual razão o espanto social ocorre quando um indivíduo negro ocupa um cargo de poder em uma instituição cultural? E por qual motivo naturalizamos sua ausência, bem como a presença de gestores culturais brancos e brancas em espaços de comando? Como as organizações culturais compreendem internamente as camadas do **racismo estrutural e institucional**? Quais tensionamentos atravessam a presença de pessoas negras em espaços de gestão de equipamentos culturais?

5. Sílvio Luiz de Almeida, 2018. "O que é racismo estrutural?", página 47.
6. Lélia Gonzales, 1988. "Por um feminismo afrolatinoamericano".

> “Proponho a reparação como um dispositivo para a mudança de estruturas e abandono de privilégios, visando ao fortalecimento das práticas antirracistas e políticas reparadoras nas organizações, para a garantia da permanência da população negra em todos os espaços da vida social.”

A pesquisa propõe reflexões e caminhos possíveis para enegrecer os discursos do campo cultural, silenciados pela lógica colonial eurocêntrica branca, presente na construção da sociedade brasileira. Proponho a **reparação** como um dispositivo para a mudança de estruturas e abandono de privilégios, visando ao fortalecimento das práticas antirracistas e políticas reparadoras nas organizações, para a garantia da permanência da população negra em todos os espaços da vida social.

O acúmulo de dez anos de experiência profissional em equipamentos de cultura me possibilita reconhecer um sentimento de solidão em ser uma das únicas pessoas negras que integraram o organograma principal das equipes em que já trabalhei, não como um caso isolado, mas um reflexo da estrutura racista em que vivemos.

Entre estágios e trabalhos profissionais, foram cinco anos atuando no mercado cultural na cidade do Rio de Janeiro, em instituições de ensino, escolas de arte, produtoras de cinema e projetos culturais, editoras e produções de eventos em geral. Após esse período de circulação por diferentes campos de atuação do meio cultural, assumi o cargo de produtora executiva na Arena Carioca Dicró entre 2012 e 2014. Neste período, meu olhar crítico foi ampliado e passei a compreender a importância da existência de equipamentos culturais para a sociedade, bem como me aproximei das especificidades da gestão cultural em territórios periféricos.

Acredito que esta experiência profissional tenha sido mais uma camada incorporada à minha consciência racial, visto os questionamentos oriundos de profissionais e de artistas que chegavam ao espaço para, assim como eu, exercer seu ofício: "É você a produtora?". Aparentemente essa pergunta não deveria causar estranheza, pois é uma dúvida comum para localizar a pessoa responsável e o ponto focal para os encaminhamentos de produção, ou seja, uma situação cotidiana para as dinâmicas de trabalho dessa natureza. O trabalho da produção executiva de um espaço cultural consiste, em resumo, em acompanhar todas as etapas para que determinado evento, projeto ou ação seja realizado com sucesso: desde a criação à administração das ações, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o poder público, as empresas patrocinadoras e o público consumidor[7].

Entretanto, as subjetividades seguidas dessa pergunta, quase uma abordagem, evidenciavam o incômodo de quem perguntava, assim como todo o processo a ser desdobrado até a finalização daquele trabalho. Escutei e respondi essa "dúvida" inúmeras vezes, na Arena Carioca Dicró e em outros espaços culturais em que trabalhei. Foi necessária uma observação mais crítica para compreender como a cor da minha pele, a textura dos meus cabelos (que estavam em recente processo de finalização da transição capilar) e, principalmente, a minha presença influenciavam essa indagação.

Muitas práticas racistas não são possíveis de serem compreendidas imediatamente, dependem de uma percepção mais atenta às sutilezas e aos detalhes que tornam o racismo um sistema tão ardiloso e consolidado.

Apesar dos vários questionamentos e trocas não amistosas, foi possível vivenciar muito afeto e colher amizades verdadeiras na Arena Dicró, que anos mais tarde me acolheria novamente, agora no cargo de coordenação. Importante indicar nesta análise a bagagem de repertório estético e subjetivo para a construção do meu olhar para a gestão cultural e de espaços culturais, a partir da convivência com uma equipe negra e periférica e com um público com o mesmo perfil. A memória dessa convivência me trouxe base para esse processo de pesquisa e contribuiu para as reflexões acerca dos cargos assumidos posteriormente.

7. Rômulo Avelar, 2008. "O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural".

Vale destacar que equipes e grupos de trabalho majoritariamente compostos por pessoas negras não estão isentos de tensões e dificuldades diversas em suas relações de trabalho. Os conflitos estarão presentes, assim como em toda estrutura organizacional. Desta forma, observamos a importância de refletirmos acerca da singularidade de pessoas negras em suas relações sociais. Sujeitos negros não são seres homogêneos, são dotados de individualidades como qualquer outro indivíduo.

Neste mesmo ponto, podemos somar o fato de que a presença de gestoras/es negras/os em cargos de gestão em espaços culturais não garante lideranças e desdobramentos mais democráticos, porém demonstra um movimento nas estruturas e uma revisão nos privilégios e padrões brancos hegemônicos.

Para debatermos acerca da gestão cultural e de espaços culturais, a partir de um viés racializado, é necessário, ainda que brevemente, refletir sobre como a produção cultural negra foi construída, desenvolvida e sedimentada até aqui; perceber como ela vem sendo apropriada pelas elites brancas hegemônicas e arduamente resgatada pela comunidade negra.

As manifestações culturais africanas foram uma das bases para a formação de uma identidade cultural brasileira, construída no processo de diáspora e emancipação negra no período de pós-abolição do sistema escravagista. Samba, carnaval, capoeira, congada, jongo, funk, escolas e rodas de samba, tambor de crioula e gastronomia se constituem como práticas culturais afro-brasileiras, reconhecidas em âmbito nacional e internacional, sendo possível dimensionar a importância da presença da cultura africana e afrodiaspórica para o que entendemos hoje como práticas culturais brasileiras.

Importante destacar um ponto complexo dessa presença, a partir da compreensão da “África” enquanto uma construção moderna, uma invenção colonial pautada na diversidade de povos, tribos, culturas, religiões e línguas, mas, sobretudo, por conta do fato histórico fundador dessa relação: o tráfico escravo e a manutenção do sistema escravocrata.

Embora o contexto de desigualdade social e racial se mantenha, é papel fundamental de um equipamento cultural fomentar a diversidade e instrumentalizar as práticas culturais de seus frequentadores, estimulando uma relação de apropriação, baseada no sentimento de pertencimento não apenas de seu espaço físico, mas tomar posse das atividades propostas e de seu conteúdo.

Os espaços culturais devem possibilitar uma vivência cultural aprofundada através de formas diferenciadas de envolver seu público, permitindo o desenvolvimento da capacidade de cada indivíduo de refletir sobre as diferentes linguagens artísticas, priorizando a participação ativa, ao invés do puro acesso, e o alcance de um resultado quantitativo. Se apresentam como uma alternativa de espaço para a participação e a fruição, permitindo que os sujeitos sociais ali inseridos possam desenvolver suas habilidades criativas e acessar novas linguagens.

Entretanto, equipamentos culturais se configuram como espaços elitizados ainda que tenham a democratização da cultura como um de seus principais pilares, reafirmando o fato de a prática cultural e os conhecimentos artísticos serem desnecessários às camadas populares e um privilégio para poucos.

Apoiado pela lógica de uma suposta superioridade cultural, as organizações culturais, enquanto instituições elitizadas, promovem um distanciamento social em suas dinâmicas quando não trabalham as subjetividades dos seus público, território e, principalmente, conteúdo da programação. Por exemplo: quando deixam de tratar a questão étnico-racial, concentrando todas as pautas artísticas negras para os dias 13 de maio e 20 de novembro, abolição da escravatura no Brasil e Dia da Consciência Negra, respectivamente.

Na tentativa de nivelar as práticas culturais, é importante averiguar os reais motivos dessa escolha. Por que uma manifestação artística e não outra? Por qual razão optamos por resumir tamanha contribuição histórica para a cultura brasileira em apenas um momento específico do ano?

A gestão de um equipamento cultural, além de cumprir com as interlocuções públicas, administrativas e organizacionais, deve desenvolver um olhar crítico e sensível para o desenvolvimento de suas ações, priorizando a pluralidade nas temáticas de suas programações. Por esta razão, instituições culturais devem

construir "políticas públicas de cultura capazes de se afirmarem como democráticas, participativas e que permitam resgatar valores e práticas de segmentos sociais tradicionalmente excluídos do reconhecimento social e cultural[8]".

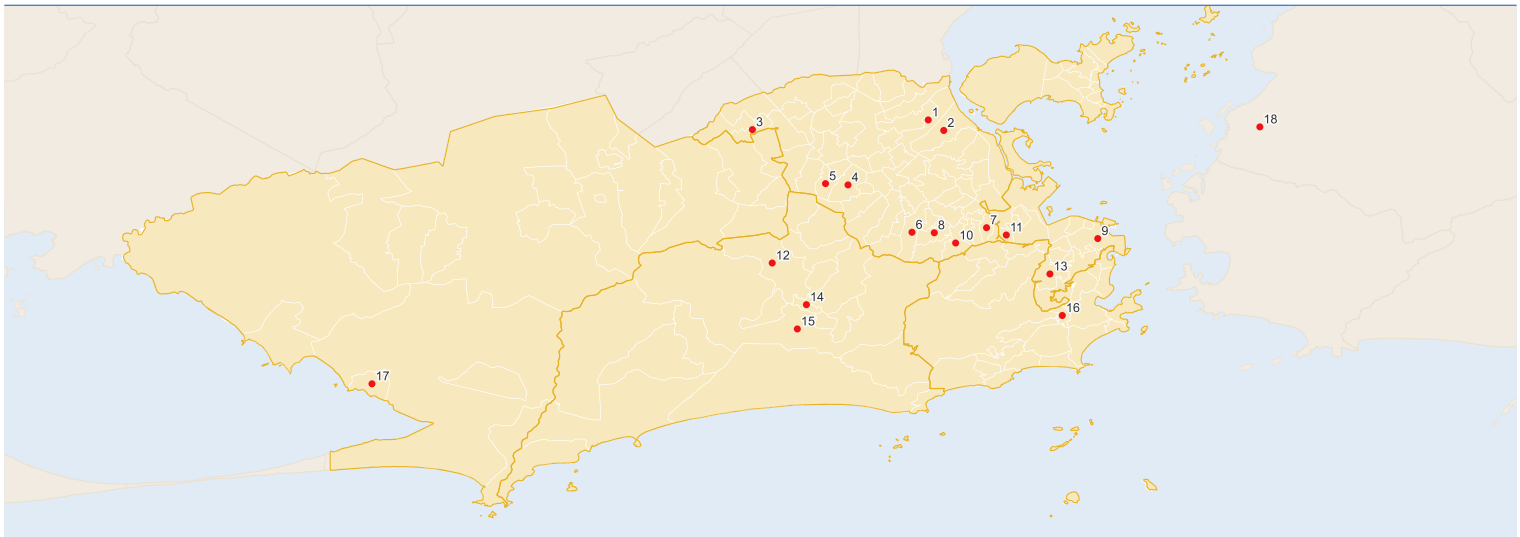
O ato de diferenciar uma ação cultural da outra dentro de uma sociedade racista merece atenção, pois pode ser uma conduta tendenciosa à ideologia do branqueamento e ao mito da democracia racial. Hierarquizar manifestações culturais é ratificar o pensamento colonial, é considerar "baixa" e "alta" cultura como categorias aceitáveis para os estudos da produção cultural, que, por sua vez, possui um compromisso político com a democratização dos bens culturais e a diminuição das desigualdades sociais.

Tal engajamento político em garantir a pluralidade nas programações artísticas deve refletir na composição das equipes de trabalho de um espaço cultural. Lideranças e demais gestoras/es, que ocupam cargos de decisão, são figuras responsáveis por assumir e garantir uma alteração na rota do percurso hegemônico, ou seja, definir a gestão baseada na diversidade.

8. Carlos Alberto Messeder, 2016. "Políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura (2013 – 2014)".

MAPA 1 | BAIRRO DE MORADIA DAS/OS ALUNAS E ALUNOS

LIMITE DE BAIRROS LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO (AP) REGIÃO METROPOLITANA DO RIO DE JANEIRO



1. PENHA CIRCULAR
PATRCÍCIA CLAUDINO • RODA DE SAMBA VOU MEXER

2. PENHA
GUSTAVO ALVES • ESCOLA DE ARTES DA PENHA
VILSON LUIZ PEREIRA • VILSON LUIZ DAS GUIADAS URBANAS

3. RICARDO DE ALBUQUERQUE
DIEGO CLAUDINO • FEIRA MEDIEVAL CARIOCA

4. MADUREIRA
KAROLYNNE DUARTE • RODA CULTURAL DA BARRA PRETA

5. OSVALDO CRUZ
VANESSA REGINA RIBEIRO • LER E SABER NA COMUNIDADE

6. ENGENHO DE DENTRO
GISELE NASCIMENTO • GHETTO RUN CREW

7. ROCHA
FERNANDA KLEN • MOSTRA DE CENAS AUTORAIS E INDEPENDENTES

8. MÉIER
FABRICIO MELLO • RODA CULTURAL DO MÉIER/CCRP

9. CENTRO
FABIANA VILAR • AROEIRA TEATRO
MOISÉS FERREIRA • COLETIVO ZUMBI VEM

10. ENGENHO NOVO
ELAINE ROSA • FEIRA CRESPA

11. MANGUEIRA
LARISSA FERREIRA • FESTIVAL DE ARTES EM IMBARIÊ

12. TAQUARA
ANDRÉ TURSONNE

13. RIO COMPRIDO
GUILHERMINA AUGUSTI

14. CIDADE DE DEUS
JEAN SAMPAIO - PROJETO FIGA DE GUINÉ

15. JACAREPAGUÁ
WILLIAN OLIVEIR • LONA CULTURAL DA MARÉ

16. HUMAITÁ
KADOSH OLIVE • UNIVERSIDADE DAS QUEBRADAS (UQ)

17. PEDRA DE GUARATIBA
FRED BARCELLOS - FUNDAÇÃO ANGELICA GOULART

18. TRIBOBÓ (SÃO GONÇALO)
JEOSANNY LINO • CRESCE MULHER

FOTO: RAMON VELLASCO

Apresentação da pesquisa "Culturas de Periferia 3"

ARUAN BRAGA • MICHELLA MAIA

DE ONDE PARTIMOS E O QUE BUSCAMOS

A atual pesquisa do Culturas de Periferia se insere em uma rica trajetória do Observatório de Favelas na produção de conhecimento, ou melhor, no reconhecimento de saberes e de dinâmicas sociais potentes nos territórios populares cariocas no campo da cultura. Nas edições anteriores[1][2], Jorge Luiz Barbosa e Monique Bezerra da Silva consolidaram procedimentos e abordagens para análises socioespaciais das práticas culturais populares a fim de destacar a inscrição delas nos processos de transformação da cidade, buscando compreender, enfrentar e encontrar caminhos para a superação das distinções corpóreo territoriais de direitos[3] que caracterizam as desigualdades socioespaciais presentes na cidade do Rio de Janeiro.

Na presente edição do Culturas de Periferia, essa abordagem de pesquisa engajada, bem como seus instrumentos e ferramentas, são mobilizados, apropriados e conjugados a fim de produzir pesquisa inédita sobre **práticas e manifestações culturais afrodiaspóricas** nas zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro em suas **condições e potências de ocupação e reinvenção do espaço público** à luz dos desafios de atuação no contexto de "pós-pandemia"

1. "Culturas de Periferia 1": https://observatoriodefavelas.org.br/acervo/culturas-de-periferia/.
2. "Culturas de Periferia 2": https://observatoriodefavelas.org.br/acervo/culturas-de-periferia-2/.
3. Jorge Luiz Barbosa, 2017. "Corpo, território, morada e favelas", capítulo do livro "O espaço e a metropolização: cotidiano e ação" (organizadores: Alvaro Ferreira, João Rua e Regina Célia de Mattos).

Este objetivo geral invoca referências fundamentais que dão continuidade às primeiras edições do projeto, mas também aponta para a ampliação do escopo e do recorte de pesquisa, ao incorporar novas temáticas e a zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, já nos primeiros movimentos da presente pesquisa, essa ampliação de escala se mostrou insuficiente para as pretensões das análises. Um dos principais pontos de reflexão neste sentido foi sobre a ocupação de espacialidades centrais por grupos, sujeitos e práticas periféricas, em suas formas de mobilidade e circularidade nos diversos espaços da cidade. A importância da região central para as práticas populares selecionadas se apresentou de forma definitiva, viabilizando, a partir desta ampliação, a reflexão sobre as condições e características de realização da cultura na escala municipal. Portanto, para além destas duas regiões da cidade — zona Norte e zona Oeste —, incluímos o Centro como território de interesse da pesquisa, como extensão e local de apropriação de práticas culturais periféricas. Nos estendemos, ao fim, por quase todo o limite territorial da cidade, onde residem 5.643.571 moradores, 85% da população total[4].

É dentro deste recorte territorial que se concentra a maior parte das favelas do Rio de Janeiro, as quais revelam a gravidade das múltiplas expressões das desigualdades na cidade, fundada a partir da exploração de pessoas nativas e, sobretudo, de negros oriundos da África. No entanto, este é só um pedaço da história, que, contada apenas com estas referências, ofusca a centralidade dessa população na recriação desta mesma cidade. Ou seja, apesar das distintas formas de exploração e opressão continuamente perpetradas sobre as populações periféricas, esses grupos sociais foram capazes de construir espaços de acolhimento, proteção e afirmação da vida neste contexto urbano hostil. Um dos exemplos é a favela.

4. Dados populacionais oriundos do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. "Estudo 3255: Coleção Estudos Cariocas – Projeção Populacional 2013-2020 para a Cidade do Rio de Janeiro: uma aplicação do método AiBi".

MAPA 2 | FAVELAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO POR ÁREA DE PLANEJAMENTO

FAVELAS LIMITE DOS BAIRROS LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO

Aqui marcamos outra premissa da pesquisa: o Rio de Janeiro se constitui enquanto cidade sobre corpos e práticas sociais afrodiaspóricas que têm como abrigo e refúgio as favelas[5] e os territórios populares.

A despeito das barreiras no acesso a bens e serviços da chamada cidade formal, ficando condicionada a ocupar áreas menos privilegiadas e sem infraestrutura, a população marginalizada se territorializa nesses espaços e neles reproduz e recria experiências de vida potentes e transformadoras para o conjunto da cidade. Neste sentido, é fundamental destacar o entroncamento entre as práticas sociais e culturais negras historicamente presentes na cidade do Rio de Janeiro e a consolidação das favelas enquanto espaços de luta e afirmação de modos de vida das camadas populares. Os territórios populares e favelas se constituem enquanto espaços de aquilombamento para afirmação da vida, remontando os movimentos amplos e permanentes de enfrentamento do ordenamento escravista brasileiro[6]. Estes bairros negros[7] são atualizados por práticas autênticas de resistência e afirmação legítima da existência por parte da população através de sua vivência, que por vezes mobiliza instrumentos permitidos e autorizados pelas normas legais, mas em outros momentos e conjunturas se vale de procedimentos e táticas insurgentes. Esta característica responsiva e adaptativa, pujante nas práticas culturais populares, indica a concretude e a atualidade do quilombismo enquanto estratégia de ação concreta da população carioca.

Portanto, a construção de uma cidade afrodiaspórica se faz a partir da corporeidade da população negra que, no seu processo de territorialização, apesar de todas as formas de opressão e estigmatização sofridas, estendeu pelo arranjo urbano carioca suas práticas religiosas e culturais, fazendo do Rio de Janeiro, sobretudo o espaço público, um lugar privilegiado de encontro/trocas. Dentro e fora das favelas.

5. Andrelino Campos, 2005. “Do quilombo à favela”.
6. Abdias Nascimento, 2019. “O quilombismo”.
7. Muniz Sodré, 2019. “O terreiro e a cidade”.

Ao afirmar a importância dos territórios populares para o Rio de Janeiro e a potência do espaço público para a cidade, com especial destaque aos elementos de convivência oriundos dos setores populares e do povo negro, ganha força também uma definição específica de cidade em nossa pesquisa. A partir dela procuramos questionar e buscar caminhos para a superação de padrões de urbanidade hegemônicos eurocentrados. A cidade não deve ser limitada à concepção ocidental-moderna que destaca os elementos construídos da urbanização, por um lado, ou compreende a urbe apenas como cenário da circulação e da troca de mercadorias, por outro. Para além desta base material, a cidade é, sobretudo, resultado da associação humana, tanto em ação quanto em discurso. Ou seja, as dimensões política e cultural são centrais para definir, compreender e atuar sobre a dinâmica citadina.

É neste cenário que o espaço público assume papel essencial ao prover condições e oportunidades de convivência entre os cidadãos. Ampliam e disseminam, com efeito, novas práticas sociais e atualizam as experiências do comum[8] que servem de referência para a reprodução e reorientação do desenvolvimento urbano. A cultura popular é alçada nesta pesquisa como unidade de análise fundamental para identificar e visibilizar os "processos de invenção e reconstrução de laços de sociabilidade no campo das sapiências da rua[9]".

Afinal, os lugares da vida cotidiana, ainda que urbanizados, ainda que as materialidades e serviços básicos da urbe os alcancem, só se constituem como cidade quando inseridos nas arenas e nos processos políticos que definem a organização, os sentidos e os planos para o futuro desta mesma cidade. E quando carentes deste potencial, os territórios urbanos se aproximam de espaços da não cidade, onde não é reconhecido o éthos social e democrático próprio da cidade.

E, mais uma vez recusando o senso comum, destacamos que determinados espaços urbanos atualizam estes princípios clássicos para o contemporâneo. Os territórios populares, em especial as favelas e periferias, apresentam

8 Michael Hardt e Antonio Negri (2016). "Bem-estar comum".

9 Luiz Antonio Simas, 2020. "O corpo encantado das ruas".

relações de vizinhança e parentesco marcadas por vínculos de solidariedade e reciprocidade; forte valorização das áreas comuns como lugar de convivência; elevado grau de autorregulação do espaço público, afirmando experiências e exercícios de autonomia; convívio entre grupos de nacionalidades, etnias e religiosidades distintas; formas alternativas de serviços e equipamentos urbanísticos, como resposta à insuficiência, à ausência e/ou à inadequação dos investimentos públicos e privados; bem como modelos participativos e coletivos, como movimentos e organizações sociais, de luta pela afirmação e pela invenção de direitos, ampliando as referências de demandas e de ações públicas de democratização da cidade[10].

Seja por meio da revisão histórica a contrapelo[11], recusando a tradição dos vencedores, seja através da identificação e da valorização das práticas sociais dos grupos marginalizados no momento presente, almejamos ressaltar as fissuras abertas pelas culturas populares e negras no sentido de alcançar uma cidade plena. Por isso, um dos nossos objetivos específicos é

> compreender expressões urbanas da **distinção de direitos,** bem como as **estratégias territoriais**[12] das práticas culturais populares acionadas para promover o **Direito à Cidade**[13].

Com efeito, temos também a intenção de visibilizar experiências de **promoção do comum** a partir dos **espaços públicos negros.**

A despeito da interpretação simplista que circunscreve a vivência das camadas populares na cidade apenas em seus lugares de moradia, observamos ao longo da história do Rio de Janeiro que seus espaços públicos foram ocupados majoritariamente por esta população. Por isso, se torna fundamental para a

10. Carta da Maré – Manifesto das Periferias, 2017: https://revistaperiferias.org/wp-content/uploads/2019/07/periferias-manifesto-3-portugues.pdf.
11. Walter Benjamin, 1940. “Teses sobre o conceito de História”.
12. Denilson Oliveira, 2006. Dissertação “Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca”.
13. Henri Lefebvre, 2001. “O Direito à Cidade”.

pesquisa perceber os elementos de memória e pertenças coletivas produzidos nas práticas culturais mapeadas nas ruas e praças públicas e, de forma complementar, perceber a mobilização deles em outros tipos de espaços e regiões, captando, portanto, os fluxos de circulação e criação de afrocentralidades[14]. Tal interesse está refletido no seguinte objetivo específico: identificar elementos das **identidades culturais populares** e sua ativação em **territorialidades móveis** na cidade.

Este processo, atravessado por uma pandemia que causou impactos superlativos no Brasil, nos leva a considerar os desafios para a circulação na cidade, bem como o processo de retomada das manifestações e práticas culturais em momento de flexibilização do isolamento social e reabertura dos locais de realização. Buscamos observar, assim, um novo cenário emergindo, trazendo outros atores e novas pautas, sem perder de vista as referências ancestrais e populares. Pretendemos, então, investigar a criação de novas **cenas de realização e articulação** cultural em **redes colaborativas** a **partir das favelas e das periferias** cariocas[15][16].

Por este caminho, trazemos para a centralidade da pesquisa os territórios populares e suas práticas cotidianas e festivas de vida e convivência, as quais se expandem por toda a cidade por meio de pessoas que corporificam uma existência rica, legítima e indispensável para a construção de um Rio menos desigual e mais democrático.

14. Molefi Kete Asante, 2016. “Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia”.

15. Jailson Silva e Jorge Barbosa, 2005. “Favela: alegria e dor na cidade”.

16. Jailson Silva, Jorge Barbosa e Mário Simão, 2020. “A favela reinventa a cidade”.

SOBRE O PERCURSO DE PESQUISA

De partida, é imprescindível salientar que a presente pesquisa não pretende exaurir todas as dimensões da cultura popular na cidade do Rio de Janeiro, tarefa a que inúmeros pesquisadoras e pesquisadores, inclusive citados neste trabalho, dedicaram toda sua vida. Mesmo dentro dos campos de práticas culturais populares selecionadas para o aprofundamento da pesquisa, a pretensão censitária é inviável, tanto por nossa limitação humana quanto pelo dinamismo e pela organicidade que as caracteriza.

Neste sentido, escolhas foram feitas para viabilizar o esforço de investigação, sistematização e apresentação de um conjunto delimitado de práticas culturais populares. Nesta edição do Culturas de Periferia, vamos nos debruçar sobre as rodas de samba protagonizadas por mulheres, as feiras étnicas, as rodas culturais e o slam.

Algumas razões levaram a essa escolha, dentre as quais destacamos a preocupação com o momento recente, diretamente influenciado pelo contexto da pandemia e a retomada cultural na cidade. Por outro lado, alinhados à leitura interseccional das múltiplas desigualdades presentes no Rio de Janeiro, privilegiamos nesta escolha as práticas culturais que apresentam relevante participação de mulheres negras. O caminho aqui priorizado busca trazer a possibilidade de se pensar a sociedade e o espaço urbano[17] a partir da centralidade das referências femininas negras[18], apesar das violências historicamente cristalizadas sobre a mulher negra.

17 Geny F Guimarães, 2018. “O conceito de lugar no processo-projeto patrimonial negro-brasileiro.”

18 Lélia Gonzalez, 1982. “Mulher Negra na História do Brasil”.

PROCEDIMENTOS E RESULTADOS: INVENTÁRIO DE PRÁTICAS CULTURAIS POPULARES

No que se refere ao método de pesquisa, nos valemos de instrumentos quantitativos voltados para a inventariação e o mapeamento das práticas culturais. Neste processo, a pesquisa bibliográfica, a netnográfica e as entrevistas semiestruturadas foram as operações empregadas. A partir destes resultados foram construídos os mapas, os gráficos e as tabelas apresentados nas seções 8, 9 e 10.

Iniciamos este procedimento de construção do inventário por meio da checagem de sete fontes públicas e independentes:

1. Programa de Fomento Carioca/FOCA (Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro)[19]
2. Prêmio Rodas Culturais de Hip Hop 2022 (Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro)[20]
3. Mapa de Rodas Culturais (Projeto Arte de Rua e Resistência)[21]
4. Cadastro das Rodas Culturais (Liga das Rodas Culturais do Rio de Janeiro)
5. Mapa da Rede Carioca das Rodas de Samba (Rede Carioca das Rodas de Samba e PCRJ)[22]
6. Mapeamento da Rede de Slam do Rio de Janeiro/SlamRJ (Rede SlamRJ)[23]
7. Formulário de Inscrição do Curso de Engenharia de Produção Cultural (Observatório de Favelas)

19. https://carioca.rio/servicos/foca-programa-de-fomento-carioca/.
20. http://www.funarj.rj.gov.br/sites/site_funarj/files/arquivos_paginas/Edital%20Final%20-%20Pr%C3%AAmio%20FUNARJ%20de%20Rodas%20Culturais%20de%20Hip%20Hop%202022%20%28006%29.pdf.
21. https://www.artederuaeresistencia.com.br/mapadasrodas.
22. https://dialogosrodasdesamba-pcrj.hub.arcgis.com/.
23. https://indd.adobe.com/view/f7a96cb6-ca6e-49b9-a55d-6eccdc451417.

A partir desta primeira listagem o procedimento seguinte se dedicou à pesquisa nos ambientes virtuais, checando características como prática ativa ou inativa, local de realização e perfil dos protagonistas envolvidos. Neste caso, as classificações foram feitas por heteroidentificação. Participaram desta etapa as práticas culturais realizadas na zona Norte, na zona Oeste e no Centro e aquelas consideradas ativas, ou seja, que apresentam eventos e atividades regulares, presenciais ou online, entre 2019 e o momento da pesquisa e/ou estão em busca de financiamento em 2022, ano de realização da pesquisa.

Estes critérios anteriores foram transversais a todos os campos de práticas pesquisados, mas no caso das rodas de samba de mulheres e as feiras étnicas dois critérios adicionais foram acionados. Selecionamos as feiras étnicas protagonizadas por uma pessoa negra e/ou que a composição majoritária da feira seja de pessoas não brancas. Por sua vez, as rodas de samba de mulheres seguiam critério semelhante aplicado ao gênero: a obrigatoriedade de liderança de uma mulher e/ou composição majoritária da roda feita por mulheres.

TABELA 1 | CONSOLIDADO DE PRÁTICAS CULTURAIS POPULARES MAPEADAS[24]

	RODAS DE SAMBA DE MULHERES	FEIRAS ÉTNICAS	RODAS CULTURAIS	SLAMS
ZONA OESTE	15	1	31	3
ZONA NORTE	21	4	26	6
CENTRO	24	4	7	4
TOTAL	**60**	**9**	**64**	**13**

24. Destaca-se que neste somatório há práticas itinerantes, que foram localizadas nos locais de maior recorrência de realização.

PROCEDIMENTOS E RESULTADOS: RECONHECIMENTO QUALITATIVO DAS PRÁTICAS CULTURAIS POPULARES

Também foram utilizados instrumentos qualitativos, sobretudo as entrevistas em profundidade, visando o reconhecimento das pessoas agentes da cultura popular e o aprofundamento das informações e dos relatos sobre as condições de sua realização na cidade.

Definimos quatro perfis de atores-chave para reconhecer no processo de compreensão destas manifestações na cidade:

- **PROTAGONISTA** – pessoa líder que mobiliza e/ou organiza a prática cultural popular
- **ARTISTA** – pessoa que apresenta/expõe seu trabalho na prática cultural popular
- **PÚBLICO** – pessoa frequentadora da prática cultural popular
- **GESTOR PÚBLICO** – pessoa representante da administração pública em interação com as práticas culturais populares

TABELA 2 | CONSOLIDADO DE PESSOAS ENTREVISTADAS POR CAMPO DE PRÁTICA

PRÁTICA CULTURAL	QUANTIDADE
RODA DE SAMBA	6
FEIRA ÉTNICA	4
RODA CULTURAL	8
SLAM	3
GESTOR PÚBLICO	4
TOTAL	**25**

ALGUNS LIMITES DA PESQUISA

- O mapeamento que engloba todas as práticas culturais populares no Rio de Janeiro é inviável, sobretudo dentro dos limites de cronograma e orçamento da presente pesquisa. Por isso, ressaltamos que não foi possível captar todas as práticas, bem como o universo de realizadores das linguagens artísticas em destaque.
- Algumas práticas/protagonistas ouvidas na pesquisa não buscam financiamento público. Percebemos tanto um movimento de escolha e orientação política para essa decisão quanto a falta de domínio sobre os caminhos para submissão de projeto aos editais.
- Inúmeros desafios de interlocução com a gestão pública foram vivenciados ao longo da pesquisa, sobretudo para o diálogo com responsáveis pela liberação dos espaços públicos para realização das práticas culturais, isto é, a subprefeitura e a Polícia Militar.

Os capítulos seguintes, 8 e 9, foram elaborados de forma a desencadear diferentes escalas de observação sobre os resultados da pesquisa. Na primeira seção de cada um deles abordamos a dimensão corpórea das lideranças que protagonizam estas práticas culturais, tanto o perfil destes sujeitos quanto as referências ancestrais e o temário de pautas são evidenciados. Em seguida, na segunda seção, a escala de observação é ampliada e abrange as relações estabelecidas entre as práticas culturais com os territórios de realização. Recuperamos elementos característicos destas territorialidades e marcamos sua reprodução nas manifestações de cultura popular em destaque na pesquisa. Por fim, o arco narrativo de apresentação dos resultados se encerra na escala da cidade, visualizando e refletindo sobre a circulação e a movimentação estimulada por estas atividades culturais ao longo do tecido urbano do Rio de Janeiro.

FOTO: RAMON VELASCO

Rodas de Samba e Feiras Étnicas

NATHALIA SOUSA • LINO TEIXEIRA
DORA ROSA • JÚNIOR PIMENTEL

Este capítulo é dedicado à apresentação dos resultados colhidos sobre as rodas de samba de mulheres[1] e feiras pretas[2] presentes no recorte da pesquisa, ou seja, zona Oeste, zona Norte e Centro. Neste percurso de pesquisa, nos apropriamos dos resultados tendo como subsídio principal as entrevistas das protagonistas e a consolidação de informações coletadas nos mapas, gráficos e tabelas, os quais confrontamos com observações e reflexões acerca do processo de formação socioespacial da cidade.

As estéticas de criação e as práticas culturais que compõem o universo das rodas de samba e das feiras étnicas são legatárias diretas do que poderíamos chamar de **culturas negras em diáspora** estabelecidas na cidade: múltiplas cosmovisões, práticas sociais e espaciais, formas artístico-culturais e estratégias de afirmação dos outros modos de vida para além das hegemônicas e das ideologias urbanas eurocêntricas, mesmo diante de contextos de constantes perseguições e tentativas de apagamento. Assim, a sua constante atualização deve ser compreendida como mais uma etapa das recombinações e reconstruções das linhagens culturais afro-brasileiras.

1. A definição discutida e proposta utilizada para identificar as rodas de samba de mulheres foi: rodas em que a composição majoritária de artistas seja de mulheres ou que tenha uma mulher na liderança, protagonizando os espaços de visibilidade e identificação da roda.
2. A definição discutida e proposta utilizada para identificar as feiras pretas foi: feiras em que a composição majoritária de empreendedores seja de pessoas negras ou que a tenha uma pessoa negra na liderança, protagonizando os espaços de produção e visibilidade da feira.

O processo de formação do Rio de Janeiro, assentado historicamente sobre a lógica colonial e pelas ideologias urbanas eurocêntricas, é resultado da complexa dinâmica de relações sociais, econômicas, culturais e políticas. Os movimentos de conformação espacial e disputa sobre a cidade e seus significados são aqui compreendidos em uma perspectiva paradoxal: mesmo diante das desigualdades estruturais, projetos estigmatizantes e constantes práticas persecutórias por parte das camadas dominantes, os grupos sociais negros e periféricos, e com eles as práticas culturais, não só permaneceram vivos como puderam se expandir, renovar e ampliar seus repertório e alcance sobre a sociedade como um todo.

Aqui estudadas juntas, as rodas de samba protagonizadas por mulheres e as feiras étnicas são compreendidas como expressões contemporâneas dessas linhagens afrodiaspóricas que permeiam e conformam a cidade. São continuidades, releituras, recombinações e reinvenções dos elementos de diferentes matrizes, em que as festividades, formas artísticas e musicais e redes de trabalho, laços de solidariedade e convivência, entre diversas outras estratégias, desempenham um papel central no processo de formação socio-espacial do Rio de Janeiro.

RODA DE SAMBA E FEIRAS ÉTNICAS NO RIO DE JANEIRO: TERRITORIALIDADES NEGRAS E PROTAGONISMO FEMININO

As mulheres são silenciadas desde a Antiguidade, são julgadas por padrões muito mais altos que os homens, e o erro das mulheres representa o fim delas. Falas machistas do tipo “mulheres só atrapalham” ou “mulheres não servem pra isso” são recorrentes ainda nos dias de hoje. Portanto, quebrar o padrão patriarcal é necessário e o samba vem dando seu recado.

Neste cenário, Thaís Villela é uma das principais vozes na cidade do Rio de Janeiro. Além de artista e protagonista[3], é uma das coordenadoras do grupo de sambistas Mulheres da Pequena África e do Movimento Mulheres do

3. Liderança da prática cultural, seja na organização ou na produção do evento ; na visibilização ou na mobilização para as atividades.

Samba Notícias. Ela associa o retorno do protagonismo das mulheres no samba como a volta de uma expressão que foi gestada e resguardada por mulheres ao longo de diferentes momentos históricos.

THAIS VILLELA | RODA DE SAMBA | RODA DE SAMBA MULHERES DA PEQUENA ÁFRICA

"O que está acontecendo hoje nada mais é que o samba devolver à mulher o protagonismo que a mulher deu ao samba. Porque quando o samba era marginalizado, andar com pandeiro e violão era coisa de bandido e você era preso; a mulherada meteu os peitos, abriu os terreiros, abrigou o samba, e lá a polícia não entrava. A Tia Ciata, por exemplo, era uma mulher muito bem articulada politicamente na época dela, então ela tinha as conexões para que no terreiro dela a polícia não entrasse, não invadisse, não falasse 'parou o samba', lá o samba ia rolar mesmo. Ela era mãe de santo também e toda aquela *high society*, que proibiu o samba, ia lá saber do seu futuro. Isso garantia que o samba no terreiro dela não ia parar. Então a mulher não teve medo, ela usou da sua inteligência, aquela inteligência de Oxum, para poder fazer a coisa sem guerras. Isso segurou a nossa cultura e não deixou com que o samba se perdesse. Então nada mais justo que o samba, em algum momento — e eu acho que demorou até demais —, devolva à mulher esse protagonismo. É isso que a gente está vivendo nestes tempos de agora. O samba já é nosso há muito tempo, porque ele é de todos, ele é popular, ele não é do homem, ele não é da mulher, ele é de todos, mas ele é muito nosso, porque ele foi um filho que a gente embalou, que a gente amamentou no nosso próprio seio. E se ele hoje está aí, cheio de saúde, é porque uma mulher pegou o samba, protegeu, acolheu."

O trecho destacado direciona nosso olhar para os (des)caminhos do samba na história brasileira e a evidência que perseguições ganharam em períodos da pós-abolição. No século XIX, contra os capoeiras e os sambistas, até chegar ao governo de Getúlio Vargas, no século XX, com a apropriação desta manifestação cultural para a construção da identidade brasileira. No entanto, as

mulheres são usualmente invisibilizadas neste processo, mesmo tendo uma participação efetiva na preservação e na negociação com outros agentes de controle para a coexistência do samba na cidade.

Mesmo com este lugar fundamental na história do samba no Rio de Janeiro, a ausência de mulheres neste recorte dos circuitos musicais ainda é marcante, mas o protagonismo feminino no samba já vem ganhando o cenário nacional. A cada novo ciclo o número de mulheres que tocam, cantam e compõem tem aumentado e elas avançam num ritmo cadenciado, mais lento que o desejado, mas que não deixa ninguém para trás. Este avanço nas conquistas das mulheres sambistas é moroso e cheio de percalços, por isso, é momento de ressaltar, tanto no passado como no presente, o lugar dessas guardiãs do samba.

Em paralelo à investigação sobre a expressão cultural das rodas de samba, também nos debruçamos sobre as feiras étnicas, sobretudo aquelas lideradas e ocupadas majoritariamente por pessoas negras. Neste caso, o protagonismo feminino na linha de frente não é recente, mas remonta a referências ancestrais de ocupação da rua e valorização da cultura negra.

ELAINE ROSA | FEIRA ÉTNICA | FEIRA CRESPA

> "A feira volta na tradição Iorubá, na cultura que esse é lugar de mulher. Desde as senhoras de mercado, que iam para o mercado fazer compras, iam administrar e gerir o lar com alimento e com o dinheiro. Eu acho que é muito disso, dessa essência. Somos todas senhoras de mercado aqui. Somos todas senhoras das nossas ações. Nosso corpo preto é um corpo que atravessa a cidade, e isso é um ato político. É a gente provocando várias coisas ao usar todos esses elementos para provocar os espaços que a gente tinha."

Esta referência histórica trazida por Elaine Rosa é atualizada no contemporâneo e, mais uma vez, as mulheres negras assumem a dianteira. Neste processo destaca-se também como a relação com o território de origem e/ou atuação é vital ao ressaltar, por exemplo, como as favelas e espaços populares da cidade são fonte de inspiração.

VALL NEVES | FEIRA ÉTNICA | VARAL DA VALL

"Eu me chamo Vall Neves, sou criadora e designer da grife Varal da Vall, uma grife de acessórios étnicos e afrofuturistas. Eu falo muito que o Varal do Vall, além de ser uma grife de acessórios afrofuturistas e cores étnicas, também tem muito a questão da vivência da favela, porque eu sou uma mulher favelada que mora na favela. O Varal da Vall vem muito da busca do que eu vivo e vejo da comunidade da moda e na comunidade da favela, que eu levo muito para as peças que eu faço."

As entrevistas das protagonistas do samba e das feiras étnicas demonstraram como a relação com o território agrega vínculos e elementos afrodiaspóricos em suas práticas. Compreende-se que estes territórios impulsionam, ainda que interdependentes, práticas ancestrais alicerçadas na oralidade e na troca de energias, muito evidente na atuação das feiras étnicas, por exemplo. Tais observações são fortalecidas pelos resultados da pesquisa e são evidenciadas a partir do Mapa 3, sobre a distribuição da população negra no município do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa não tem a pretensão de produzir um resgate histórico, mais bem realizado por outros pesquisadores[4] e pesquisadoras, mas parte destas referências ancestrais como orientação teórico-metodológica a fim de identificar e refletir acerca das práticas culturais protagonizadas por mulheres negras a partir dos territórios populares da cidade. Neste processo, percebemos que, de tempos em tempos, os modos de fazer rodas de samba e feiras pretas se reestruturam mediante os formatos e técnicas de seu tempo, ao passo que reafirmam os saberes e os valores comuns das distintas ancestralidades negras. Daí conectam-se ao sentido de troca, comunidade e uma relação de afeto e vínculo com o território que está ligada à existência, à casa, à família.

4. Ver: Helena Theodoro e Nei Lopes, entre outros.

INGRID SCHIAVO| RODA DE SAMBA | SAMBA DA INGRID

"Eu me chamo Ingrid Schiavo, tenho um projeto chamado Samba da Ingrid, que fica localizado aqui no bairro Cosmos, na extrema zona Oeste do Rio de Janeiro. Acontece uma vez no mês, sempre no terceiro domingo, e é um projeto meu, então estou de frente da roda e tudo mais (....). Quando eu comecei a trabalhar profissionalmente com música, com samba, o meu início, o meu primeiro contato com esse trabalho foi no centro da cidade. Por incrível que pareça, uma menina da extrema zona Oeste foi trabalhar no centro da cidade (com algo) que poderia ter começado aqui, mas, enfim, foi no Beco do Rato. (...) Eu sentia muito essa necessidade de fazer samba na minha comunidade, porque é como a gente falou de zona Oeste e extrema zona Oeste, as pessoas não falam de Cosmos, elas falam de Campo Grande, e eu sou de Cosmos, então eu preciso falar de Cosmos porque, se eu que sou de Cosmos não falar, quem vai falar?"

Nascida e criada em Cosmos, Ingrid tinha receio se seu projeto seria abraçado pela comunidade, porém, como foi confirmada na pesquisa de campo, a ótima recepção da comunidade não deixa dúvidas ao encher a quadra da escola de samba Unidos de Cosmos. O público, em sua grande maioria, é de negros e negras que residem pelas redondezas. O repertório musical da roda é rico em sambas que marcaram época: Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, entre outros. O público acompanha. As histórias de vida e a vinculação à respectiva prática cultural é algo em comum às entrevistadas. As vivências das protagonistas, bem como a dinâmica cotidiana de suas práticas, são constantemente atravessadas por algumas dimensões, entre elas: raça, ancestralidade, territorialidade e circularidade.

Em um dos momentos de sua apresentação, Ingrid chamou para o microfone a rapper Yas Werneck, cantora, atriz e também residente da extrema zona Oeste. Destacou a importância de fomentar a cultura nesta região da cidade. A expressão "extrema" aparece como marco na localização da zona Oeste e é usualmente utilizada por grupos culturais de bairros como Santa Cruz, Sepetiba, Cosmos e Inhoaíba para ratificar o distanciamento destas localidades em relação às centralidades econômicas de mais visibilidade no município.

Do ponto de vista da análise, mais uma vez o território se torna múltiplo e denso em significações ancestrais, territorialidades móveis e marcações sociais que remontam à presença da (re)existência de práticas culturais em territórios populares, historicamente relegados a segundo plano no que diz respeito ao acesso a serviços e bens públicos.

Ingrid Schiavo é uma mulher negra e lésbica. Sua liderança na roda de samba é marcada também pelos atravessamentos pessoais e ganha materialidade no convite ao público presente para que se sinta à vontade para expressar a afetividade entre seus pares. Em junho, por exemplo, o casório fictício do "Sambarraiá" foi entre ela e sua namorada e produtora, Débora Alves. Após a celebração, Ingrid falou abertamente no microfone sobre o respeito à diversidade nos relacionamentos.

No Samba da Ingrid diversas barraquinhas de venda de produtos se faziam presentes. Ao longo das entrevistas deste projeto ganhou destaque a relação aproximada das rodas de samba com as feiras étnicas. As expositoras de moda afro, vendedoras de drinks e trancistas ofertam seus serviços nos eventos. Essa forma de organização se apresenta como uma estratégia de sustentabilidade mútua.

Esta característica presente nas rodas de samba visitadas ao longo da pesquisa também foi evidenciada a partir das feiras étnicas, como no caso da Feira Crespa, que realiza edições específicas em associação com o Clube Renascença, por exemplo.

Tal relação de sustentabilidade mútua teve seu início na identificação da demanda do público por produtos de moda e beleza afro. Mas, para além dessa relação econômica, a vinculação do samba e das feiras apresenta tantos outros panoramas que envolvem a troca de saberes e o fortalecimento de um mercado feito e consumido por pessoas negras. Abaixo, as falas das fundadoras da Feira Crespa se alinham nesta perspectiva.

ELAINE ROSA | FEIRA ÉTNICA | FEIRA CRESPA

"A Feira Crespa acabou surgindo porque reunia várias dores minhas, sabe? Eu estava passando pela transição capilar e queria estar perto de lugares ou de pessoas que vendessem coisas, que eu não precisasse pegar uma condução para ir até Madureira, que era o lugar mais próximo, e comprar coisas para o meu cabelo, comprar coisas que me trouxessem representatividade. Naquela época, a gente só tinha os encontrões, que eram pelo Facebook, dos grupos que faziam trocas de informações sobre as questões pretas."

MARIANA EGMÍDIO | FEIRA ÉTNICA | FEIRA CRESPA

"A feira completa tem três pilares: arte, empreendedorismo e debate. Os debates são feitos de diversas formas, mas algo que sempre provoca o debate é a questão de direitos. No pilar da arte sempre há um protagonismo de mulher no palco, então, ou é MC, DJ, a roda de samba. A gente entende que o samba é o que as pessoas procuram (quando vão) na Feira Crespa porque é essa atividade musical que une a família. A feira é para a família. Nosso público-alvo não é a mulher negra, não é o homem. É a família. A gente quer que a família venha aqui e se envolva na atividade de roda. A gente gosta de demarcar as nossas práticas ancestrais também."

As falas das fundadoras da Feira Crespa materializam a aproximação entre samba e feiras étnicas. As suas estruturas coligadas não estão vinculadas a uma lógica mercadológica exclusivamente, há um sentido maior na escolha por consumir determinado produto, para participar nas rodas de samba, no jongo e nas rodas de conversas.

O aspecto formativo é um destes sentidos ampliados nessa prática cultural. Como as entrevistadas frisaram, a feira torna-se uma grande escola, qualificando e ampliando as experiências dos profissionais envolvidos. Em outras palavras, estas práticas apresentam um papel importante na formação de novos agentes culturais na cidade.

No entanto, alguns desafios também se apresentam, sobretudo a utilização das feiras pretas como visibilidade de uma ação de diversidade, mas que não se preocupa efetivamente com o retorno aos empreendedores.

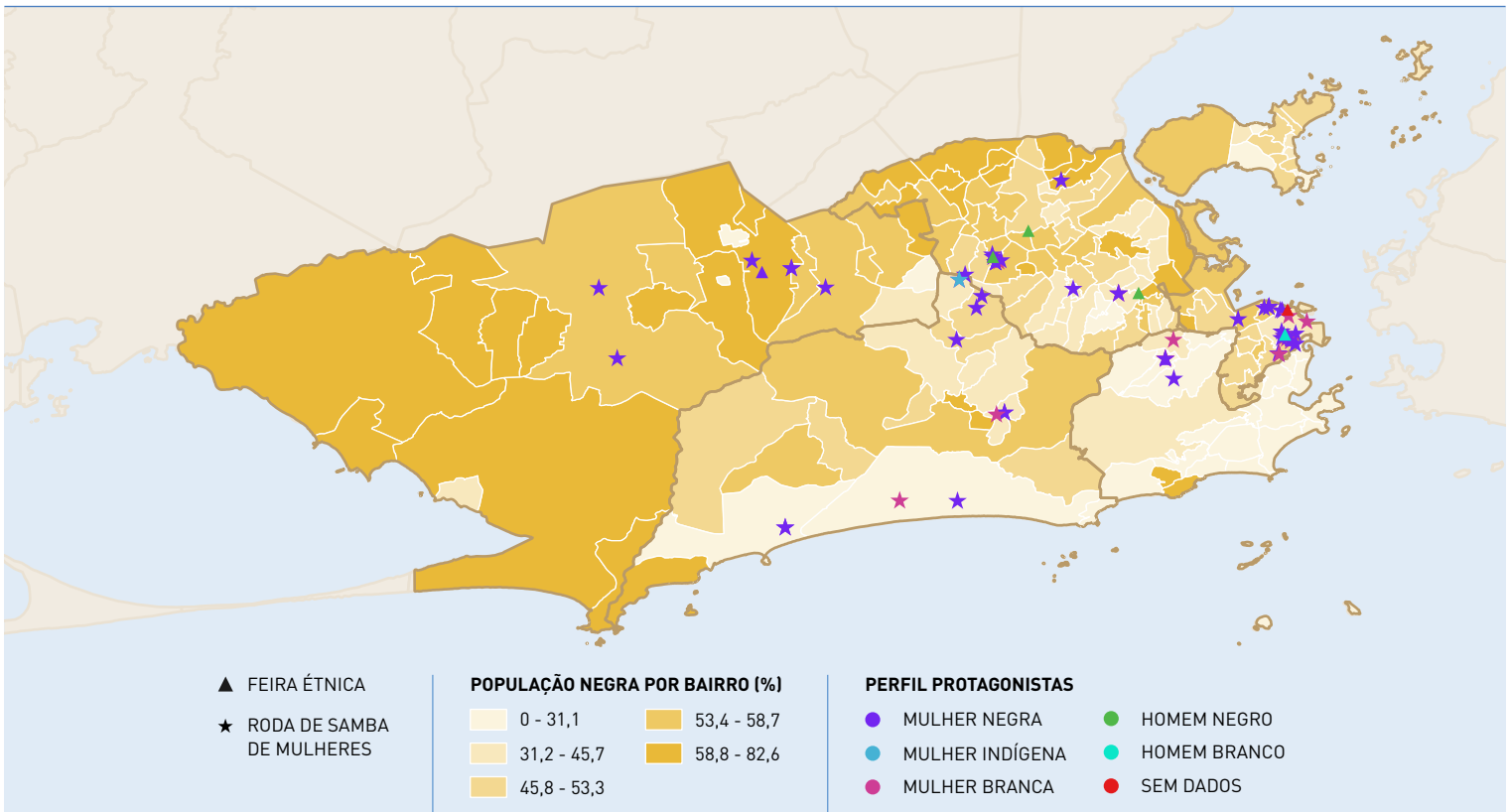
VALL NEVES | FEIRA ÉTNICA | VARAL DA VALL

"Procurei peneirar quais as feiras que realmente valem a pena ir. Hoje em dia parece que todo mundo quer fazer feira. E eu sempre falo, sempre tenho essa conexão de falar isso com os empreendedores, para ter cuidado, para a gente não ser usado também. Mas a gente também tem que ter o nosso retorno. Eu acho que é isso, uma troca. E as feiras que eu faço hoje em dia são pouquíssimas, tem umas bem especiais. Porque é praticado muito *black money* e os pretos chegam, compram e realmente fortalecem. Compram porque sabem o quanto tem empreendedores incríveis ali e que fazem coisas incríveis, eles realmente reconhecem nosso trabalho."

Entre avanços e percalços, a marcação feminina e negra é determinante ao considerarmos as pessoas protagonistas destes dois campos de prática cultural no Rio de Janeiro. No mapa a seguir chamamos atenção para a interseção entre gênero e raça que compõe o perfil destas lideranças, ao passo que também apresentamos ao fundo o percentual da população negra (pretos e pardos) em cada bairro da cidade. Essa leitura comparada nos permite perceber as pessoas negras protagonistas das Culturas de Periferia na cidade inscritas em seus territórios, predominantemente negros. Esta relação se revela tanto na incorporação de referências e elementos da cultura afro como nas ações e intervenções que promovem nestes espaços, constantemente acionados como abrigo e refúgio das expressões artísticas populares.

MAPA 3 | RODAS DE SAMBA LIDERADAS POR MULHERES, FEIRAS ÉTNICAS MAPEADAS E PERFIL RACIAL E DE GÊNERO DOS PROTAGONISTAS

LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO



Na maior parte do município do Rio de Janeiro é observada a presença da população negra em diferentes proporções. Na zona Oeste consta a maior densidade da população negra no município, com um percentual de 58,7% a 82,6% nos bairros de Santa Cruz e Guaratiba, por exemplo; na zona Norte, bairros como Madureira (53,3% a 58,6%), Pavuna e Anchieta (58,7% a 82,6%) destacam-se por sua densidade. Em direção ao Centro do Rio de Janeiro, esta distribuição fica bem demarcada na diferença entre a população negra conforme desloca-se a direção da zona Oeste para o bairro Centro.

Ao trazer gênero e raça para o debate, outras territorialidades e leituras das dinâmicas locais são possíveis. Algumas problemáticas são comuns, como a falta de estrutura e dificuldade de acesso a editais, mas outras relacionam-se especificamente ao gênero. Daí resulta a diferença no pagamento de cachês, de visibilidade entre os pares, entre outros. Paula Esteves, cantora de rodas de samba em bares no Centro do Rio de Janeiro, comenta sobre a necessidade de estar "apresentável" e do investimento que é feito em roupa, maquiagem e sapato. Há aí um investimento além do desenvolvimento musical, diretamente ligado ao fato de ser mulher e estar enquadrada dentro de determinados estereótipos.

O protagonismo feminino impera nos campos de práticas culturais em destaque neste capítulo. Apresentamos abaixo a tabela com os dados consolidados sobre o perfil das protagonistas envolvidas na pesquisa.

TABELA 3 | GÊNERO E RAÇA DOS PROTAGONISTAS DAS RODAS DE SAMBA E DAS FEIRAS ÉTNICAS

	MULHER			HOMEM		SEM DADOS
	NEGRA	BRANCA	INDÍGENA	NEGRO	BRANCO	
RODA DE SAMBA DE MULHERES	46	13	1	0	0	0
FEIRAS ÉTNICAS	3	1	0	3	1	1

No que se refere às rodas de samba, destacamos que 76,7% são lideradas por mulheres negras, ao passo que 21,7% por mulheres brancas. No que diz respeito à idade, mais de 90% das respondentes têm 30 anos ou mais.

Também é significativo o número de mulheres que relataram em sua trajetória que a participação no universo do samba ocorreu apenas após a consolidação de carreiras em outros campos de trabalho. Em determinado momento, com mais estabilidade de renda e trabalho, optaram pelo samba.

Já quanto às feiras étnicas, 33,3% são lideradas por mulheres negras, mesmo percentual identificado para homens negros (33,3%), ao passo que apenas 11,1% são feitas por mulheres brancas.

O protagonismo feminino nessas práticas culturais é nítido e, como dito no início deste artigo, é um caminho construído a partir dos diversos elementos ancestrais do povo preto que estão em constante atualização no momento presente.

CAROL MOUPA | FEIRA ÉTNICA | A BERENICE

> "Eu acho que a rua foi dada aos homens por luta e por merecimento, e as mulheres buscaram um outro espaço. Esse contexto de 'enquanto meu marido está tocando na roda de samba, eu estou fazendo alguma coisa que acompanhe ele' traz a mulher apenas para esse campo de fazer o doce, de cozinhar, e é prejudicial. Por isso eu acho um ganho muito grande as rodas de samba femininas, e quando eu falo rodas de samba femininas não é esse círculo que eu vejo de mulheres brancas tocando samba não, é de mulheres negras assumindo violão sete cordas, é de mulheres negras cavaquinistas. Eu acho que esse é um ganho muito bom."

A perspectiva trazida por Carol Moupa nos leva diretamente aos percursos históricos que rodas de samba e feiras étnicas trilharam até o tempo presente. As protagonistas destas práticas culturais têm consciência do papel que exercem e ocupam. Este lugar da negociação também foi ocupado por mulheres,

transitando entre as marcações da legalidade e da ilegalidade no território com seus agentes de controle. A seguir, veja um trecho da entrevista com a historiadora Helena Theodoro.

HELENA THEODORO

"As mulheres ocuparam os lugares dos homens aqui nas Américas. As mulheres são aquelas que têm liderança, porque os negros não podiam ter propriedade, não podiam ter dinheiro em banco. Aí as ganhadeiras fazem uma proposta aos senhores de elas irem para a rua lavar roupa, vender sua comida e dividir o seu lucro com seus senhores. E eles aceitam. Então, nós temos as ganhadeiras de Itapuã, que, além de vender seus acarajés e lavar roupa para fora, começam a cantar, porque toda a atividade é feita no canto, e o canto que elas usavam para lavar as roupas atrai as pessoas, e aí elas criam o samba de roda do mar, incentivando os pescadores. Foram as mulheres negras que incentivaram a criação dos mercados no Brasil inteiro, seja as quitandeiras de Florianópolis ou as quitandeiras do Rio de Janeiro, e que vão, inclusive, estimular uma economia paralela, que é o trabalho informal dos ambulantes."

Aqui, em um dos trechos da entrevista, é possível reconhecer como historicamente as práticas e os ambientes de convivência e trocas foram criados ou ocupados por mulheres negras para manutenção de suas vidas e de seus coletivos. É impossível pensar as ruas da cidade do Rio de Janeiro, de Recife ou Salvador, por exemplo, sem considerar a presença de pessoas negras, sobretudo mulheres, operando seus mercados centenários, seus trabalhos de ganho, seus comércios religiosos, suas festividades, práticas culturais e artísticas etc.

Não se trata de romantizar essa presença, pois ela está inserida no contexto da política de negligência, perseguição e tentativas de apagamento exercidas pelo Estado brasileiro. Porém, o que se busca aqui é reconhecer as inúmeras estratégias e o protagonismo de mulheres e homens em movimento historicamente nas cidades brasileiras.

Neste sentido, a consecução desta pesquisa fomenta e divulga práticas culturais basilares na história do Rio de Janeiro. Analisar tais movimentos na perspectiva da população negra no município rememora as vivências que se fazem presente até hoje em toda a cidade, mas se localizam com mais profundidade nas favelas e nos subúrbios. Para além das representações estigmatizantes sobre as práticas dos grupos sociais afrodiaspóricos, muitas vezes baseados em ideias preconceituosas sobre noções ambíguas como o *jeitinho brasileiro* e a *malandragem*, o que buscamos aqui é a valorização dos fazeres e saberes da ancestralidade afro-brasileira que atravessa corporeidades negras no tempo e no espaço em sua profunda relação com a cidade.

MAPA DAS PRÁTICAS EM SEUS LOCAIS DE REALIZAÇÃO E A RELAÇÃO COM O TERRITÓRIO

A história da expansão das cidades está associada a movimentos socioespaciais complexos e isso não se faz diferente na história urbana do Rio de Janeiro. No entanto, um elemento usualmente apagado ou marginalizado ganha centralidade ao analisarmos os efeitos da formação urbana do município: as pessoas negras. Tais tentativas de apagamento têm por objetivo afastar das áreas centrais e abastadas da cidade, principalmente em direção às zonas Norte e Oeste, as expressões culturais e as marcas urbanas da população negra. Essa lógica das remoções e do branqueamento dos territórios centrais e áreas mais valorizadas ainda hoje influencia o planejamento e o desenvolvimento urbano.

Já no século XIX, os cortiços, as casas de cômodo e as favelas aparecem no cenário da capital do império, fruto dos processos de inchaço populacional da corte imperial e da futura capital da República. Em pouco tempo, o contingente populacional registou um crescimento de 120%, acompanhado de um aumento de unidades de habitação de apenas 74%, evidenciando a grave crise habitacional que se deflagrou no início do século. O resultado dessa dinâmica é a profusão de habitações populares nas regiões servidas de infraestrutura urbana e próximas às áreas de trabalho, verdadeiras confluências de matrizes culturais plurais em que se constituíam laços de solidariedade e práticas coletivas[5].

5. Jailson Souza e Silva, Jorge Barbosa, Mario Simão, 2020. “A Favela Reinventa a Cidade”.

Neste contexto, a reforma Pereira Passos (1905-1908), com seus mecanismos de europeização dos espaços **visíveis** da cidade, articulados aos dispositivos de hierarquização e exploração espacial simbólica e material, representa um modelo político-simbólico para os diversos projetos de modernização urbana no Rio de Janeiro e Brasil[6]. No entanto, a ocupação dos espaços centrais da cidade por esses corpos e práticas culturais negras desafiava a lógica modernizante que se acentuava na virada do século. Um exemplo é a região portuária da cidade, em especial sua parte popularizada como Pequena África, que passa a acomodar, sobretudo a partir do final do século XIX, a presença dos grupos de negros de origem baiana e com eles um grande repertório de estratégias sociais, territoriais e culturais baseadas nas matrizes Gege-nagô. Somando-se ao imenso contingente dos grupos bantos aqui estabelecidos, os zeladores baianos da cultura iorubá trouxeram contribuições importantes, entre elas: a lógica familiar e de grupo, a noção própria de patrimonialização, a plasticidade do terreiro, as práticas de associativismo, e as redes de trabalhos urbanos. Mesmo diante do violento aparato de repressão, esses modos de apropriação da cidade como dispositivo territorial de confluências culturais não só sobreviveram como se complexificaram e se expandiram junto com a cidade.

Como expressão desse conjunto de saberes de variadas matrizes africanas, algumas instituições negras passam a desempenhar um papel de destaque não só entre os grupos populares e negros, mas também para o conjunto da sociedade. Neste contexto, as festas e expressões musicais, inclusive pela possibilidade de inscrição do território no próprio corpo e da circularidade por ela propiciada, confrontavam as lógicas urbanas modernas e incidiam diretamente sobre o éthos da cidade do Rio de Janeiro.

Os espaços sociais intersticiais ocupados, por exemplo, pela ação das chamadas tias baianas e suas instituições associativas de base territorial contribuíram diretamente para a proteção das populações e práticas negras e também como disputa simbólica do lugar do negro na sociedade. A casa da Tia Ciata, assim como diversos outros espaços negros que se refaziam na cidade do Rio de Janeiro, operava nas múltiplas dimensões e camadas que

6. Muniz Sodré. “O Terreiro e a Cidade”.

FOTO: ROSILENE MILIOTTI

compõem a vida social e cultural, atrelando os saberes místico-religiosos a práticas e estratégias políticas em que as festividades, os cultos, as redes profissionais e a prática das refeições coletivas são algumas das principais táticas de aglutinação.

A população negra e suas práticas culturais, expulsas do Centro sucessivamente pelas reformas Pereira Passos e Agache, circulam pela cidade acompanhando as linhas do trem, se reinventam e se reorganizam nas favelas e nos subúrbios que se expandiam. Inicialmente com a ocupação das encostas do entorno do Centro e, a partir dos anos 1920, com a irradiação pelos subúrbios com a malha infraestrutural urbana, outras pequenas áfricas se reterritorializaram nas favelas e periferias urbanas, com seus terreiros, suas instituições associativas, organizações festivas, expressões artísticas e musicais. Contraditoriamente, as sucessivas diásporas urbanas impostas às populações negras e migrantes não representaram o apagamento dos corpos e de suas tradições reinventadas: as diversas culturas negras e populares, influenciadas especialmente pelos grupos afro-cariocas banto e afro-baianos iorubá, fincaram suas raízes nos novos espaços populares, em especial a favela, simultaneamente voltadas para o passado e para o futuro.

A presença da Dona Esther em Osvaldo Cruz é um exemplo da importância da circularidade de estratégias adotadas pelas populações negras influenciadas pela cultura de terreiro, com especial destaque para as casas matriciais das tias baianas. Com modelo de funcionamento similar à casa da Tia Ciata, a residência de Dona Esther desempenhou papel decisivo para a reelaboração das tradições negras, o fortalecimento das redes de proteção e a ocupação de frestas e dos interstícios a partir da ocupação territorial de Osvaldo Cruz.

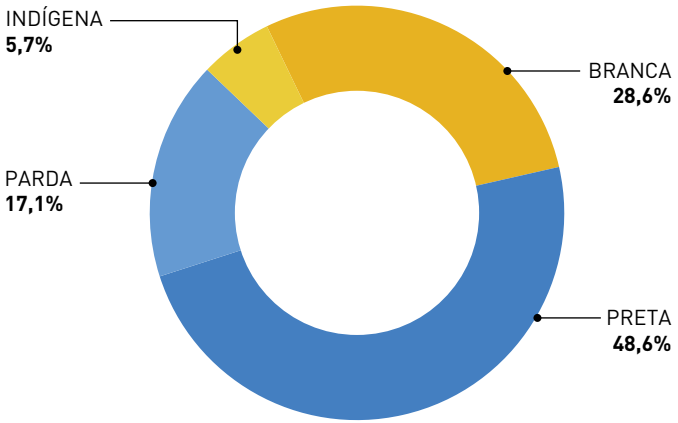
Esses modos de apropriação da cidade como espaço de encontro entre matrizes culturais diversas profundamente influenciadas pelas cosmovisões negras conformam um conjunto de estratégias de afirmação da vida que têm no território um elemento decisivo. As favelas se tornam lugar de efervescência cultural e artística, como se deu de forma notória com o samba, de modo similar à Pequena África. Esses territórios negros, como as favelas cariocas, especialmente durante a primeira metade do século XX, pautados por formas de sociabilidade e compartilhamento de saberes próprios, passam a atuar como protetores das práticas coletivas e ativadores de um ambiente de efervescência cultural e artística. As ondas concêntricas produzidas pelas práticas culturais a partir das favelas reverbera em todas as camadas da vida social dos grupos populares e incidem pela cidade toda estabelecendo fissuras na ordem hegemônica.

Tendo em vista esse quadro histórico, a seguir passaremos a analisar algumas características acerca das dinâmicas territoriais das protagonistas das rodas de samba e feiras étnicas, com o objetivo de revelar algumas dessas continuidades e reinvenções lideradas por mulheres negras nas periferias cariocas em suas práticas culturais e modos de ocupação dos espaços urbanos.

Como foi possível observar anteriormente no Mapa 3, é evidente o alto percentual da população negra nas Zonas Norte e Oeste em comparação com os bairros da zona Sul, da grande Tijuca e da região central. Se por um lado, grande parte das pessoas envolvidas na pesquisa realiza ou frequenta essas práticas culturais não só nas periferias, mas também nos espaços do Centro, é importante destacar a capacidade de circularidade a partir dos territórios de origem dessas protagonistas da cultura, em sua maioria moradoras de periferias e favelas. Esse constante deslocamento pelas diferentes regiões da cidade é reflexo da potência das circularidades e territorialidades móveis, das redes de apoio estabelecidas e das estratégias territoriais mobilizadas para afirmação de suas práticas e identidades.

Não por acaso, a partir dos dados coletados em campo podemos perceber o alto índice de pessoas negras à frente dessas iniciativas culturais. Segundo as informações colhidas, 65,7% do total de entrevistadas correspondem a pessoas negras, sendo 48,6% autodeclaradas pretas e 17,1% pardas. Já os indígenas contabilizaram 5,7%. O número de pessoas brancas, por sua vez, correspondeu a 28,6% do universo total.

GRÁFICO 1 | COMO VOCÊ DEFINE SUA COR E RAÇA? (35 RESPOSTAS)

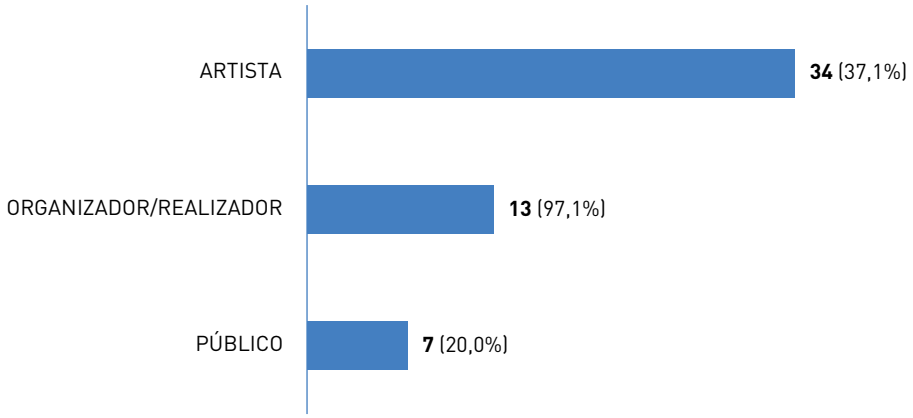


Esses resultados evidenciam a importância dos grupos, sujeitos e lideranças negras à frente dessas práticas culturais, geralmente oriundas das favelas e periferias, e que passam a disputar também outros espaços na cidade. As práticas culturais nesses locais inventariados acontecem em grande maioria a partir do esforço de mulheres negras, reafirmando a importância e a atualidade desse conjunto de saberes e fazeres ancestrais afrodiaspóricos, ainda presentes na cidade graças à força da mobilização social e da capacidade de manutenção das tradições deixadas por seus antepassados.

Quando perguntamos sobre o motivo da presença das entrevistadas no evento, pudemos mais uma vez perceber a força das redes estabelecidas entre esses fazedores de cultura das periferias cariocas. Mesmo levando em conta a possibilidade de sobreposição de respostas nessa questão, é notável o alto índice

de frequência no evento por motivos relacionados à própria prática artística, seja como artistas ou organizadores. Entre os resultados coletados, foram obtidas 34 respostas de pessoas dizendo que frequentam o evento/prática como artistas e 13 como organizadores. Esse número ressalta a importância das redes de apoio e dos laços de fortalecimento estabelecidos entre responsáveis pelo evento, artistas e organizadoras.

GRÁFICO 2 | VOCÊ FREQUENTA ESTE EVENTO/PRÁTICA COMO ARTISTA, PÚBLICO OU ORGANIZAROR? (PODE MARCAR TODAS AS OPÇÕES, SE FOR O CASO) (35 RESPOSTAS)



É importante ressaltar, ainda no que concerne às rodas de samba, alguns aspectos sobre as preferências de locais para a realização da prática. Em entrevista com as protagonistas do samba, se torna evidente a correlação entre os eventos de samba ocorrerem majoritariamente nos bares e estabelecimentos fechados, e a necessidade da proteção de seus corpos. Entre as mulheres sambistas, a dimensão da segurança em seus múltiplos aspectos se torna um fator determinante para a escolha da realização das apresentações em locais privados ou que ofereçam o mínimo de infraestrutura para o cuidado básico. Aqui são levados em conta não só a segurança física no local, mas o transporte e a mobilidade, as condições básicas para a realização da prática, a possibilidade de levar os filhos ou ter com quem deixá-los.

Os dados colhidos nas entrevistas com as mulheres do samba dão conta dessa característica observada: enquanto 66,7% preferem a realização em um bar/comércio local; 11,7% optam pelas praças; 6,7% escolheram quadras de escola de samba; os mesmos 6,7% optaram pela rua; 3,3%, os clubes; 3,3% preferem parques; enquanto apenas 1,7% optam pelas arenas. Se torna inegável a importância da prática em espaços comerciais para a manutenção das rodas de samba protagonizadas por mulheres, seguidas com distância substancial de locais tradicionais, como quadras de escolas de samba e praças.

PAULA ESTEVES | RODA DE SAMBA DE MULHERES | SAMBA PERFUMADO

"O lugar só precisa ter segurança. Se ele for na rua, que ele seja na rua com segurança, porque eu não acredito mais nessas coisas de 'pega' um pessoal, bota em um cantinho, 'bota' para tocar, eu acredito (nisso para os homens que dão arrego para polícia ali, que é amigo de não sei quem, que é amigo). A gente, não, a gente vai sofrer muito com isso, então é preciso ter segurança, é preciso ter o mínimo de segurança. De segurança, o bar é melhor, entendeu? O bar se configura melhor do que na rua. Na rua, você está sujeito a um monte de coisa. Então, há muito mais coisa quando você não tem esse esquema de segurança. Pode ver que essas rodas que acontecem agora, rodas grandes, você tem todo um gradeamento, você tem segurança na porta, é uma estrutura mega para fazer um samba na rua, hoje em dia. Um samba que te dê retorno, é claro. Um samba que você bota teu grupo lá na rua e passa o chapéu (é outra coisa). Mas um samba que te dê retorno tem que ter uma estrutura."

A dimensão de gênero, aqui aliada à dimensão racial, desempenha um papel central nas escolhas e estratégias adotadas para a realização segura de suas práticas culturais. Neste sentido, a priorização dos espaços fechados, dotados do mínimo de segurança e infraestrutura, em detrimento dos espaços públicos — praças e ruas, por exemplo —, evidencia como as mulheres se articulam e mobilizam soluções alternativas para evitarem os constrangimentos e violências continuamente impostos a elas.

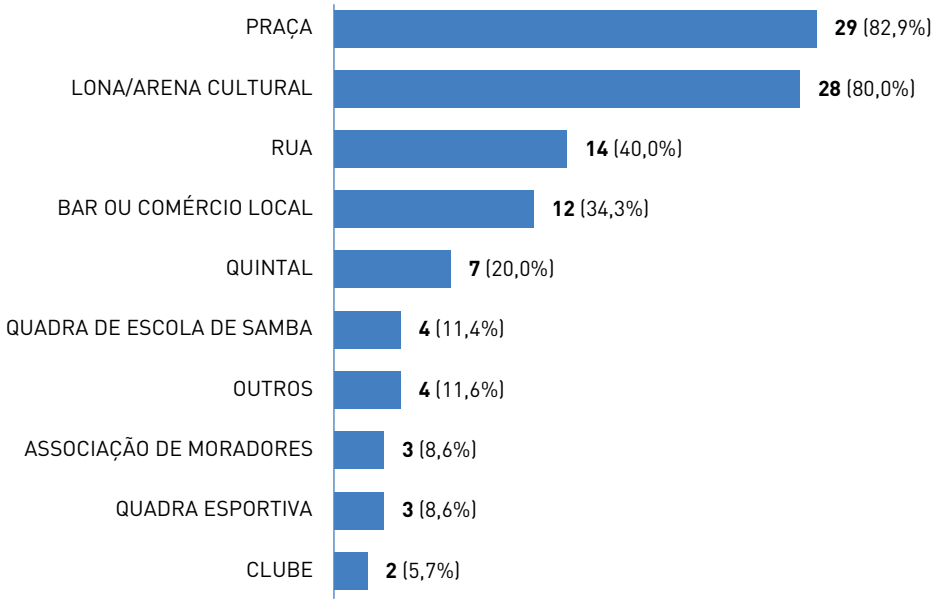
No que diz respeito às feiras étnicas, no entanto, outros elementos do espaço, como a necessidade de infraestrutura específica, ganham prioridade, evidenciando as características distintas entre as duas práticas pesquisadas. Entre as protagonistas das feiras, 33,3% optam pela realização em clubes; 22,2% preferem as praças; também 22,2% escolhem as ruas; 11,1% priorizam as lonas/arenas; e os mesmos 11,1% escolheram outras opções não assinaladas. A diferença nos modos de organização e formas de produção das feiras se torna evidente nas respostas, em que a necessidade de espaços amplos e abertos a distintas apropriações ganham prioridade. A seguir, a tabela com o conjunto de respostas para cada uma das práticas.

TABELA 4 | LOCAIS PREFERENCIAIS PARA A REALIZAÇÃO DOS EVENTOS

	RODA DE SAMBA DE MULHERES	FEIRA ÉTNICA
BAR/COMÉRCIO LOCAL	40	
CLUBE	2	3
LONA/ARENA	1	1
PARQUE	2	
PRAÇA	7	2
QUADRA ESCOLA DE SAMBA	4	
RUA	4	2
OUTROS	0	1

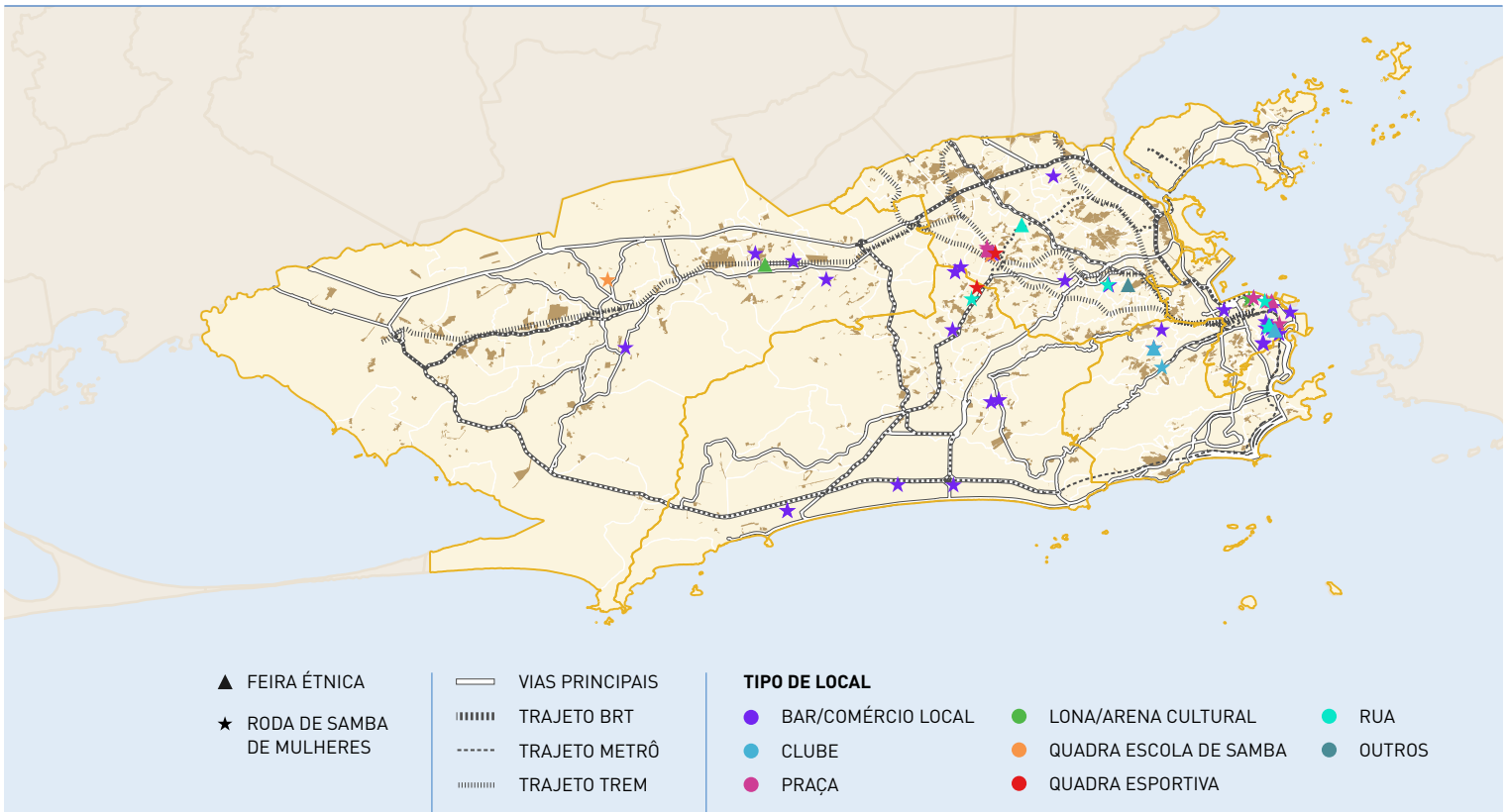
Ao solicitarmos que as entrevistadas de ambas as práticas respondam até três alternativas sobre os locais preferenciais para a realização dos eventos, compreendemos novas características. As praças apresentam o maior número de respostas, seguidas de lonas/arenas, com 29 e 28 respostas, respectivamente. Ruas e bares/comércio local, com 14 e 12 respostas cada, também se destacam no universo geral dos dados colhidos. A seguir, o gráfico com o resumo final.

GRÁFICO 3 | ONDE VOCÊ PREFERE QUE ELA ACONTEÇA (SELECIONE ATÉ 3)? (35 RESPOSTAS)



Esse conjunto de informações é mais bem percebido no mapa a seguir (Mapa 4), em que apresentamos os tipos de locais de realização das feiras étnicas e rodas de samba. A espacialização desses dados permite não só observar a importância dos já mencionados bares/comércio local para as rodas de samba e dos clubes para as feiras étnicas, mas também suas formas de distribuição pela cidade.

MAPA 4 | LOCAIS DE REALIZAÇÃO DAS FEIRAS ÉTNICAS E RODAS DE SAMBA E MULHERES



Ao longo das entrevistas pudemos perceber, ainda, o movimento de algumas mulheres do samba de valorizarem seus territórios periféricos de origem. Mesmo enfrentando limitações e constrangimentos, insistem na realização dos eventos em seus locais de moradia. Esse é o caso de Ingrid Schiavo, do Samba da Ingrid, em Cosmos, na zona Oeste, que traz em sua fala a necessidade de superar as dificuldades de infraestrutura — e mesmo de segurança, em alguns casos — para que a roda de samba aconteça em seu território.

INGRID SCHIAVO | RODA DE SAMBA DE MULHERES | SAMBA DA INGRID

> "Muita gente que vai no meu projeto hoje não ia quando era em Campo Grande, então eu me responsabilizei e me culpei por não fazer o meu projeto aqui, que é o local que eu simplesmente passei a minha vida inteira. Eu nunca saí daqui para morar fora (...). Por que não fazer na quadra que é da Unidos de Cosmos? Porque tem um peso você fazer um movimento cultural dentro de um lugar que só o nome já diz: cultura. A gente fala de uma escola de samba que liga muito mais, fala de comunidade, fala de povo preto, fala de samba. Então, eu procurei algumas pessoas, procurei um amigo do bairro também que conhece muita gente, e ele me apresentou o presidente (da quadra), e ali a gente começou a conversar (...). Eu tinha muito medo, muito medo porque, ao mesmo tempo que tem muita gente aqui carente da cultura, as pessoas não são muito fáceis de lidar com a novidade."

A fala da Ingrid evidencia como sua espacialidade no território é móvel, no sentido que inicia seu trabalho artístico no Centro do Rio de Janeiro — no Bar Beco do Rato, na Lapa — e, com isso, sua dinâmica e o compromisso em retornar ao seu território de origem desenham novas trajetórias e intercâmbios, já que a própria segue tocando e cantando em outros bares e rodas de samba. É possível observar, portanto, a importância da circularidade e da constituição de redes de apoio para a realização dos eventos, que possibilita ocupação e apropriação de diferentes espaços da cidade.

O conjunto de características das territorialidades e estratégias espaciais mobilizadas pelas protagonistas das rodas de samba e feiras étnicas em sua circulação e apropriação da cidade são evidências da potência cultural e territorial que emerge das periferias cariocas. O protagonismo das mulheres negras à frente dessas práticas, com suas capacidades de gestão e articulação, não se dá sem a construção de soluções e alternativas para redução do impacto das políticas repressivas, da violência de gênero, da falta de incentivo e de estrutura para o trabalho. Os dados revelados sobre as preferências de locais de realização dos eventos, junto às narrativas coletadas, trazem à tona esse difícil contexto em que estão inseridas e as soluções para a continuidade e a visibilização de suas práticas artísticas e culturais.

FOTO: RAMON VELLASCO

CIRCULAÇÃO E ACESSO À CIDADE A PARTIR DA CULTURA POPULAR

Se é possível afirmar que as rodas de samba e as feiras étnicas pertencem a linhagens afrodiaspóricas históricas na cidade do Rio de Janeiro, em que o território e a corporeidade exercem uma função central, também é importante destacar a pluralidade de bases culturais, estratégias espaciais, e o conjunto de saberes e fazeres que as compõem. Os dispositivos de dominação expressos nas históricas e recorrentes tentativas de apagamento, aniquilamento e redução dos corpos negros ao trabalho extenuante não foram capazes de apagar da cidade os diversos grupos sociais afrodiaspóricos que aqui se reterritorializaram, com suas tradições refeitas e reinventadas.

A corporeidade surge como um elemento-chave, pois é justamente a partir dela que é possível a permanência dos modos de vida, cosmologias e práticas culturais inseridas em um processo de desterritorialização. Essa capacidade de reterritorialização e reconstrução das linhas de vida a partir da circularidade e do deslocamento dos sujeitos e grupos é fundamental para a manutenção e a aproximação dessas variadas perspectivas de mundo, mesmo em meio a um contexto de extrema violência.

Como foi possível observar anteriormente no Mapa 3, é evidente o alto percentual da população negra especialmente nas Zonas Norte e Oeste, em comparação com os bairros da zona Sul, da Grande Tijuca e da região central. Se por um lado, grande parte das pessoas envolvidas na pesquisa realizam ou frequentam essas práticas culturais não só nas periferias, mas também nos espaços do Centro, é importante destacar a capacidade de circularidade a partir dos territórios de origem dessas protagonistas da cultura, em sua maioria moradoras de periferias e favelas. Esse constante deslocamento pelas diferentes regiões da cidade é reflexo da potência das circularidades e territorialidades móveis, das redes de apoio estabelecidas e das estratégias territoriais mobilizadas para afirmação de suas práticas e identidades.

A sambista Cris Massa, apesar de reconhecer a importância do diálogo com o bairro onde mora e aproveitar isso como público de mercado, ao caracterizar seu público e território, nos mostra uma outra perspectiva sobre essa

questão. A artista nos falou da sua percepção quanto às dificuldades de mobilidade encontradas pelos moradores da zona Oeste da cidade, na busca das práticas culturais.

CRIS MASSA | RODA DE SAMBA DE MULHERES | BANDA DA MASSA

"O meu público são pessoas... até frequenta gente mais nova. Hoje, por exemplo, eu caio aqui para Padre Miguel, mas o público do bar Sapucaí e Padre Miguel, como eu vejo o público de Vila Isabel e como eu vejo outros públicos, é um público de uma galera que tem de faixa etária de 35 para cima. Por que isso? Porque é um público que curte mais o samba tradicional. E é um público que vende mais porque gosta mais da cerveja e gosta de um tira-gosto, então esse público é um público consumista, é esse o público de samba da massa. E muita gente de velha guarda que eu amo. Por quê? Para o pessoal que mora principalmente na minha área tudo é longe, a locomoção é complicada. Às vezes, de Bangu para Bangu, de Bangu, ali na Avenida Brasil, para o centro de Bangu ou lá para o Rio da Prata de Bangu você tem que pegar duas conduções, de Bangu para Bangu tu gastou quatro conduções, duas para ir e duas para voltar, é complicado essa locomoção. Então as pessoas preferem se divertir mais perto, mas não tinha o mais perto para elas se divertirem. Então o que elas faziam? Resenha dentro de casa com medo de sair, sem poder gastar dinheiro e sem nada disso? Então o que eu venho descobrindo em relação a esse público é que é um público que está carente."

Esse movimento entre bairros e as responsabilidades de manter as atividades culturais próximas, evitando uma maior dificuldade de circulação pela cidade, também são demonstrados em forma de preocupação em boa parte das entrevistas, principalmente pelas interlocutoras que não conseguem articular suas práticas próximas aos seus lugares de moradia e precisam se locomover para regiões mais distantes. Circular pela cidade, especialmente nas perspectivas que envolvem corpos de mulheres, sobretudo de mulheres negras, está tensionado por uma gama de vulnerabilidades.

PAULA ESTEVES | RODA DE SAMBA DE MULHERES | SAMBA PERFUMADO

"O homem sambista bota um chinelo, uma bermuda, uma blusa e um boné, e vai. Mas a gente, não. Meu namorado fala isso pra mim: 'Você vai sair daqui toda arrumada, de condução, de ônibus, de metrô? Aí o pessoal vai te assaltar'. A mulher está sujeita a estupro, ela está sujeita a muito mais assalto, ela está sujeita a tudo mais do que o homem."

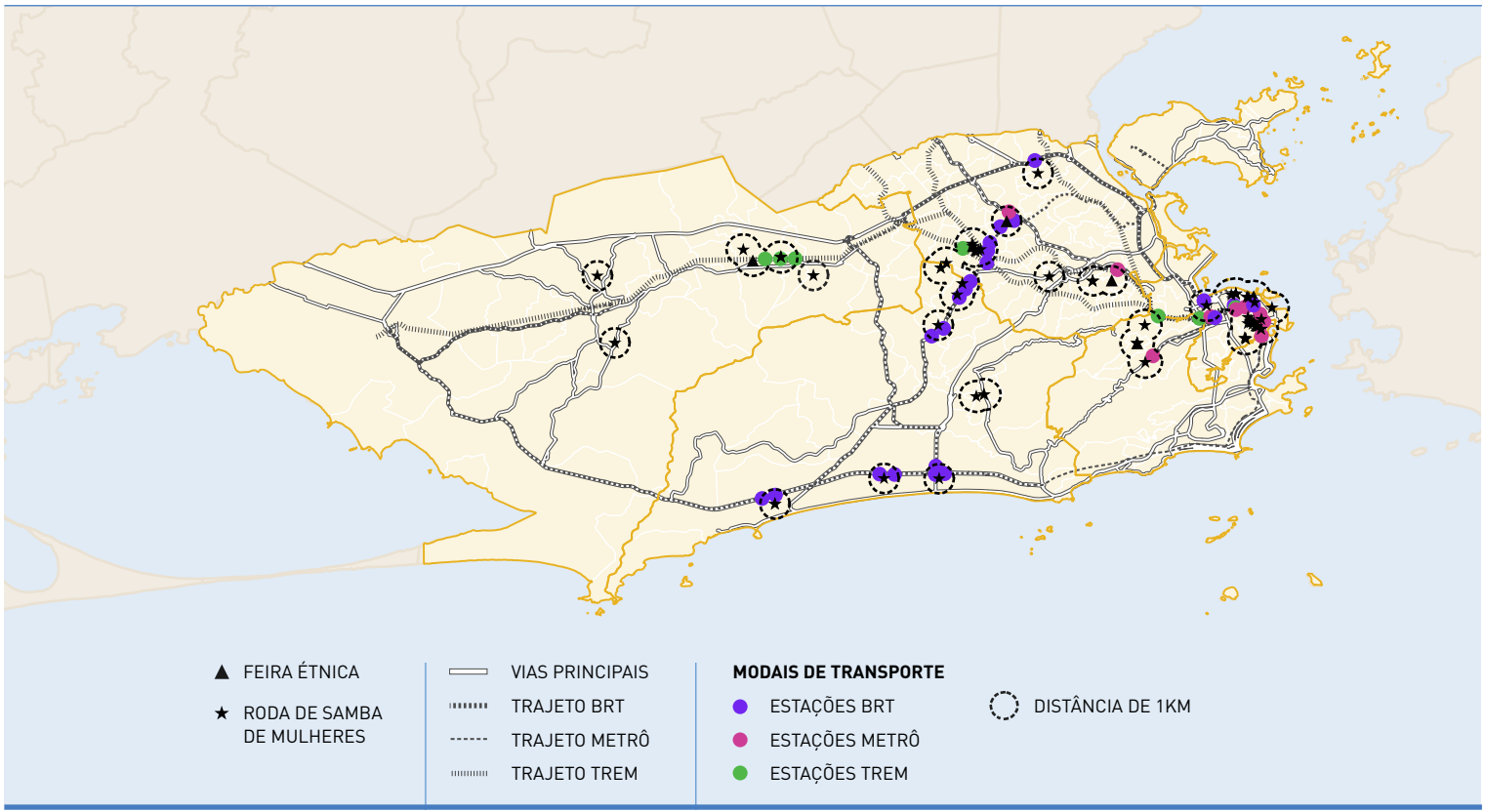
As dificuldades reveladas pelos relatos das entrevistadas nos trazem o debate do direito à mobilidade[7], o qual deve assegurar que todas e todos deveriam ter condições de circular de forma igual pela cidade, por uma rede ampla de transportes públicos, em que os acessos não fiquem restritos aos custos e à oferta diária. Nos casos das zonas Oeste e Norte, temos, historicamente, lógicas de transportes pensadas para o escoamento agrícola das antigas zonas rurais da cidade, como Campo Grande e Madureira, que, posteriormente, com o declínio das lavouras e a ascensão industrial vivida pela República, viraram zonas industriais e/ou foram loteadas e vendidas para fins residenciais das classes menos abastadas. Estes processos também podem ser associados aos períodos das políticas de remoções das áreas centrais citadas anteriormente.

As centralidades de ocupação negra da cidade, com foco na zona Norte e na zona Oeste, podem ser associadas às condições de trabalho vividas por essa população ao longo do Império e da República e pelas sucessivas tentativas de apagamento e remoção feitas sobre essa mesma população nas áreas centrais ou mais valorizadas da cidade. Durante a pesquisa, ao fazer o inventário das práticas, foi possível perceber que a concentração da ocorrência das rodas de sambas de mulheres e das feiras étnicas estão associadas a territórios reconhecidos historicamente como uma centralidade negra na cidade.

7. Guilherme Alves, 2019. "O direito à mobilidade cotidiana no Rio de Janeiro (2009-2016)".

MAPA 5 | MODAIS DE TRANSPORTE NO RAIO DE 1KM DAS PRÁTICAS CULTURAIS

LIMITE DOS BAIRROS
LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO



De forma complementar, identificamos as conexões de transporte a partir destas práticas culturais. A proximidade com as vias principais e com as estações dos modais sobre trilhos na maior parte dos casos indica a disponibilidade de infraestrutura instalada para acessar estas atividades. No entanto, observamos ainda quantidade significativa de práticas culturais da zona Oeste, e alguns casos da zona Norte, sem conexão direta com trem, metrô ou BRT.

Além do menor alcance deste serviço urbano nestas regiões da cidade, outro elemento que prejudica a circulação das profissionais e do público destas práticas culturais é a ineficiência, sobretudo no que se refere à disponibilidade e à segurança. Estes elementos acabam por inviabilizar a circulação das mulheres protagonistas e artistas de ambas as práticas mapeadas.

Neste mapa é possível compreender que, das 60 rodas sambas protagonizadas por mulheres levantadas ao longo da pesquisa, 39 estão próximas a estações dos diferentes modais de transporte que ligam a área central da cidade às Zonas Norte e Oeste, regiões reconhecidas pela ocupação da população negra. Quando observamos as nove feiras étnicas levantadas ao longo da pesquisa, podemos perceber que todas estão próximas dos diferentes modais. Com isso conseguimos perceber que as práticas estão diretamente associadas à presença e à resistência dos corpos, cultura e identidade de mulheres e homens negros.

Um dos aspectos mais importantes observados ao longo da pesquisa diz respeito à presença dessas práticas das Culturas de Periferia nas regiões centrais da cidade. Uma leitura desatenta poderia levar a considerar como justificativa preponderante uma maior oferta de equipamentos culturais estruturados no Centro. No entanto, é preciso levar em conta outros aspectos e dimensões desse processo para compreender os motivos da presença dos corpos femininos e destas formas artísticas nesses locais. Se por um lado, essas práticas acabam encontrando nas regiões centrais um palco importante para sua reverberação, por outro lado, como vimos, sua germinação advém das periferias e sua territorialização se manifesta também na circulação e na ocupação de distintos espaços da cidade.

É importante considerar, como já levantamos no caso das mulheres do samba, as necessidades determinantes no quesito da segurança dos corpos e da infraestrutura mínima para a plena realização do evento, em que as violências e os constrangimentos de gênero são definidores das estratégias adotadas. A distinção corpórea e territorial de direitos, com seus violentos dispositivos de poder, se dá sobre as mulheres do samba a partir da sobreposição e do atravessamento das camadas raciais, territoriais, de gênero e de classe.

Em entrevista realizada com a então subsecretária de cultura do município, Ericka Gavinho, se destacam em sua fala as limitações impostas às mulheres de periferia produtoras da cultura. A subsecretária ressalta a falta de segurança e é incisiva quando relaciona a cultura como "força política que precisa acelerar, pois a periferia não tem acesso e o movimento de mulheres é uma força territorial que aproxima as mulheres gerando renda, emancipação e transformação social".

No entanto, as políticas públicas culturais, especialmente para as mulheres negras das periferias, ainda estão muito aquém das reais demandas da população, seja por suas metodologias ou resultados pouco eficientes. A dificuldade com a entrada e o financiamento via editais é um dos reflexos da ineficiência das políticas culturais recentes para esses grupos pesquisados. As limitações e os desafios impostos para as condições de trabalho e renda impactam diretamente na escolha dos locais de realização de eventos, quando os espaços periféricos são normalmente preteridos em relação às regiões centrais da cidade. Por isso, uma das justificativas da presença nos espaços centrais é justamente a rara possibilidade de sustentabilidade financeira de quem vive exclusivamente ou parcialmente da arte, dificuldade acentuada para artistas de periferia, sobretudo nesse contexto de pandemia.

Por outro lado, é importante destacar que as formas de circulação e atuação em rede na cidade por essas protagonistas do samba e das feiras étnicas são também expressão de um tipo de territorialidade específica, em que a circularidade desempenha um papel-chave. As territorialidades móveis observadas a partir desse conjunto de práticas culturais denotam uma forma de ocupação e apropriação espacial em que a capacidade de mobilidade e a ação articulada em distintos locais da cidade resultam em um processo de

mobilização coletiva e fortalecimento de redes. Essas estratégias e táticas urbanas historicamente estabelecidas pelas populações negras na cidade do Rio de Janeiro, capazes de diminuir os impactos dos constrangimentos e das violências sobre elas perpetradas, se atualizam e se reinventam no contemporâneo a partir das rodas de samba e feiras étnicas, possibilitando a afirmação desses modos de vida.

A ocupação de diversos espaços da cidade e a grande ocorrência de eventos nas regiões centrais são aqui compreendidas à luz das circularidades e territorialidades móveis que caracterizam a atuação das rodas de samba e das feiras étnicas no Rio de Janeiro. Levando-se em conta a dificuldade com a infraestrutura e o financiamento dessas práticas — assim como as políticas públicas e os incentivos culturais de acesso restritivo e, muitas vezes, enviesados —, a presença no Centro se coloca como uma importante alternativa dentro desta constelação de eventos que se distribuem pela cidade. A capacidade de estabelecer redes de apoio e laços de solidariedade dão sentido às territorialidades móveis que permitem a persistente presença dessas práticas na cidade em meio a constantes limitações, coerções e perseguições. Para além das condições desiguais impostas aos realizadores de cultura das periferias, a ocupação simultânea de diversos espaços e regiões da cidade, com especial destaque para o Centro, se converte em uma importante estratégia de manutenção e visibilização de suas práticas.

Neste sentido, reocupar o Centro, o lugar de onde os grupos sociais negros e afro-indígenas foram historicamente removidos, perseguidos e agredidos, não é apenas resultado das desigualdades de distribuição de equipamentos de cultura ou de necessidades infraestruturais para a segurança das pessoas, é também um ato simbólico capaz de subverter a lógica centro-periferia ao afirmar outros modos de vida, comumente invisibilizados, nesses espaços da cidade. Ocupar o Centro com arte e cultura de periferia — e não apenas com o trabalho extenuante a que foram relegados esses corpos pelos dispositivos de poder machistas e racistas — não é apenas uma resposta a demandas específicas, mas antes um ato de reinvenção da própria cidade, em que as práticas e protagonistas negras e periféricas desempenham um papel determinante. É um importante gesto de disputa da cidade e de seus significados, apontando para a urgência de valorização desses saberes e fazeres afro-brasileiros em constante recombinação, reinvenção e atualização.

FOTO: RAMON VELASCO

Rodas Culturais e Slam

MICHELLA MAIA • SANDRO TEIXEIRA
ARUAN BRAGA • MONIQUE BEZERRA DA SILVA

Este capítulo é dedicado à apresentação dos resultados de pesquisa sobre as rodas culturais e as práticas de slam presentes na zona Oeste, na zona Norte e no Centro do Rio de Janeiro. Assim como foi feito para as rodas de samba e feiras étnicas, os instrumentos empregados foram as entrevistas em profundidade com protagonistas e artistas do campo, bem como diversos procedimentos para consolidação dos dados e informações descritos no capítulo 7.

LIDERANÇAS NEGRAS FAZEM A CENA ACONTECER

O movimento cultural das batalhas de rima no Rio de Janeiro tem um marco inicial fundamental acionado e reconhecido por todos os interlocutores entrevistados nesta pesquisa. Os fluxos de conexão e circulação na cidade que levam ao Centro, principalmente para a região da Lapa, propiciaram o encontro e a construção de ações coletivas de rimadores de diversas regiões neste lugar.

SHEPP | RODA CULTURAL | RODA CULTURA DA BARÃO

> "Era 2004 ou 2005 quando começamos a ir para o estúdio lá na Lapa pra fazer um som. E começamos bem na época de batalhas de MCs na Lapa, com a Batalha do Real, na Rua Riachuelo, número 73. No 73 que eu comecei a rimar, participar de batalha, e depois a gente teve a ideia de formar um grupo de rap e montou o Verbal Guerrilha."

A partir dessa referência primordial, novas rodas surgiram em todas as regiões da cidade, especialmente orientadas para ocupar o espaço público. A organização do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) foi precursora e inspirou novos coletivos independentes. O modelo das rodas culturais ganhou todo o estado do Rio de Janeiro, extrapolando a capital e sua Região Metropolitana. Pesquisas anteriores[1] registraram mais de 150 rodas culturais ao longo de todo o estado.

Na presente pesquisa, com recorte definido para a capital, mais especificamente concentrada na zona Oeste, na zona Norte e na região central, foram identificadas 64 rodas culturais ativas. Consideramos ativas as rodas culturais que realizaram eventos entre 2019 e o momento da pesquisa, ou ainda aquelas que estavam em busca de financiamento para suas atividades em 2022. Assim, buscamos captar o maior número de práticas que estão em atividade e aquelas que enfrentaram desafios para continuação ao longo dos momentos mais agudos da pandemia.

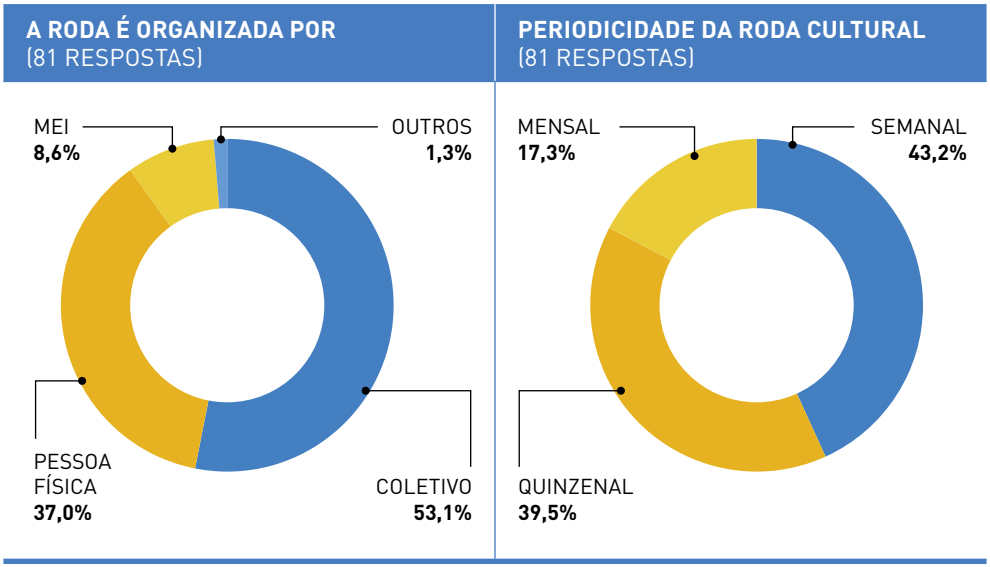
TABELA 5 | RODAS CULTURAIS POR REGIÃO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

	QUANTIDADE
ZONA OESTE	31
ZONA NORTE	26
CENTRO	7

Outra organização propulsora do movimento das rodas culturais no estado é a Liga das Rodas Culturais do Rio de Janeiro. No ano de 2022, a liga realizou um recadastramento das rodas culturais e conseguiu ampliar o cadastro para também compreender a situação atual e os desafios destes realizadores culturais. Este cadastramento foi uma fonte de pesquisa fundamental no Culturas de Periferia 3.

1. https://www.artederuaeresistencia.com.br/.

GRÁFICOS 4 E 5 | FORMA DE ORGANIZAÇÃO E PERIODICIDADE DE OCORRÊNCIA DAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO



FONTE: LIGA DAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO

Nestes gráficos percebemos que a maioria das rodas culturais se organizam de maneira coletiva e não formalizada, o que não impacta de forma definitiva a periodicidade de realização das rodas, que acontecem na maior parte dos casos com o intervalo de uma semana (42,2%) ou de duas semanas (39,5%). Ou seja, apesar dos inúmeros desafios que cercam as rodas culturais no Rio de Janeiro, cerca de 82% das rodas mapeadas pela liga realizam mais de um evento por mês.

Para além das rodas culturais, também nos debruçamos sobre as práticas do slam na pesquisa do Culturas de Periferia 3.

O slam é uma batalha de poesia falada em um formato de competição. Nasceu nos Estados Unidos (Poetry Slam) e é bastante popular na Europa. Roberta Estrela D'alva, umas das precursoras do slam no Brasil, em 2012, afirma:

> "O slam vem de uma tradição brasileira da rua, das batalhas de MC, que são muito populares em São Paulo, dos cordelistas nordestinos, das rodas de rima do Rio de Janeiro. Tem uma tradição de cultura

urbana que vem com o hip-hop, por exemplo, que também conversa com essa ocupação[2]".

Embora apresente elementos coincidentes e trajetórias históricas confluentes, as protagonistas do slam ouvidas nesta pesquisa destacam as singularidades que o caracterizam como um movimento específico, com suas próprias identidades e demandas.

FERNANDA (PRETA POÉTICA) |SLAM | SLAM188

"Diferentemente da roda cultural e de *freestyle*, que é rima improvisada e você cativa o público ali na hora e quem fizer o melhor vence, o slam, não, porque o slam tem todo o público concentrado e prestando atenção na tua letra, prestando atenção no movimento corporal que você faz e se aquilo ali está batendo com a tua letra. Tudo isso tem que bater com as regras e entra na avaliação de cinco jurados, que podem ser selecionados antes ou depois.
É que quer juntar roda cultural com slam e não dá, porque não é a mesma coisa. Da roda cultural você tira o slam, mas do slam você não tira roda cultural. São vertentes diferentes. A roda cultural, por exemplo, a grande maioria das vezes acontece uma vez na semana. Às vezes o que acontece: você vai fazer edição no mês e no outro não vai dar para fazer porque ou você está sozinho ou a sua equipe não vai poder por algum motivo."

Outra característica que diferencia os dois movimentos culturais é o estilo de rima. A poesia do slam é caracterizada como poesia marginal, que não segue uma métrica convencional e as temáticas são marcadas pela contestação social. Os duelos das rodas culturais, em sua maioria, são determinados por um combate de ataque e contra-ataque denominado de batalha de "sangue". Este não é marcado por uma contestação social, porém LGBTfobia, machismo, racismo ou qualquer forma de preconceito são critérios de eliminação.

2. https://revistarevestres.com.br/reves/cultura/a-voz-do-slam/.

FOTO: RAMON VELLASCO

Identificamos 13 rodas de slam ativas na cidade do Rio de Janeiro, sendo que a definição de ativo foi a mesma aplicada às rodas culturais. Neste caso, o mapeamento do SlamRJ, rede que organiza as etapas no estado, foi a principal fonte de informação.

A despeito das diferenças que marcam as duas práticas que precisam ser ressaltadas, os desafios para a manutenção e a realização das atividades as aproximam. Estas dificuldades são acionadas como condições de realização destas práticas nas falas dos entrevistados. Este elemento, presente em ambos os campos de prática cultural analisados neste capítulo, revela uma contradição empírica, pois é, ao mesmo tempo, empecilho à continuidade e à ampliação das ações culturais e potência, no sentido de estimular a circulação de lideranças e agentes realizadores. A subversão dos desafios cotidianos para a organização das rodas culturais e do slam é também acionada pelos entrevistados como condição de fortalecimento dos laços entre os envolvidos e de renovação do quadro de protagonistas da prática cultural.

Esta situação é um dos elementos característicos que ajudam a compreender estas práticas: sua dimensão orgânica. Fundamentos enraizados nessas ações são transferidos e disseminados de maneira natural dentre as lideranças e os agentes participantes da cena. Fugindo da romantização, é evidente que esta característica se confirma em função das múltiplas vulnerabilidades vividas pelos organizadores, que vão desde a repressão violenta por parte das forças policiais até as condições de financiamento da prática ou de manutenção das condições de vida de suas lideranças. No entanto, como resposta a este contexto, mas também como orientação e escolha estratégica destes grupos, a construção coletiva do slam e das rodas culturais oportuniza a troca e a circulação de novas lideranças ao longo dos anos.

MIXTÉRIO | RODA CULTURAL | COLETIVO SOUL PIXTA

"Em 2012 a gente montou um coletivo que é o coletivo Amo Vinil. Pode-se dizer que é um dos precursores do Soul Pixta, da roda cultural, e éramos quatro: eu, Alex Paes, o Roberto Barba e o Joe. A gente achou um boteco, botava as caixas de som, o cara emprestava a luz e a gente botava os toca-discos. Eu participei dos dois primeiros anos de Soul Pixta, tive desavenças de conceito, saí e voltei em 2017. A gente voltou com a ideia de ser o bagulho mais estruturado, não ficar um negócio tão amador que a gente fazia de toda semana ter que pedir som emprestado a alguém."

Outro elemento convergente entre o slam e as rodas culturais é a relação com a poesia e a rima, a qual aparece como o despertar dos artistas neste campo. Na maior parte dos casos, o primeiro contato se dá na convivência com os mais velhos, dentro ou fora de casa.

THAIS AYOMIDE | SLAM | SLAM MARÉ CHEIA

"A minha trajetória no campo artístico começa dentro da minha casa, meu irmão me apresentou a poesia muito cedo e foi um lugar que eu comecei a imergir, e dentro disso comecei a entender o quanto que a poesia me salvava. Eu já estava com esse processo de entender o que era a poesia para mim e participei do Slam da FLUP. Começo através da FLUP, onde eu conheço Matheus, e ele me convida para fundar o Slam Maré Cheia ao lado de Regiane e Isa, em 2018."

NIZAJ | RODA CULTURAL | COLETIVO BLACKOWL

"Já tenho uma parada da música pela família, porque meu pai é músico, mas fui ver a parada do hip-hop quando via as batalhas na favela. Tinha uma batalha que o Coruja organizava, a batalha do Pontilhão. A gente nem se conhecia. Nessas batalhas eu tinha 16 anos no começo. E aí aos 21 eu entro para a Black Owl quando um integrante antigo que já me conhecia falou: 'Tu rima bem'. Mas eu tinha perdido para ele em uma batalha. Ele disse: 'Tem que conhecer o estúdio', aí ele me trouxe."

MADIBA MC | RODA CULTURAL | COLETIVO BLACKOWL

"Comecei a música hip-hop quando criança, costumo dizer que foi a coisa mais importante que meu pai já me apresentou. E ali me apaixonei pelo hip-hop, por tudo que o hip-hop representava, o quão era bonito ver um estilo que eu achava foda principalmente de negro, que é uma parada que a gente não via com muita referência na música."

O território vivido, aquele que para além dos elementos construídos e físicos se apresenta repleto de seres humanos em vivências sociais, oferece as bases para a socialização e a consolidação de laços de amizade e profissionais, como os relatos acima demonstram. E neste processo os elementos históricos que constituem estes mesmos territórios humanizados emergem. Percebemos, portanto, a reprodução e o acionamento de memórias e pertenças coletivas — com destaque às referências negras —, mas também as formas de agir e organizar as ações coletivas ganham ênfase nos movimentos de grupo em forma de roda.

De encontro à concepção de gueto presente e reproduzida pelas classes dominantes, as territorialidades populares não estão limitadas às favelas e às periferias do Rio de Janeiro. Os elementos da cultura popular se espraiam por todo o tecido urbano carioca.

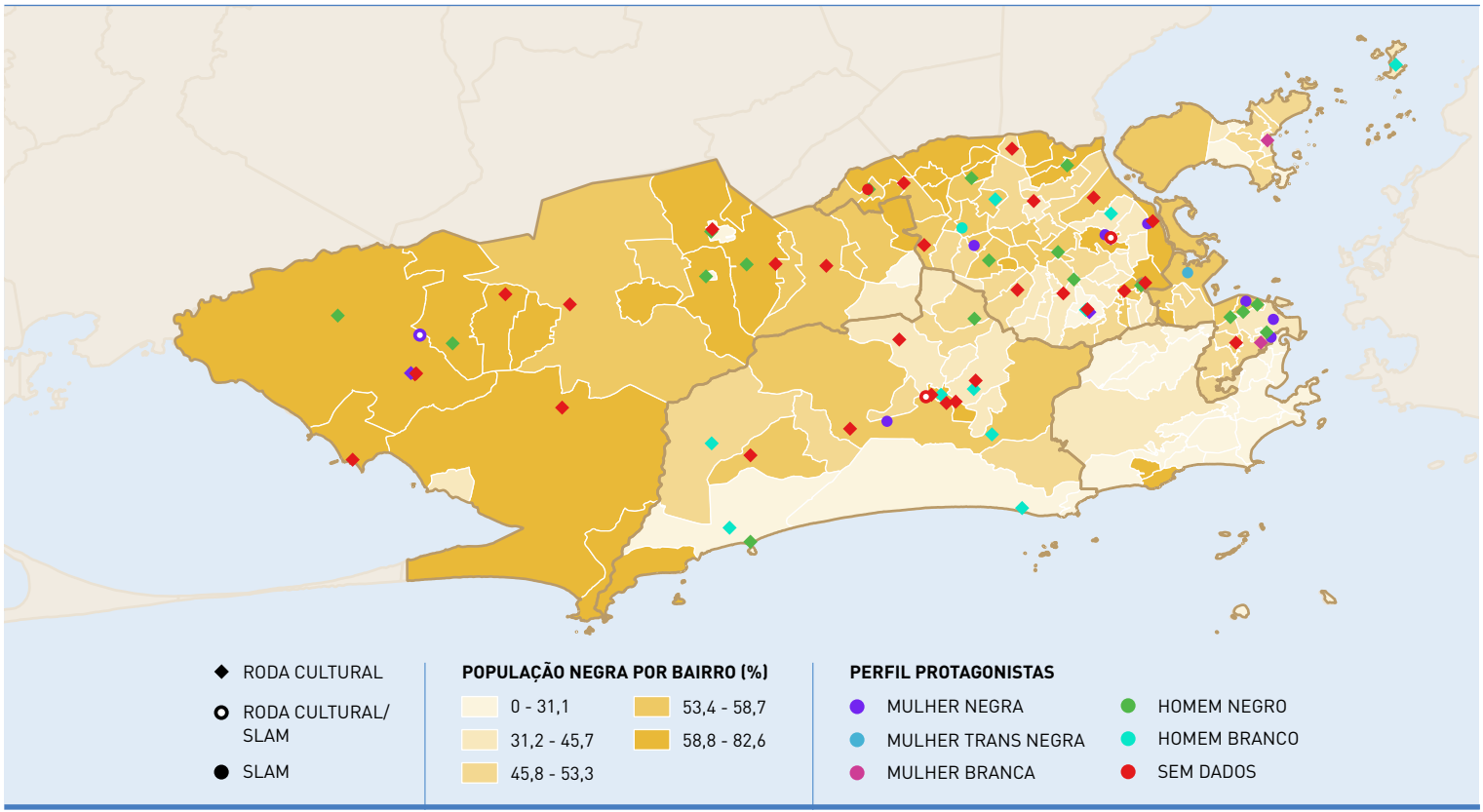
O slam, especialmente em suas condições de realização no "pós-pandemia", reforça esse argumento. A localização precisa desta prática nos mapas foi um desafio para nossa pesquisa, em função de uma característica distribuída entre elas após a retomada presencial das atividades em 2022, quando da flexibilização do isolamento social em função da superação dos períodos mais agudos da pandemia do novo coronavírus. A grande maioria destas práticas assumiu a itinerância como formato preferencial de realização. Por isso, os pontos indicados no Mapa 6 se referem aos locais de maior recorrência de realização. Esta característica, embora presente, é menos marcante nas rodas culturais, as quais apresentam a ocupação frequente de um determinado lugar no território como argumento e uma das principais razões de ser do movimento, a saber: ocupar e revitalizar o espaço público.

O espaço público ocupado pelas rodas culturais e pelo slam remonta a referências ancestrais no Rio de Janeiro, oriundas tanto dos povos originários como da população negra. Praças, ruas e quadras esportivas, principais locais de realização dessas práticas na cidade, são palco para a atualização das formas e estratégias de afirmação de outros estilos de vida legítimos. Estes espaços transformam-se em lugares de insurgência e de esperança através da ocupação artística protagonizada por corpos que enfrentam as dinâmicas da desigualdade urbana. São, sobretudo, corpos e corporeidades negras.

É este o perfil racial preponderante quando consideramos os e as protagonistas das rodas culturais e dos slams no Rio de Janeiro.

MAPA 6 | RODAS CULTURAIS E SLAMS MAPEADOS E PERFIL RACIAL E DE GÊNERO DOS PROTAGONISTAS

LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO



No mapa anterior, podemos observar a localização das rodas culturais e dos slams inventariados na pesquisa a partir da identificação do gênero e da raça de cada um dos protagonistas. Ao fundo, os limites de bairros do Rio de Janeiro foram classificados de acordo com o percentual da população negra presente em cada um deles, indicando, com efeito, maior ou menor presença de pessoas autodeclaradas "pretas e pardas" no último censo demográfico.

Os pontos marcados no mapa parecem fugir, não por acaso, dos bairros com pouca presença de pessoas negras, tanto pelas territorialidades negras que fazem emergir estas práticas culturais quanto pelas condições de marginalização das rodas culturais e do slam ainda no tempo presente. Com efeito, as atividades destes grupos ocupam os espaços intraurbanos que concedam abrigo e proteção: os bairros negros[3].

Estes espaços da cidade têm origem em uma história coletiva forjada no exercício de autonomia facilmente identificado em diversas expressões culturais afro-brasileiras. São constituídos, portanto, por uma maioria negra que aciona conhecimentos e saberes ancestrais orientados por relações sociais de solidariedade que preconizam a convivência. Os bairros negros, ao fim, se colocam na disputa de cidade criando fissuras na estrutura urbana hegemônica.

TABELA 6 | GÊNERO E RAÇA DOS PROTAGONISTAS DAS RODAS CULTURAIS E DO SLAM

	MULHER NEGRA	MULHER BRANCA	HOMEM NEGRO	HOMEM BRANCO	SEM DADOS
RODA CULTURAL	4	2	19	10	29
SLAM	8	—	1	1	3

Identificamos o protagonismo negro em ambas as práticas culturais, sendo que as rodas culturais apresentam uma maioria masculina na condução das práticas e dos respectivos coletivos, ao passo que no slam a liderança feminina é mais marcante, chegando a liderar cerca de 60% dos slams da cidade.

3. Henrique Cunha Junior, 2007. "Afrodescendência e Espaço Urbano".

FOTO: RAMON VELLASCO

No universo das rodas culturais inventariadas, a liderança de uma mulher negra ocorre em 6,3% dos casos; de mulher branca em 3,1%; de homem negro em 29,7%; e de homem branco em 15,6%. Nos demais não foi possível a identificação de uma liderança proeminente.

Já no slam, o percentual de mulheres negras que protagonizam o movimento é de 61,5%, de homens negros e homens brancos é, ambos, de 7,7%.

Este cenário revela também a apropriação das pautas de gênero e de sexualidade em cada uma destas linguagens artísticas, apontando para uma atualização alinhada aos debates mais contemporâneos dentro do slam, quando comparado às rodas culturais.

SHEEP | RODA CULTURAL | RODA CULTURAL DA BARÃO

"O que eu penso: Vocês estão ligados em futebol? Vocês veem a luta das minas do futebol feminino? Você vê, mas o estádio fica mais vazio. Isso acontece também no rap. É escroto, mas isso é a realidade. As minas estão dominando o espaço, estão batalhando. Se botar uma batalha das minas vai ser melhor do que várias batalhas de vários manos, mas infelizmente a gente vive em um mundo em que o patriarcado é forte ainda, existe muito machismo, existe machista para caralho no rap."

THAIS AYOMIDE | RODA CULTURAL | SLAM MARÉ CHEIA

"A poesia de rua nasce em um lugar que é bem masculino, e quando eu digo masculino é no lugar protagonizado majoritariamente por homens cis. E hoje é outro movimento. A gente tem o Slam das Minas em São Paulo e no Rio de Janeiro. A gente tem o TransPoetas. A gente tem outros slams hoje que pensam nessa questão de gênero e a gente tem acesso e ocupação das mulheres nesses espaços. Eu acho que é importante o slam ter uma presença feminina porque diz que é possível as mulheres estarem nesse lugar. Hoje eu acho muito mais tranquilo, porque eu acho que a gente não vem mais daquele lugar de rinha, onde a competição estava dada em uma perspectiva masculinizada. E aí, quando eu digo masculinizada, é um lugar que está posto socialmente que nem o corpo do homem preto vai ser contemplado. Essa masculinidade que a gente tem dá conta de minar o corpo do homem preto. É violenta o suficiente para que o homem preto seja tido como violento e por isso não mereça estar entre nós. Então essa masculinidade dá conta de exterminar tanto o homem preto quanto a mulher preta e outras múltiplas camadas do que é diversidade."

CAMILA CATTOI | RODA CULTURAL | CANTA TERESA

"É uma relação de chutar a porta, estamos aqui. Minha Mestre de Cerimônia veio do Morro do Banco para apresentar a roda. Ela trabalha a semana inteira, deixa os dois filhos em casa, e vem para cá fazer o que ela ama. A DJ Levix é uma DJ que era namorada do nosso DJ e agora ela vem fazer. Tem que aceitar, estamos aqui, somos mulheres e estamos fazendo acontecer e vamos continuar fazendo.
Uma dificuldade muito grande é se relacionar com outras articulações culturais quando se trata de uma mulher, que tem uma equipe de mulheres, numa roda de rap. É muito difícil lidar com esses caras. Você é excluída de reunião. Tratada como 'aquela mina lá'. Deixa ela lá, a panela aqui somos nós."

A ocupação dos espaços de apresentação artística pelas mulheres não se restringe à expressão artística individual, mas acaba por estimular também a ocupação de espaços políticos e representativos. Este é o caso de Fernanda como slam master e liderança da rede de slam do Rio de Janeiro, mas também se mostra no caso de Thais Ferreira, atualmente vereadora da cidade do Rio de Janeiro, que tem sua trajetória política diretamente atravessada pelas rodas culturais e pelo movimento hip-hop.

FERNANDA (PRETA POÉTICA) | SLAM | SLAM188

"No slam você percebe uma participação feminina mais ativa, porque o que acontece: a batalha de freestyle acaba sendo um espaço muito nocivo para as mulheres, porque os homens não têm, entre aspas, sentimentos. Até temos, sim, mulheres atualmente aqui no Rio mesmo que estão na batalha de *freestyle*, mas a grande maioria está no slam, porque o slam é um negócio um pouco mais... a gente consegue passar mais abertamente a nossa fala sem maiores questões. Exemplo disso é a rede de slam do Rio ter duas mulheres encabeçadas. Você até vê o movimento de homem no slam, mas se observar bem você vai ver que a mulherada é que está na cabeça."

THAIS FERREIRA | VEREADORA

"Minha trajetória sempre foi atravessada pela cultura de rua, mais especificamente do samba e do hip-hop. Fui cria de morro, Morro da Mangueira, Morro do Sapê. Vi todos os bambas do samba. O meu tio e o meu pai faziam parte de uma movimentação e comecei a ouvir rap muito cedo. Com sete anos de idade estava escrevendo meus próprios raps. Comecei a me envolver com a cultura popular a partir do rap, da capoeira, do samba, no meu território. Hoje na Câmara de Vereadores eu fui reconhecida por outra vereadora, que é vereadora há 28 anos, como a menininha chata que ia bater na porta dela para fazer roda, para fazer capoeira ali na região. Eu perturbava muito para que isso acontecesse no nosso território."

Destacamos, portanto, um perfil bem definido das pessoas que protagonizam as rodas culturais e o slam. São, sobretudo, jovens negras e negros, havendo predomínio masculino nas rodas e feminino no slam. Esse cenário é o mesmo desde a origem destas práticas culturais na cidade, quando o slam apresentava uma atualização das abordagens e das pautas mais contemporâneas.

De todo modo, a relação entre os corpos que lideram estes movimentos e seus respectivos territórios compõe a essência e os fundamentos de ambos os campos. Por isso, na seção seguinte, as condições de dinâmicas de realização destas atividades culturais no solo da cidade ganharão destaque.

OCUPAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO COMO PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA, MANUTENÇÃO E RENOVAÇÃO DA CULTURA ANCESTRAL

"Angola Congo Benguela
Monjolo Cabinda Mina
Quiloa Rebolo
Aqui onde estão os homens
Há um grande leilão
Dizem que nele há uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados em carros de bois"

O trecho da música "Zumbi", escrita por Jorge Ben Jor, filho de mãe etíope, demonstra alguns locais de memória e remete aos processos vividos na diáspora africana, que se fez presente em toda a América por meio da escravização dessa população. A partir da abolição, não houve nenhuma forma de compensação ou reparação histórica da condição de exploração da população negra. Neste momento, a independência do Brasil, em 1822, e a Lei de Terras de 1850 serviram como mecanismos de manutenção da segregação da população preta. Posteriormente, sucessivas reformas urbanas no Rio de Janeiro, orientadas por ideias higienistas e racistas, expulsaram essa população das regiões centrais e ricas da cidade para a zona Norte e a zona Oeste. Atualmente, estas áreas continuam sendo ocupadas majoritariamente por pessoas negras.

A partir destes territórios analisaremos as atuações das rodas culturais e dos slams de poesia como fenômenos quilombistas, conceito de resistência cultural e contestação social que aflora com nitidez e contundência desses espaços.

> "O modelo quilombista vem atuando como ideia-força, energia que inspira modelos de organização dinâmicas desde o século XV. Nessa dinâmica, quase sempre heroica, o quilombismo está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico[4]."

Os slams e as rodas culturais se espalham a partir das periferias como forma de resistência e afirmação de maneiras contra-hegemônicas de existir na cidade. Atuam como ferramentas na construção de quilombos urbanos que ocupam locais negligenciados pelas políticas de estado. Estes movimentos culturais são construídos de forma coletiva e frequentados, em sua maioria, por pessoas pretas. Para além dos objetivos de promover atividades culturais acessíveis, criam espaços de apresentação de trabalhos autorais e de fruição cultural aos participantes. Também carregam consigo a tarefa de amplificar as vozes para visibilizar as demandas e as potências da comunidade. Transformam-se, portanto, em um instrumento político que mobiliza pautas antirracistas, feministas, LGBTQI+, entre outras.

4. Abdias Nascimento, 1980. "O Quilombismo".

FERNANDA (PRETA POÉTICA) | SLAM | SLAM188

"A grande maioria dos slamzeiros, os slam masters, estão dentro da favela, estão dentro da periferia, então isso acaba sendo um retrato muito forte pelo menos aqui no Rio. Tem bastante slam acontecendo dentro das favelas. Lá na favela da Maré tem um slam, na CDD também tem slam acontecendo lá dentro. É muito forte e é forte não somente por ser a galera da favela fazendo, mas é forte porque é o espaço que a gente tem para poder denunciar as injustiças que acontecem com a gente. A gente entende que o slam tem também esse papel de educação nesse formato desconstrutivo da sociedade."
Estas práticas culturais ocorrem nas ruas e praças, nos equipamentos públicos e pequenos comércios, que quando ocupados são revitalizados com efeito positivo sobre a sensação de segurança no local com a ocupação e a circulação de pessoas. Essas práticas desenvolvem laços subjetivos e imateriais com a comunidade, resgatando a autoestima do território e ampliando o sentimento de pertencimento do grupo.

SHEPP | RODA CULTURAL | RODA CULTURA DA BARÃO

"Abandonaram a praça e a gente pediu o espaço, tiramos todos os instrumentos de malhar, mandamos para a subprefeitura e a gente raspou o chão, limpou, pintou e botou a roda de rima na praça. E hoje a gente tem a roda cultural na sexta; na segunda-feira tem o treino funcional para as meninas e mulheres; quarta e quinta rola o muay thai. Ou seja, a pracinha não está sendo só direcionada para o hip-hop, ela está vindo para o esporte, para a dança também."

Neste processo de ocupação e ativação cultural, relações com diferentes agentes do território são estabelecidas para que as atividades aconteçam, mobilizando moradores, comerciantes, organizações sociais e até equipamentos públicos nos territórios. Estas estratégias acabam por construir redes colaborativas a nível local e se valem tanto dos caminhos institucionais como dos informais, alheios à formalidade burocrática. A experiência do coletivo Soul Pixta, da Ilha do Governador, expressa essa ginga. A capoeira é jogada no cotidiano da cidade para fazer a cultura popular acontecer.

MIXTÉRIO | COLETIVO SOUL PIXTA

"A gente fazia e toda semana tinha que pedir som emprestado a alguém, era uma correria. Ficar roubando energia dos postes, o símbolo Soul Pixta era a tampa da caixa de bueiro das lâmpadas daqui, que a gente sempre abria e fazia o gato."

FOTO: RAMON VELLASCO

SANDRO | COLETIVO SOUL PIXTA

"Voltamos com o nosso evento logo após a pandemia, então tivemos no início do ano em homenagem ao Vitor Big, nosso companheiro que faleceu no final de 2021. E logo após, no evento seguinte, a polícia embargou o nosso evento mesmo tendo o nada opor da prefeitura. Disseram que houve denúncia no evento passado de uso e tráfico de drogas no local e exigiram um monte de burocracia para o acontecimento do evento. Nos oito anos de Soul Pixta, tivemos esse problema com o batalhão, tínhamos até uma boa relação, porém com a mudança de comando a nossa relação mudou. Fomos em uma reunião com o subcomandante, lá foi explicado as burocracias que tínhamos que cumprir para realizar o evento e no final um dos policiais disse: "Mesmo que cumpram todos os 'nada opor', isso não garantiria que eles liberariam o evento". Então começamos a procurar alternativas para continuar. O coletivo foi conversar com o Rodrigo Toledo, subprefeito da Ilha, ele falou com a Secretaria de Cultura e fomos conversar com a responsável pelas arenas culturais. A partir dessa reunião aconteceu uma mudança na administração da Areninha da Ilha, que começou a fechar com a gente. Fizemos o primeiro evento e deu muito certo, lotou."

No mapa a seguir apresentamos as 77 práticas mapeadas, tanto do slam quanto das rodas culturais. Alguns casos apresentam as duas linguagens na mesma prática e confirmam sinergias e conexões perceptíveis entre elas.

MAPA 7 | RODAS CULTURAIS E SLAM NO RIO DE JANEIRO POR TIPO DE LOCAL DE REALIZAÇÃO

LIMITE DOS BAIRROS
LIMITE FAVELA
LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO (AP)
REGIÃO METROPOLITANA DO RJ

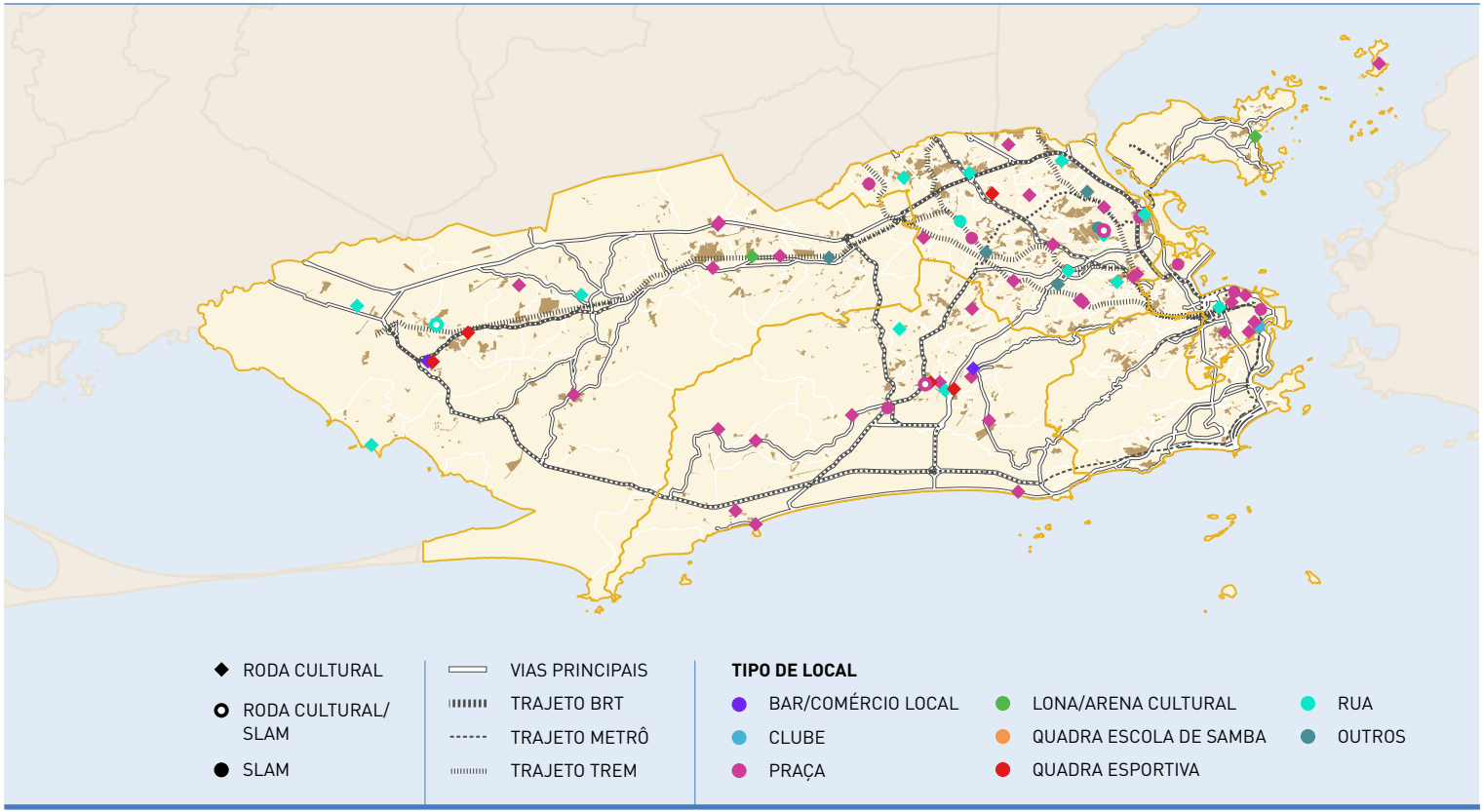


TABELA 7 | RODAS CULTURAIS E SLAM POR TIPOS DE ESPAÇOS DE REALIZAÇÃO

	RODA CULTURAL	SLAM
BAR/COMÉRCIO LOCAL	2	—
CLUBE	—	1
LONA/ARENA	2	—
PRAÇA	37	9
RUA	14	2
QUADRA ESPORTIVA	5	—
OUTROS	4	1

Quando observamos os tipos de locais de realização das práticas, o espaço público ganha preponderância, sendo palco de mais de 85% dos eventos. Os agentes culturais locais ocupam os territórios em sua maioria abandonados pelo Estado, suprindo a carência da população no acesso ao Direito à Cultura. Os espaços privados são utilizados como estratégia desses movimentos para "burlar" o excesso de burocracia exigido pelos órgãos públicos e os abusos policiais que dificultam a utilização dos espaços públicos.

Considerando o total de rodas culturais mapeadas (64), a maior parte ocorre em praças públicas (57,8%), seguida da ocupação das ruas, com 21,9%. Em menor quantidade, 7,8% dos eventos acontecem em quadras esportivas e, por fim, 3,1% em bares/comércio local e em lonas/arenas culturais. Os demais tipos de lugar de ocorrência das práticas não foram identificados.

Quando consideramos as práticas de slam, as praças novamente ganham destaque, representando 69,2% dos casos mapeados, seguidas novamente pela rua, com 15,4%. Os clubes aparecem na sequência, com 7,7%, o mesmo percentual dos eventos em que não foi possível identificar o local preciso de realização.

SHEPP | RODA CULTURAL | RODA CULTURA DA BARÃO

"Tem um cara do bar agora que está comigo, me ajudando muito. Queimou o som, ele foi, botou o som. A polícia mandou tirar da praça e a gente botou a praça dentro do bar. Aí pediram o alvará, ele foi e falou: 'Não, o negócio é do meu bar, agora vocês que precisam de documento para entrar no meu bar'. Inverteu a situação. O cara me ajudou pra caraca, graças a ele a gente está com a roda sem alvará dentro do bar dele."

CAMILA CATTOI | RODA CULTURAL CANTA TERESA

"Olha isso, isso é uma praça num bairro que vêm pessoas do mundo todo. A única coisa bonita é a iluminação, pra combinar com a foto do gringo, não tem um banco. Senta ali, você vai ver que todos os bancos estão moles, as raízes das árvores estão subindo, várias pessoas caíram aqui, cheio de buraco. Eles até gostam que quando tem rap, eles vêm, tem uma galera que mora na praça mesmo, que é quem mais cuida da praça, dão uma limpada, e é uma praça ocupada durante a semana. Você vê, hoje, terça-feira, estão ocupando a praça, porque se não tiver, vai ficar vazia, vai virar área de assalto, como Santa Teresa está. Não adianta você ter cultura dentro de um restaurante, Santa Teresa é um bairro cultural, cadê as manifestações de rua de Santa Teresa? Muito mais no carnaval, nem o carnaval mais de rua."

Os movimentos culturais em destaque neste capítulo não são apenas uma opção de lazer no local, mas se tornam empiricamente espaços formadores, sendo responsáveis pela formação de artistas, produtores fonográficos e visuais, agentes e gestores culturais, empreendedores, dentre outros, que atuam e promovem a economia criativa e o comércio, tanto a nível local como em outras áreas da cidade. Essa lógica de trocas reflete inúmeras dimensões do Mercado Olojá, regido por Exu, orixá que representa a comunicação, as trocas, os caminhos e o movimento.

> "Olojá, título dado em muitos candomblés ao Exu, senhor do mercado, é a divindade responsável pela circulação desses elementos, que além de compensar um trabalho pelo outro, pode também fazer com que esse movimento de compensação crie laços de sociabilidade. E é aí que o mercado iorubá se distingue do mercado capitalista: enquanto este é um lugar de acumulação que, muitas vezes, passa pela expropriação e exploração[5]."

Essas trocas vêm através da revitalização e da manutenção do espaço, da criação de laços com a comunidade, da criação de coletivos culturais, da divulgação de trabalhos, da criação de feiras e do sustento de todos os envolvidos nessa cadeia. Estas ações transcendem a lógica de mercado capitalista, pois nelas ganha preponderância o fluxo de energia estabelecido pelas trocas, que carregam consigo o axé. De acordo com os yorubás, ele não pode ser retido nem acumulado. O seu fluxo traz fartura à comunidade como um todo.

THAIS AYOMIDE | RODA CULTURAL | SLAM MARÉ CHEIA

"Favela é outro pique. A gente chegou ali, minha tia já jogou a extensão e a gente liga o som na extensão. E aí ela oferece água pra todo mundo. Isso para mim ocorreu, porque quando você está dentro de um território favelado e você consegue chamar a atenção das pessoas que estão transitando naquele espaço, sejam elas quais forem, tu ganhou, tu venceu o processo. A gente tinha um apoio muito grande do território para conseguir construir aquilo ali, tanto dos bares quanto das casas mesmo. A gente ia sendo abraçado nesse processo. É, definitivamente, incrível. A final do slam foi na Lona Cultural, que também foi uma das nossas parceiras. É isso, acho que a gente foi se ajudando em todos os sentidos. Mas a diferença do slam Maré Cheia é se propor a fazer de forma itinerante, e saber o que você faz de forma itinerante é saber também que, às vezes, você não tem estrutura para fazer. Então, todas aquelas relações eram recurso."

5. Wanderson Nascimento, 2016. "Olojá: Entre encontros – Exu, o senhor do mercado": https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16208/21327.

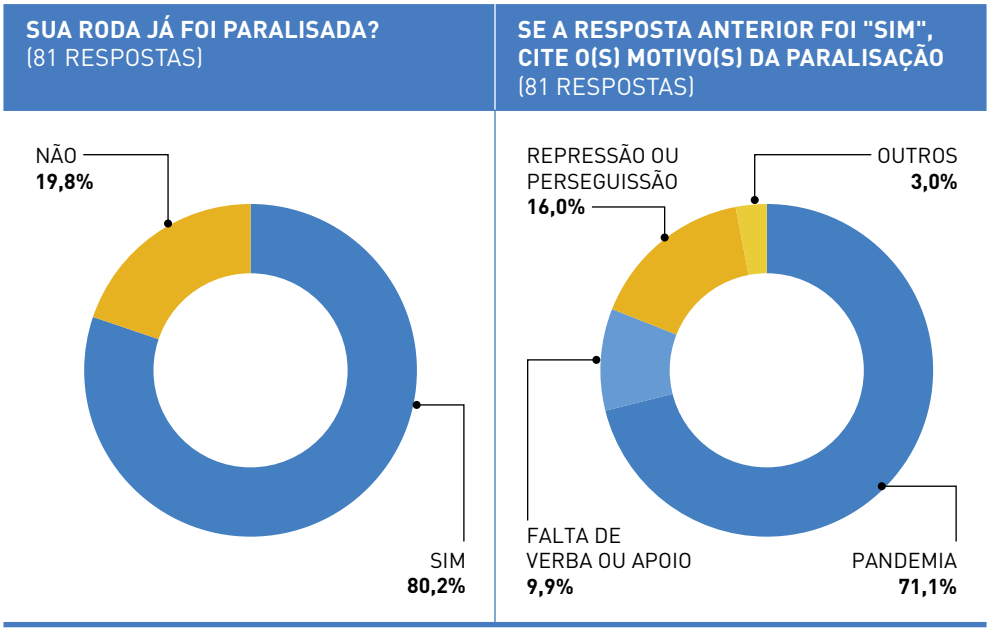
CAMILA CATTOI | RODA CULTURAL CANTA TERESA

"No início teve muito receio, porque era a favela descendo e a favela não dá o lucro que o comerciante de Santa Teresa quer, mas entramos num acordo. Tentamos mostrar a importância. E aconteceu que alguns comércios baixaram o preço. O Bolinha no dia da roda abaixa o preço da cerveja. Não temos dinheiro para trazer um artista que vem para cá, mas chego pro Tribas Pizzaria, pro Bolinha, pra menina do restaurante, e falo: 'Tem como você me dar uma premiação?'. Isso acaba agregando de uma forma que é importante para eles. Muitas pessoas que não se conheciam no bairro se conhecem hoje. Isso é importante para ambas as partes."

A repressão do Estado ainda é um fator determinante para a realização do slam e das rodas culturais no Rio de Janeiro. Historicamente, as práticas culturais e articulações pretas sofreram com a marginalização do estado e a repressão policial. No Império foram os toques e as religiões de matrizes africanas. Na República, o samba. Na ditadura, o movimento Black Rio[6]. Atualmente, o funk, as rodas culturais e os slams sofrem com a repressão. Em comum a todos esses movimentos estão a manutenção e a valorização da cultura afrodiaspórica em oposição à necropolítica de estado.

6. Luis Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe, 2016. "1976: Movimento Black Rio".

GRÁFICOS 6 E 7 | PARALISAÇÃO DAS RODAS CULTURAIS E SUAS MOTIVAÇÕES NO RIO DE JANEIRO



FONTE: LIGA DAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO

Os três fatores mais decisivos para a paralisação das rodas culturais foram: pandemia em primeiro lugar, seguido pela repressão ou pela perseguição e, por último, a falta de verba ou apoio. Analisando a pandemia como um fato trágico e pontual, a repressão sobre as atividades culturais pretas e periféricas continua como prática frequente do estado.

Em março de 2018, cinco jovens de Maricá[7] que atuavam como agentes culturais locais através das rodas culturais foram assassinados. Em maio de 2022, a Polícia Militar atirou no som da Roda Cultural de Cabo Frio. Esses fatos não são isolados, mas reforçam a regularidade de abusos e perseguição policial presentes em todas as nossas entrevistas.

7. Nota de Repúdio "Roda Cultural da CDC": https://web.facebook.com/events/pra%-C3%A7a-da-%C3%A1guia/roda-cultural-do-cdc-rep%C3%BAdio-a-chacina-de-mari-c%C3%A1/160665791297880/?_rdc=1&_rdr.

PROTAGONISTA | RODA CULTURAL

"Semana passada teve um caveirão aqui e fui chamado pra conversar. Mas quando tem esses impasses a galera está conectada e todas as rodas vêm apoiar. Eu quero fazer um evento convidando todas as rodas para vir aqui, um evento-protesto, para mostrar o nosso poder. Para mostrar o jovem vindo botar grafite, botando alguma peça de teatro, botar oficina de dança, oficina de mandala. Todas as armas que nós temos em mãos a gente tem que expor, porque esse governo que a gente tem aí é um governo assassino, um governo que odeia cultura, o governo que odeia preto, que é homofóbico. A gente passa isso na pele."

PROTAGONISTA | RODA CULTURAL

"Outro problema é com a segurança pública. Fazer o estado reconhecer que aqui não tem nenhum marginal, que aqui os meninos cantam mesmo o que sentem quando são reprimidos dentro da periferia. Por isso, às vezes tem o 'sangue nos olhos' contra a Polícia Militar."

PROTAGONISTA | RODA CULTURAL

"Não vão aceitar e vão reprimir. Que nem fazem com outras batalhas. Deram um monte de tiro em Cabo Frio, já chegaram e desligaram meu som uma vez. Em outra botaram fuzil na minha cara. É muito desrespeitoso."

PROTAGONISTA | SLAM

"E na praça o ruim também é coisa de polícia. Às vezes tem polícia que não curte, começa a ligar sirene perto, passar só para ameaçar. Jogo psicológico. Você está recitando e começa a tremer na base, na poesia. Então, é muita opressão também, mas nunca deixamos de continuar. Tem uma amiga que conseguiu o negócio da prefeitura para fazer onde ela queria, mas a polícia falou que não ia fazer. Ela mostrou o negócio da prefeitura e disse 'vou fazer, sim'. A polícia ficou com raiva e fez uma blitz na frente para parar todos os poetas que estavam indo. O meu Uber foi parado pela polícia, começaram a revistar, quando começaram a revistar a mochila da minha amiga e ela tinha uma bala de 7.62, sem estar usada. O policial olhou para ela e falou: "De que carga saiu essa munição que não está nem usada? Isso não é mais uma abordagem normal, você já é suspeita". O cara levou ela para a delegacia e ela ficou cinco dias presa no presídio de Benfica. Por conta disso ela assinou como porte de arma, ficou presa, mas a gente moveu céu e mundo. Fomos para a porta do presídio e tiramos ela."

Apesar da violência, da falta de verba e do excesso de burocracia exigida pela prefeitura, esses movimentos de resistência cultural continuam atuando nos territórios, trazendo múltiplas funções para o espaço na área cultural e esportiva, fortalecendo o comércio local e estreitando laços com a comunidade. A prática formativa de modo orgânico é uma característica tanto do slam quanto das rodas culturais. Essas práticas quilombistas revelam uma forma de agir ancestral e seus atos de trocas vão além da relação capitalista, evidenciam uma circulação energética na comunidade. Esse ato é uma prática africana regida por Exu, orixá da comunicação e das trocas.

POLÍTICAS URBANAS A PARTIR DA CULTURA POPULAR

As ruas e as praças emergem como lócus das rodas culturais e das práticas de slam, ressaltando o espaço público como lugar de encontro e referência coletiva para problematizar e questionar a realidade[8] da cidade em que se vive. Os protagonistas e artistas que realizam as rodas culturais e o slam se apropriam do espaço público, fazendo surgir novas "formas de linguagem, de vivências, de paixões e de imaginações que pluralizam as concepções e percepções da cidade[9]". Temos, então, uma nova concepção de cidade a partir da periferia e uma territorialidade que não segue a lógica hegemônica de produção da cidade.

Os fazedores dessas práticas, ao se apropriarem do espaço público com suas ideias, suas características e sua cultura, constroem um território com uma característica própria, bastante flexível[10] em função das adaptações e mediações cotidianas necessárias para garantir a realização. Ora vê-se uma territorialidade cíclica, pois os protagonistas das rodas culturas ocupam as praças com regularidade; ora vê-se uma territorialidade móvel, quando as atividades ocupam diferentes praças da cidade, nas favelas e fora delas, de forma itinerante[11].

Na pesquisa netnográfica, e através dos resultados das entrevistas semiestruturadas[12], identificou-se que o público e os/as protagonistas/artistas dessas práticas, em sua maioria, são negros. Não à toa, observa-se que as

8. Larissa Lima, 2013. Monografia "Música e (re)apropriação dos espaços públicos no Rio de Janeiro: o contraespaço da praça do rap na Lapa carioca".
9. Jorge Luiz Barbosa e Monique Bezerra da Silva, 2019. "Rodas de rimas: narrativas estéticas de juventudes em periferias urbanas", página 23.
10. "O território se desloca constantemente ou se desfaz e refaz regularmente" (Marcelo Lopes de Souza, 2016. "Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial", página 56).
11. Alguns slams mapeados funcionam de forma itinerante; já nas rodas culturais observa-se uma mobilidade dos artistas/protagonistas por outras rodas, mas a roda cultural continua acontecendo no mesmo bairro.
12. Aplicadas via formulário do Google Forms.

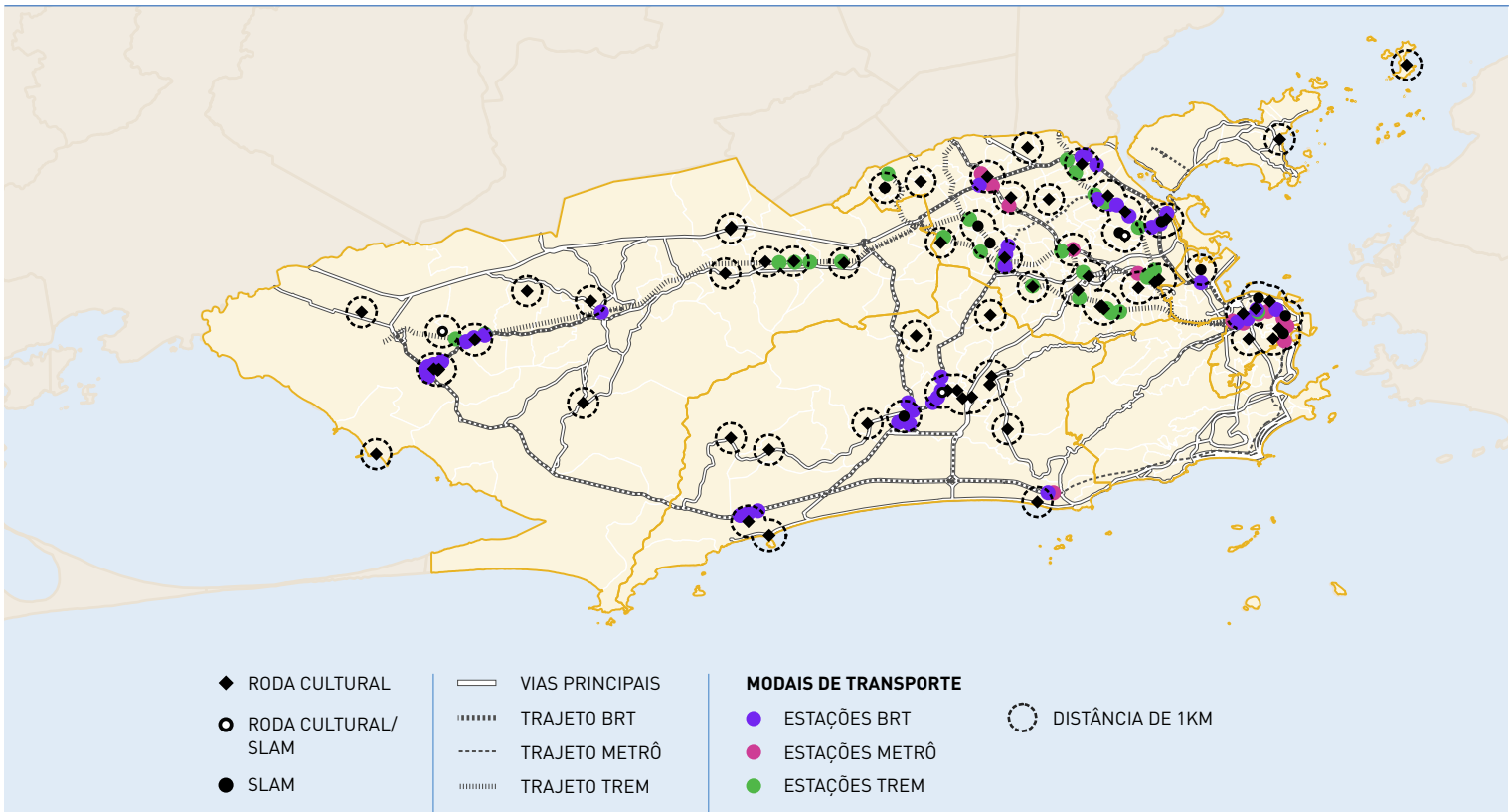
rodas culturais e slam são práticas populares que estão bem territorializadas nas zonas Norte, Oeste e Centro (Mapa 8). Destacam-se as rodas culturais, dentre as práticas mapeadas na pesquisa, por ser a de maior número e mais bem distribuída na zona Oeste (Mapa 6).

Analisando a distribuição e a circulação das práticas observa-se que a grande maioria se conecta com as principais vias da cidade. Todos os slams e as 42 rodas culturais estão próximos das estações dos diferentes modais (trem, BRT e metrô). A despeito da disponibilidade intraestrutural mapeada, quando consideramos a capacidade de promover o acesso efetivo à cultura, a estrutura de mobilidade urbana do Rio de Janeiro é ineficaz. A mobilidade urbana na cidade é orientada para a circulação de mão de obra, ou seja, o movimento pendular do trabalho determina a disponibilidade de ônibus e o horário de funcionamento das estações dos modais sobre trilhos. Desta forma, inúmeros desafios à circulação se impõem no acesso à cultura, sobretudo aquela protagonizada por sujeitos de origem popular, que na maior parte dos casos precisam conciliar sua atuação cultural com outro trabalho. Fato que impõe um horário alternativo, fora do período comercial, para a realização das rodas culturais e do slam, por exemplo.

No entanto, no que concerne ao acesso aos locais de realização das atividades culturais, identificamos entre os protagonistas e os artistas entrevistados via formulário que 50% informaram ir a pé, 18,8% de trem e 12,5% de ônibus; outros 12,5% informaram ir de transporte individual próprio e 6,2% de carro de aplicativo ou táxi. Esses resultados mostram que metade dos protagonistas reside próximo ao local de realização das práticas, não dependendo diretamente do transporte público, ao passo que pouco mais de 30% se utilizam deste serviço urbano para participar das rodas culturais ou do slam.

MAPA 8 | CONEXÕES DE TRANSPORTE PRÓXIMAS AOS LOCAIS DE REALIZAÇÃO DAS RODAS CULTURAIS E DO SLAM

LIMITE DOS BAIRROS
LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO



A análise da distribuição das práticas e as formas de transporte utilizadas pelos/as protagonistas nos faz refletir sobre o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, o qual sofreu ao longo do século XX inúmeras reformas urbanísticas. O resultado delas foi mais bem explorado no capítulo anterior, mas acaba por remover a população empobrecida, em maior parte negra, das áreas centrais e da zona Sul para as zonas Norte e Oeste, regiões mais afastadas do Centro, sem infraestrutura urbana e de difícil acesso[13].

A população de baixa renda habitava próximo ao centro da cidade pelo fácil acesso ao seu local de trabalho e aos diferentes equipamentos e serviços urbanos[14]. Uma vez deslocada para as periferias da cidade, a necessidade de transporte eficiente aumenta, pois ainda se concentram nas regiões centrais a maioria dos postos de trabalho e bens e serviços urbanos.

Ao observar os diferentes modais de transporte, pode-se constatar que o trem foi e ainda é destaque pela conexão que promove entre o centro e a periferia da cidade[15], já que diferentes ramais conduzem ao Centro do Rio de Janeiro. No que concerne aos demais modais, nas últimas duas décadas pode-se destacar os investimentos realizados nas linhas de metrô e na construção das vias e estações do BRT (*Bus Rapid Transit*). Ambos contribuem para o acesso da população ao seu local de trabalho e a diferentes equipamentos urbanos. Como resultado, atualmente a zona Norte tem maior oferta de diferentes modais quando comparada à zona Oeste, além das linhas de ônibus. Também circulam ali o metrô, o trem e o BRT. Na zona Oeste, o metrô só chega até a Barra da Tijuca e os trens só atendem a alguns bairros da AP 5. A AP 4, por sua vez, conta somente com o BRT, os ônibus de linha e as vans[16].

13. Lílian Fessler Vaz, 1998. “Novas questões sobre a habitação no Rio de Janeiro: o esvaziamento da cidade formal e o adensamento da cidade informal”.
14. Alvaro Ferreira, 2009. “Favelas no Rio de Janeiro: nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros”.
15. Casa Fluminense, 2017. “Estações de Trem — a história conta nosso passado em trilhos”.
16. Transporte irregular e que pouco a pouco é regulamentado pela prefeitura.

Mesmo com alguns investimentos, é de conhecimento comum um conjunto amplo de reclamações sobre o transporte público no que tange à ineficiência e, sobretudo, no que diz respeito à orientação deste serviço apenas para o movimento pendular casa-trabalho, desconsiderando o acesso a cultura e lazer, por exemplo. Com efeito, constatamos que a mobilidade urbana na cidade do Rio de Janeiro ainda é bastante deficiente no sentido de promover uma cidade plena. Se já são evidentes os problemas no transporte para acessar o local de trabalho, é ainda pior para acesso a equipamentos e práticas culturais.

SANDRO | SOUL PIXTA

"O local onde ocorre o nosso evento fica mais para o final da ilha. Apesar de ser um dos centros da Ilha do Governador, possui um transporte precário e os horários das barcas não facilitam a vida do morador. Imaginem quem mora fora? O último horário é às 21h50, sendo que não funciona aos finais de semana. O público até consegue chegar, mas a volta fica prejudicada, pois os horários ficam reduzidos e não tem barcas, e a espera pelos ônibus fica perigosa, ainda mais se for mulher. Por mais que tenha um público guerreiro que vem de fora, a roda fica voltada para o público local por causa do transporte precário."

Nesse ponto é preciso relembrar que poucas práticas culturais em destaque neste capítulo ocupam os equipamentos públicos. As rodas culturais e o slam acontecem, em sua maioria, no espaço público, onde o acesso dos/as protagonistas, dos/as artistas e do público é orientado pelo território. Ou seja, é a prática cultural que dita a localização e, consequentemente, para onde se mobilizam esses atores sociais. Considerando que são eventos diretamente afetados pela política municipal de mobilidade urbana, as estratégias de produção e organização das atividades levam em consideração esse elemento nos momentos de decisão.

Pero e Mihessen[17] defendem a mobilidade urbana como um direito social e como "um atributo que contribui para a capacitação da população para participar do desenvolvimento local". Os autores afirmam, ainda, que esse conceito de mobilidade amplia a visão de transporte urbano para

> uma abordagem mais sistêmica e global, em que os deslocamentos nas cidades dependem das condições técnicas do trânsito (transporte urbano), da organização das atividades nas cidades (estrutura urbana), das práticas diárias dos habitantes (sociedade urbana), da qualidade do espaço (paisagem urbana) e das medidas tomadas pelos formuladores de política para conformação das cidades (política urbana).

Dentro desta conceituação e tendo em vista toda a dinâmica de circulação dos moradores das zonas Norte e Oeste, entende-se que a política de mobilidade urbana precisa ser ajustada para atender às diferentes demandas da população. Não só numa perspectiva que considere o deslocamento pendular para o trabalho ou que se restrinja a resolver problemas do trânsito de veículos, mas que também considere o interesse e o deslocamento para outras práticas cotidianas.

Ressalta-se que essa nova visão de mobilidade urbana passa por uma outra visão de cidade e da periferia. Seguindo essa perspectiva, a lógica de produção do espaço urbano seria mais equânime e menos desigual, onde os diferentes grupos sociais teriam iguais condições de acesso aos diferentes espaços[18] e a periferia receberia a atenção devida por parte dos gestores públicos e privados. Por conseguinte, as políticas urbanas destinadas às zonas Norte e Oeste teriam uma perspectiva mais integradora. Ainda que este ideal de cidade não seja alcançado e não esteja no planejamento dos gestores públicos, pleiteia-se nessa pesquisa um reconhecimento da periferia como locus da cultura, ressaltando sua efervescência e sua potencialidade cultural. Os projetos de

17. Valéria Pero e Vitor Mihessen, 2013. "Mobilidade Urbana e Pobreza no Rio de Janeiro", página 26.

18. André da Silva, 2016. "Mobilidade urbana e equidade social: possibilidades a partir das recentes políticas de transporte público na Metrópole do Rio de Janeiro".

mobilidade — com a melhoria das estruturas de circulação e transporte coletivo, associada a políticas culturais — ajudariam a valorizar, ressignificar e promover diferentes escalas de desenvolvimento nestes espaços e na cidade como um todo.

As Culturas de Periferia demandam políticas urbanas que integrem a cidade, assim como políticas no setor cultural que valorizem a pluralidade de práticas que acontecem nela. As políticas culturais implementadas na cidade do Rio estão inseridas na mesma lógica da produção do espaço urbano. Os atores públicos e privados investem e se apropriam de práticas culturais em que vislumbram lucratividade, num interesse majoritariamente mercadológico. As práticas culturais que não são lucrativas ficam relegadas e os territórios que as abrigam também, porque não são vendáveis, e sua estigmatização enobrece outros territórios por uma dinâmica perversa de alteridade.

Observa-se, contudo, que há atores públicos que vêm da periferia e trabalham em prol do desenvolvimento de políticas culturais para esses territórios, como os mandatos das vereadoras Thais Ferreira e Tainá de Paula, as quais foram citadas por muitas das pessoas entrevistadas como mulheres negras periféricas que reconhecem o potencial das práticas culturais populares, como as rodas culturais e o slam, na formação e na produção de saberes. Algumas das protagonistas entrevistadas destacam esse fenômeno presente em suas práticas culturais.

FERNANDA (PRETA POÉTICA) | SLAM | SLAM188

> "Às vezes você vai explicar alguma coisa, você vai falar alguma coisa para a galera que está dentro de uma bolha e a pessoa não vai te ouvir, mas se você falar uma poesia, por exemplo, a pessoa vai parar para ouvir aquela poesia e vai começar a refletir a partir daquilo. A gente entende que o slam tem também esse papel de educação nesse formato desconstrutivo da sociedade."

SANDRO | RODA CULTURAL | SOUL PIXTA

"Na roda uma galera sai e fica outra galera, porque isso daí é o movimento da roda cultural e desses coletivos, é sempre uma renovação de um ciclo, né? Então, sai uma galera e entrou uma galera nova, e essa galera que sai ela vai começar a fazer os trampos dela, né? Então muita gente que estava no início, igual ao Yayo, montou a sua produtora, que é a Drama 808. Então a galera que tava ali na batalha, que começou a batalhar desde novinho, começou a sair e circular batalha, dois deles que são cria da Ilha. Daí eles estouraram, o Oik e o PK. Estouraram e hoje já são artistas de hip-hop e funk que já são conhecidos em todo território nacional. E vai nessa demanda. Então, a partir daí, a gente começou a perceber que o público que frequentava e participava começou a sentir mais vontade de se especializar, então tinha uma galera que filmava a batalha e começou a montar um *home studio*. Então essa galera começou a trabalhar com produção audiovisual e edição de vídeo. (...) A partir daí a gente tem uma noção que a roda cultural não é só um objeto atrativo, na questão de colocar só lazer para quem é jovem de periferia e que quer frequentar espaços públicos. Não é só isso, a roda cultural também é um espaço formador.

Espaço formador de uma certa forma orgânica, porque a partir dali vai ser o primeiro contato dessa galera que tá frequentando a pista, que tá frequentando a rua nessa área de produção. Então, a partir da roda surgem produtores, DJs, músicos etc. Então, essa roda em si, que todo mundo age com preconceito, na realidade ela é geradora de emprego.

O Estado tem algumas iniciativas de fomento a essas práticas, mas que ainda apresentam hierarquias no acesso, segundo os entrevistados, como Preta Poética e Sheep. Eles argumentam que boa parte das rodas não conseguem ser contempladas, seja por falta de instrução dos protagonistas, seja porque alguns exigem a formalização do coletivo, dentre outras questões.

SHEPP | RODA CULTURAL | RODA CULTURA DA BARÃO

"Edital, começa tipo assim, existe realmente, a gente sabe que existe uma panela, vai existir uma galera que sempre ganha, as empresas, o edital é grande, só sai para empresa, a galera que já está, é uma parada bem escrota e bem real, que realmente muito edital saiu aí para gente que não precisa, para empresas, e quem precisa mesmo não está ganhando porque não é instruído. Aí tu vai ver a pontuação de uma galera de favela no edital, mano, pode tirar 89, 90 pontos, mas não vai entrar, porque tu vê um montão que emplaca, gabaritando em pontos, mil pontos, aí fica meio que assim. Eu fiz o Foca, fiquei batendo cabeça com negócio de edital, aí fiz lá ano passado para o Foca, projeto, toma documento, toma leitura, eu não entendo nada, comecei a querer entender, junto com um amigo me informando, e aí mandei os documentos todos, aí o Foca foi, me mandou um e-mail falando que nós estávamos habilitados."

FERNANDA (PRETA POÉTICA) | SLAM | SLAM 188

"O fomento teve, sendo que a galera não tinha muito conhecimento. A grande maioria não tinha muito conhecimento na hora de escrever edital. Eu até tentei, confesso que tentei escrever por mim mesma, mas foi um negócio que não fluiu, eu acho que eu não tinha chegado nem a ler o que tinha escrito, porque eu não tinha conhecimento. Atualmente, uma das questões também é essa, se capacitar para a gente conseguir escrever projetos, para a gente conseguir passar no edital. Porque não adianta, abre edital para a zona Oeste, abre edital voltado para a cultura literária e abre edital que a gente pode participar e a gente não consegue participar e pegar o edital porque a gente não sabe escrever um."

FOTO: RAMON VELLASCO

A questão da formalização como um desafio ao acesso às políticas públicas também fica evidente nas falas de Mixtério e Danilo.

DANILO | RODA CULTURAL | COLETIVO BLACKOWL

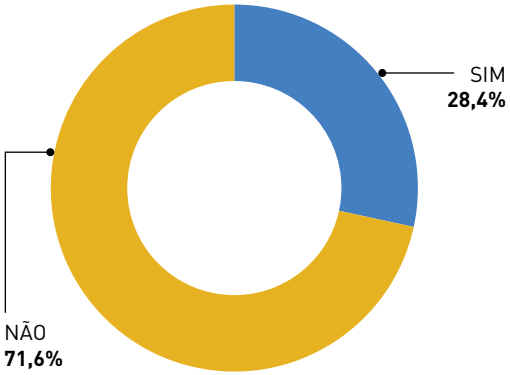
"A gente está concorrendo agora ao Foca, não é, Coruja? A gente conseguiu fazer a inscrição através de um colega nosso e a gente está concorrendo ao Foca. Não conseguimos pelo CNPJ para poder ter um valor um pouquinho melhor, mas eu acho que é o primeiro passo para a gente estar conseguindo, realmente o primeiro passo."

MIXTÉRIO | RODA CULTURAL | COLETIVO SOUL PIXTA

"Quem ajuda muito a gente é uma amiga nossa, Liziane, que é promotora cultural, ela tem CNPJ e consegue fazer essas conexões porque tem isso no edital, tem um tempo mínimo, o mínimo de um ano, tem edital que tem dois anos, então quando a gente não pega a gente pega o CNPJ dela, o MEI dela."

As respostas ao cadastro da Liga das Rodas Culturais do Rio de Janeiro corroboram esse argumento, ao ressaltarem a dificuldade na busca por fomento às práticas culturais.

GRÁFICO 8 | A RODA JÁ RECEBEU RECURSOS DE EDITAIS? (81 RESPOSTAS)



FONTE: LIGA DAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO

A maioria das rodas culturais não recebeu recursos por edital. Os relatos dos fazedores, tanto das rodas culturais como do slam, ressaltam o autofinanciamento como estratégia principal do coletivo, cada um contribui com o que consegue e isso permite a continuidade das práticas.

MIXTÉRIO | RODA CULTURAL | COLETIVO SOUL PIXTA

"Teve uma época, contando o bagulho de ajuda, que a roda de Bonsucesso era na sexta ali, esqueci o nome daquela praça agora, atrás da C&A. A gente levava o som daqui para eles poderem fazer a roda deles lá, a mesma coisa da Vila da Penha, que era o Chico que fazia. Então, a gente levava dia de domingo da Ilha para lá para poder fazer a roda. A gente ajudava as outras rodas, sempre teve uma boa entrada, parceria também, o Cascão que é um ambulante acho que característico daqui, o cara sempre apoiou a gente, e a gente sempre precisou, o cara: 'estamos aí'."

GUI CORUJA | RODA CULTURAL | COLETIVO BLACKOWL

> "A ideia do corona, na real, ele veio com uma esperança de conseguir recuperar os equipamentos que foi um edital que a gente escreveu. A gente queria esse investimento para a gente poder consertar os equipamentos e poder gravar essa música com qualidade, algo bem profissional. Acabou que no fim das contas a gente também não passou no edital e a gente deu uma de maluco: 'vamos fazer do nosso jeito aqui, vamos dar o nosso jeito'. E foi o que a gente fez com a ajuda da Duda, do fã-clube, ela comprou uma coisa lá, fez uma rifa."

Mesmo que essas práticas aconteçam de forma orgânica pela mobilização de diferentes coletivos, é importante que os gestores públicos pensem formas de as políticas culturais alcançarem tais práticas. As políticas culturais existem, mas são insuficientes para atender às especificidades das rodas culturais e do slam.

Apesar de inúmeros desafios, podemos afirmar que a periferia redesenha a cidade. Os fluxos de conexão e circulação das batalhas de rima e poesia, por exemplo, acionam o Centro como estratégia de itinerância ou culminância de encontros e construções de ações coletivas, que sempre retornam aos territórios de origem, como inspiração, refúgio e fortalecimento.

Conforme exposto anteriormente, a pesquisa desvela um paradoxo acerca da incerteza e do improviso como recursos que se recombinam às vezes como entraves, mas também como alavancas durante o percurso de produção. E é esse paradoxo que preconiza a relevância da poesia, da rima, da gestualidade e da performance, que ditam um ritmo próprio nessa dinâmica urbana.

A dimensão orgânica presente nas práticas é uma pista que corrobora a compreensão dos modos de fazer coletivo e o surgimento de novas lideranças, que oportuniza a construção de saberes coletivos. Há um propósito comum, cada qual com a pluralidade de seus enredos de vida e estéticas de existência, resultando em múltiplas formas de compartilhar recursos,

FOTO: RAMON VELLASCO

conhecimentos e experiências. O caráter intergeracional aparece como outro elemento de convergência, que se faz presente no acionamento de memórias e pertenças coletivas.

Também é possível perceber uma disposição para aprimorar o que já é feito e uma abertura à experimentação de outros formatos do fazer. O sociólogo e urbanista Abdou Maliq Simone chama isso de resistência[19]. Em outras palavras, uma recombinação de contingências[20], com entrelaçamentos recíprocos que se apresentam como infraestrutura[21], sendo a diversidade nos modos de fazer com habilidades e competências múltiplas a chave para a construção de heurísticas funcionais e inovadoras.

19. AbdouMaliq Simone, 2019. "*Improvised Lives: Rhythms of Endurance in an Urban South (After the Postcolonial)*".
20. AbdouMaliq Simone, 2004. "*For the city yet to come: Changing African life in four cities*".
21. AbdouMaliq Simone, 2021. "*Ritornello: 'People as infrastructure'*".

Ruas, praças, becos e viadutos antes vazios agora se mostram plenos de vida, com sujeitos em movimento ávidos por vivê-los e descobri-los a partir das batalhas de rima e slam. Com isso, abre-se espaço para a discussão conceitual de patrimônio territorial como marcação corpóreo-simbólica dos saberes e modos de fazer compartilhados.

É preciso construir políticas urbanas que amplifiquem as vozes, potencializando as práticas ao mesmo tempo que asseguram as singularidades dentro de suas diversidades. Esse pertencimento nas ações públicas é uma forma de traduzir continuamente os desejos e anseios dos seus modos de experimentação da vida, seus valores, modos de convivência e os recursos que possibilitem a realização de suas práticas. Novas gestões municipais e estaduais se renovam e com elas desafios de (re)construção de um futuro próximo, sobretudo diante de cenários políticos e econômicos de incerteza intensificados no cenário pós-pandemia.

Portanto, é possível concluir que o movimento das rodas culturais e do slam atuam como práticas socioculturais com expressivo registro na produção marcada no território, tendo como referência pessoas que se apresentam na cena como infraestruturas afetivas e mobilizadoras de seus territórios vividos. São corporeidades insurgentes que ocupam e ressignificam espaços esquecidos, desatendidos e desperdiçados, os quais produzem uma rica economia social, com redes relacionais nas quais predominam a confiança e a reciprocidade por meio de modos de intercâmbio informais em sistemas formais[22].

22. Larissa Adler-Lomnitz, 2013. "*Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*".

FOTO: RAMON VELASCO

Culturas de Periferia anunciam agendas para outra política de cidade

JORGE BARBOSA • MICHELLA MAIA
ARUAN BRAGA • LINO TEIXEIRA

De início, reforçamos a localização da presente pesquisa nos processos contra-hegemônicos de produção de conhecimento: trazer para o centro da investigação as perspectivas e as/os sujeitos invisibilizados na produção do conhecimento científico sobre a cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, as periferias e seus moradores assumem o protagonismo evidente no processo de construção e reinvenção da cidade. Em nosso prisma de observação, as práticas culturais e artísticas oriundas dos territórios populares, sobretudo negros, ganham evidência e relevância para descortinar o momento presente e os horizontes de futuro da cidade.

Enfrentamos, portanto, enquanto processo de pesquisa, o epistemicídio[1] que caracteriza a produção acadêmica em nosso país acerca das culturas ancestrais, nativas e africanas. E, a partir do recorte demarcado na cidade do Rio de Janeiro e da centralidade da experiência urbana negra em sua formação, os elementos afro-brasileiros assumem lugar de destaque. Significa dizer que reconhecemos o fato de que o sequestro e a escravização de africanos em seu território de origem e a escravização nas Américas criaram um deslocamento intelectual, filosófico e cultural que durou quase 500 anos e projetou as culturas europeias como superiores, em detrimento daquelas oriundas da África.

1. Sueli Carneiro, 2005. “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser”.

Reconhecer e valorizar a agência africana — em nosso caso, afro-brasileira — na construção e na reprodução da urbanidade carioca é tarefa primordial na superação das desigualdades sociais e do racismo estrutural.

À guisa de conclusão, acionamos neste capítulo dois elementos capazes de amarrar nossos resultados principais para apresentar diagnósticos e apontar agendas relevantes neste campo. Por um lado, destacamos **as contradições das políticas culturais do Rio de Janeiro**, na medida em que as referências e práticas populares não são acolhidas a contento no planejamento das intervenções públicas. Por outro lado, evidenciamos a **potência dos agentes protagonistas das culturas de periferia** na criação de novas centralidades urbanas e agendas políticas, baseadas nas experiências e vivências do povo preto.

CULTURAS DE PERIFERIA E A POLÍTICA CULTURAL NO RIO DE JANEIRO: CONTRADIÇÕES E CONFLUÊNCIAS

A população negra foi privada sucessivamente de ocupar as áreas centrais e privilegiadas da cidade do Rio de Janeiro, exceto numa condição subalterna de trabalho. Este processo de sucessivos impedimentos à vida urbana e constantes remoções resultou na ocupação de áreas periféricas da cidade, sem acesso a bens e serviços essenciais. Nestes espaços a população negra se reterritorializou ao longo dos anos, junto com seus estilos de vida e cultura. No entanto, longe da resignação, este fenômeno de reinvenção contínua demonstra a força e a luta pelo seu direito à cidade.

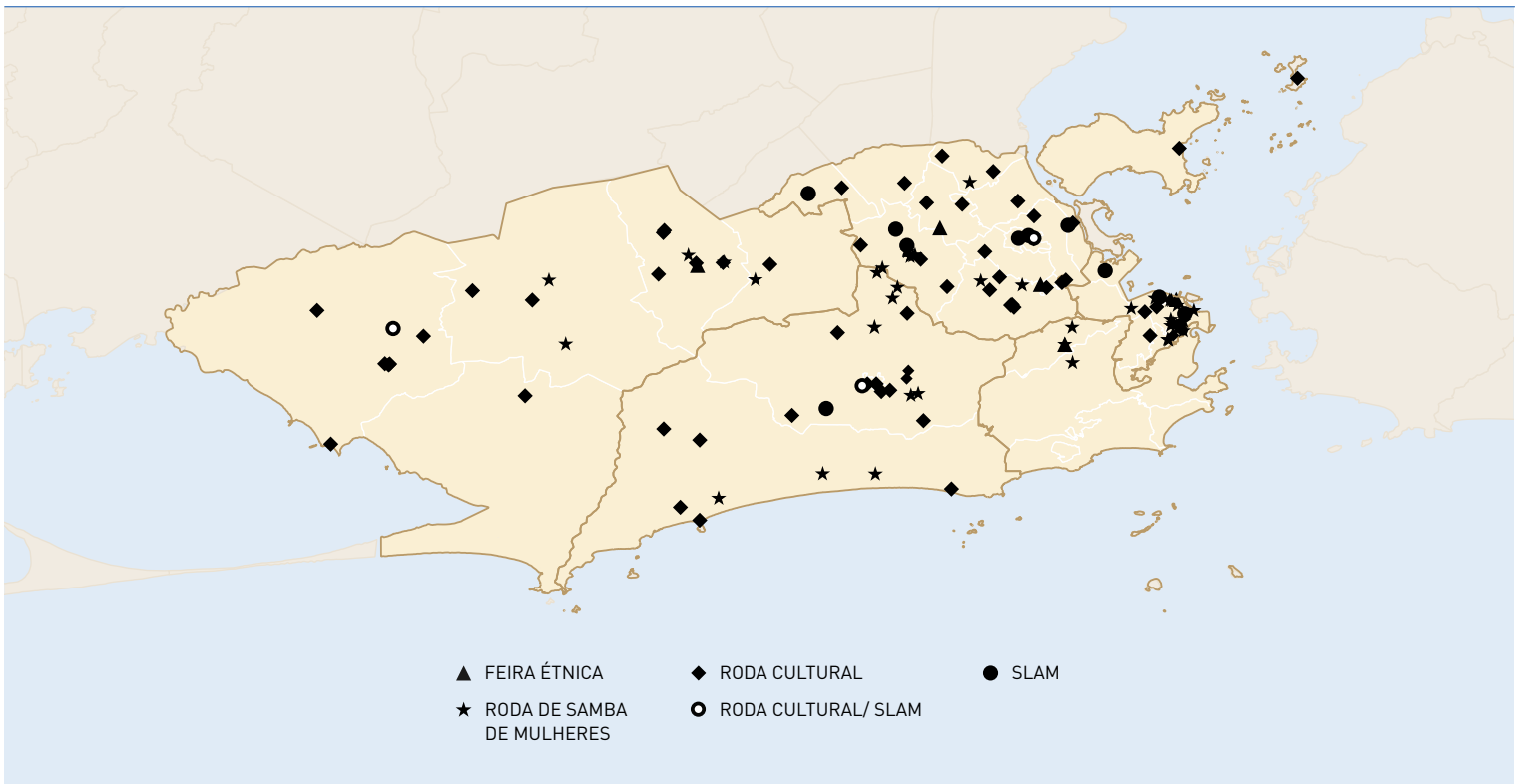
Nessa pesquisa conseguimos compreender que a cultura negra em sua pluralidade está presente por toda a cidade. A despeito dos limites de nossa pesquisa, o inventário possibilitou perceber que as zonas Oeste e Norte estão permeadas de práticas culturais afrodiaspóricas (Mapa 9). As rodas culturais, as rodas de samba de mulheres, os slams e as feiras étnicas são práticas independentes com singularidades importantes, mas que têm em comum a inventividade negra na ocupação da cidade e na efetivação de direitos e oportunidades no meio urbano. Quer seja na música, na rima, na poesia, ou nos acessórios comercializados, é possível ver a influência negra no fazer cultural de cada protagonista.

O mapeamento das práticas culturais demonstrou que uma das estratégias de afirmação de existência e resistência é a ocupação dos espaços públicos por estas expressões culturais. É uma dupla luta de afirmação, seja entre os seus — nos territórios de favela e periferia —, seja para outros agentes públicos da cidade, que atuam sobre esses territórios populares sem reconhecer a dinâmica de ordenamento local e a potência das práticas culturais que ali coexistem.

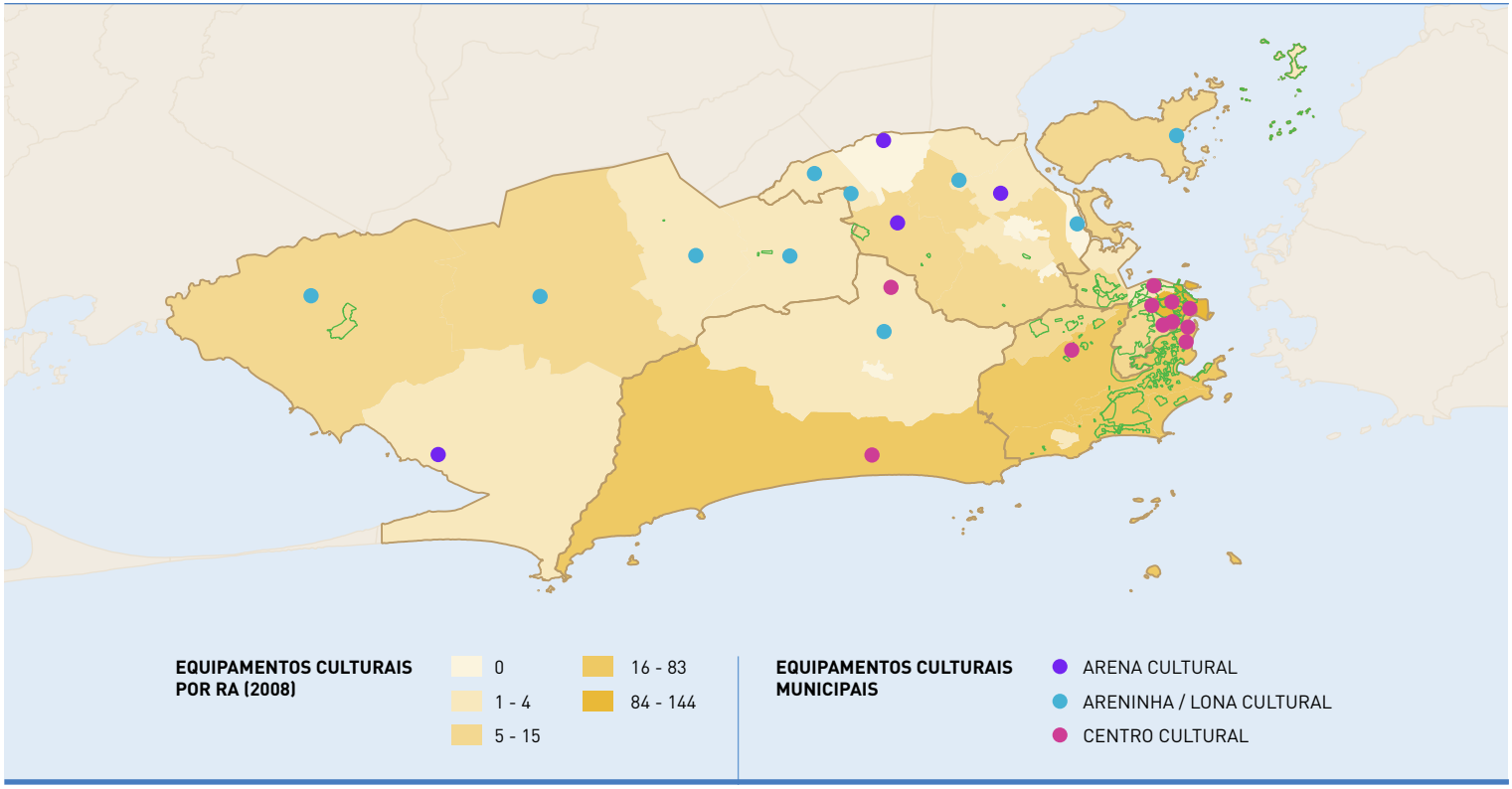
Esta contradição fica mais aparente quando observamos a trinca de mapas a seguir.

FOTO: RAMON VELLASCO

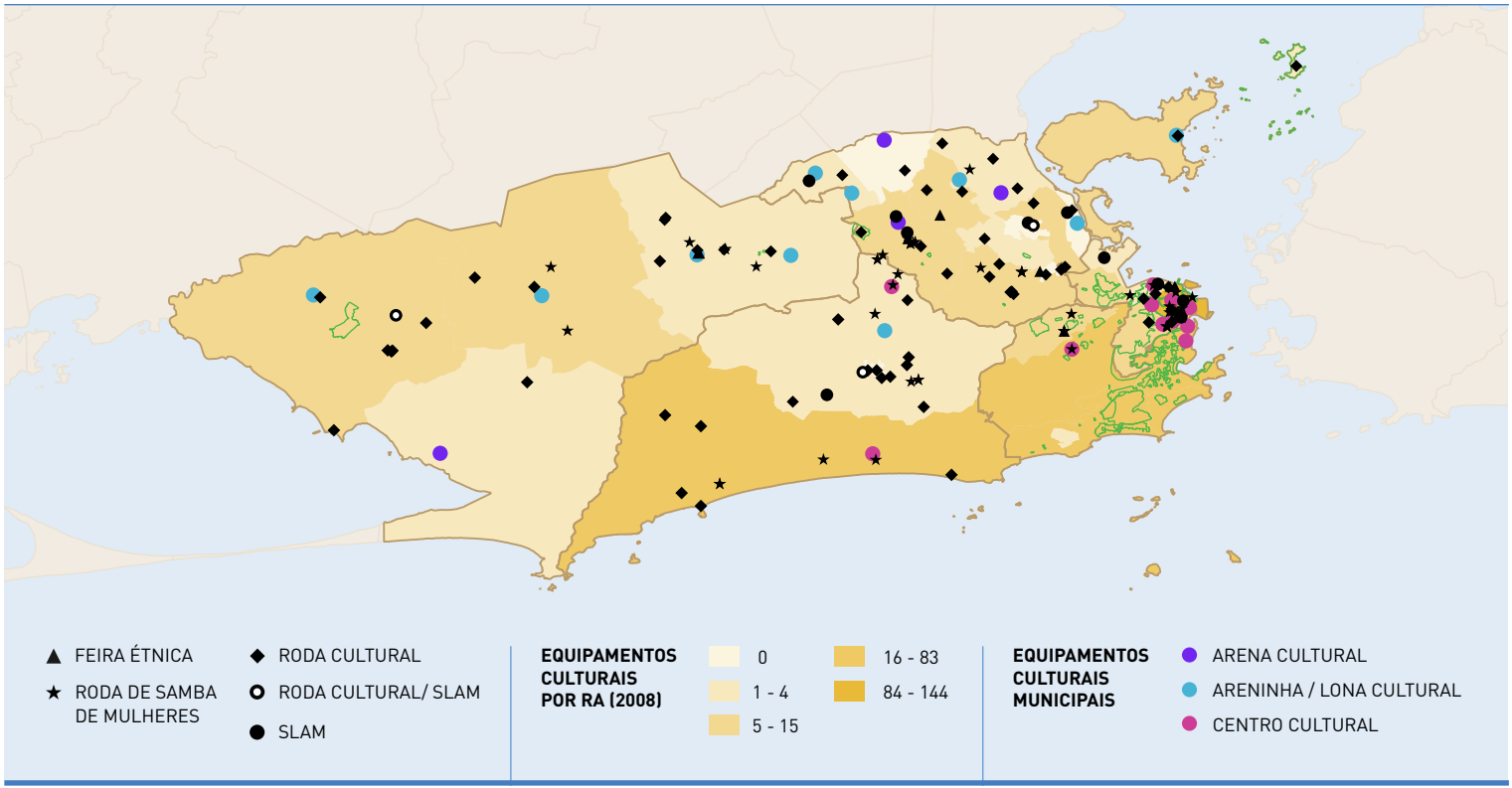
MAPA 9 | LOCALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS CULTURAIS MAPEADAS VERSUS EQUIPAMENTOS PÚBLICOS E ÁREAS DE PROTEÇÃO DO AMBIENTE CULTURAL (APAC) NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO



MAPA 10 | LOCALIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS PÚBLICOS POR REGIÃO ADMINISTRATIVA (RA) E ÁREAS DE PROTEÇÃO DO AMBIENTE CULTURAL (APAC) NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO



MAPA 11 | LOCALIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS POR REGIÃO ADMINISTRATIVA (RA), DESTACANDO PRÁTICAS CULTURAIS E APAC



No Mapa 9 observamos a distribuição das 146 práticas culturais inventariadas no Culturas de Periferia 3, somando as quatro expressões em destaque. De antemão, a distribuição ao longo da cidade do Rio de Janeiro chama atenção neste quadro geral.

Apesar do espraiamento significativo na cidade, algumas regiões ganham destaque na concentração das ocorrências das Culturas de Periferia, a saber: Jacarepaguá, Madureira, Méier e Centro.

Como foi abordado nos capítulos anteriores, o processo desigual de formação e ocupação da cidade e as referências afrocentradas acionadas pela população majoritariamente negra do Rio de Janeiro, aliadas às relações e estratégias territoriais desenvolvidas ao longo dos séculos e atualizadas no momento presente, ajudam a compreender as razões desta distribuição/concentração. A infraestrutura urbana de transporte, por exemplo, é elemento de fácil identificação na localização das práticas culturais inventariadas, quando ganha expressivo destaque a Avenida Brasil.

Ao observarmos o Mapa10, abandonamos a mirada para as práticas de cultura popular e revelamos apenas os equipamentos e as ações de planejamento oficial da cultura na cidade, sobretudo a partir da municipalidade. As cores ao fundo representam a concentração de equipamentos culturais em cada Região Administrativa do Rio. Ganham destaque Centro, zona Sul e Barra da Tijuca, por concentrarem a maior quantidade de equipamentos públicos do setor.

De forma semelhante a essa concentração na cidade encontram-se as Áreas de Proteção do Ambiente Cultural, as APACs. Ressaltadas na cor verde nos mapas anteriores, as APACs são definidas por legislação municipal e são "constituídas de bens imóveis, passeios, ruas, pavimentações, praças, usos e atividades, cuja ambiência em seu conjunto, aparência, seus cheiros, suas idiossincrasias, especificidades, valores culturais e modos de vida conferem uma identidade própria a cada área urbana[2]". Desde o início da utilização deste instrumento de política pública para a preservação do patrimônio e do ambiente cultural, as regiões da zona Sul e do Centro apresentam a maior

2. Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, 2012. "Guia das APACs".

profusão de APACs, demonstrando a maior preocupação dos gestores e legisladores do município com a memória e as práticas de cultura neste recorte específico do Rio de Janeiro.

Ainda no Mapa 10, observamos um conjunto de equipamentos públicos de cultura construídos e entregues à população mais recentemente, as Lonas Culturais e Arenas Cariocas. As lonas e arenas apresentam maior distribuição ao longo do tecido urbano na cidade, contemplando, principalmente, territórios populares que não contavam com este tipo de estrutura a nível local.

Diferentemente da trajetória histórica que compõe a infraestrutura pública de cultura na cidade — seja orientada pelo mercado, vetor que justifica a concentração de equipamentos na zona Sul, no Centro e na Barra da Tijuca, seja orientada por técnicos e gestores públicos, levando à concentração das APACs nestes mesmos espaços —, as lonas e arenas se apresentam como conquistas históricas dos movimentos sociais e populares de cultura no Rio de Janeiro. As primeiras Lonas Culturais foram instaladas após pleito de ativistas, coletivos e organizações do campo cultural pela reutilização das estruturas e coberturas do evento internacional ECO-92[3], sediado na cidade. Após esta conquista inicial, o projeto e a implementação das Arenas Cariocas foram realizados sob a mesma perspectiva, levando aos territórios populares da cidade um equipamento com maior oferta de condições para a prática cultural.

No entanto, alguns desafios ainda são evidentes na relação entre as Culturas de Periferia e os equipamentos públicos de cultura no Rio de Janeiro. O primeiro se revela no Mapa 11. Quando consideramos a zona Norte e a zona Oeste, o cruzamento entre as práticas culturais mapeadas e os equipamentos públicos não é nítido no mapa, apontando, ao fim, o distanciamento físico entre os locais de realização das práticas culturais populares e os equipamentos públicos.

3. A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento — também conhecida como Eco-92, Cúpula da Terra, Cimeira do Verão, Conferência do Rio de Janeiro e Rio 92 — foi uma conferência de chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas e realizada de 3 a 14 de junho de 1992 na cidade do Rio de Janeiro. Seu objetivo foi debater os problemas ambientais mundiais.

Nas regiões centrais e mais abastadas da cidade observamos a profusão da oferta de espaços privados voltados para práticas culturais, para além dos equipamentos públicos, indicando outras estratégias para a promoção da cultura. No entanto, seja no planejamento e no estímulo promovido pelas políticas públicas, seja nas atividades e espaços comerciais que acolhem as manifestações culturais, a zona Oeste e a zona Norte apresentam menor quantidade destes locais de formação e apresentação artística, conferindo também menor oportunidade e condições de trabalho para os artistas e realizadores culturais dessas regiões.

Para além da disponibilidade de locais adequados para a realização das práticas culturais, outro desafio mencionado recorrentemente por parte dos entrevistados na presente pesquisa diz respeito ao relacionamento dos equipamentos, públicos ou privados, e seus gestores com os realizadores e artistas locais. Por vezes, os agentes da cultura popular não se reconhecem e não alcançam o acolhimento necessário nestes equipamentos para a realização das respectivas práticas culturais, sobretudo o slam e as rodas culturais.

Os desafios de cruzamento e de interlocução identificados entre as práticas culturais populares e os equipamentos públicos de cultura são indícios da contradição entre as Culturas de Periferia e a política cultural no Rio de Janeiro. No entanto, esta é uma expressão de um fenômeno que tem raízes estruturais. A nosso ver, a desarticulação entre a política cultural e uma política de cidade, mais democrática e inclusiva, ajuda a compreender as raízes desta contradição.

As políticas culturais, em específico, e as de cidade, de maneira geral, não foram e ainda não são pautadas pela população negra, que dificilmente ocupa espaços de poder. A desarticulação entre políticas expõe o racismo institucional que permeia historicamente tanto a gestão cultural quanto a produção do espaço urbano no Rio de Janeiro. Na cidade, os bairros que contam com melhor infraestrutura, serviços e segurança são bairros cuja maioria da população é branca. Coube à população negra, presente em maior parte nos territórios periféricos, se mobilizar e se reinventar na porção da cidade destinada a ela.

A cultura negra define o que é a periferia com seu modo de vida e estética, que também fica marcada na paisagem, com grafites e pichações, por exemplo, e com a ocupação e o uso coletivo do espaço público. Este se transforma no

lugar do encontro e das trocas, locus da afirmação e da projeção da cultura negra para a cidade. Uma cultura que se desenvolveu em paralelo àquela que era fomentada nos equipamentos e estabelecimentos culturais presentes nas áreas mais privilegiadas da cidade. Logo, não receberia o fomento e o reconhecimento necessários para sua manutenção.

Portanto, é fundamental uma nova leitura acerca da cultura para o real reconhecimento e valorização das práticas e manifestações populares produzidas na periferia da cidade.

Podemos destacar algumas ações e estratégias das/os fazedoras/es culturais para fomento e reconhecimento da pluralidade cultural que emerge das favelas e periferias da cidade e que exigem ações do poder público. As/os protagonistas das Culturas de Periferia disputam os espaços de discussão, como fóruns, conselhos, seminários etc., e de poder, chegando a ocupar no momento presente cargos no legislativo, por exemplo. Tais movimentos de ocupação conseguem pautar a cidade a partir dessa vivência específica, historicamente apagada, e são capazes de trazer estratégias mais condizentes e legítimas para a formulação de democratização das políticas de cultura e de cidade.

Esse fazer cultural territorializado na periferia, cujo público também é periférico, demanda que as políticas sejam construídas por representantes legítimos dessa população. As lideranças dos movimentos e projetos culturais buscam desconstruir essa visão estigmatizada sobre as favelas e periferias e também buscam fomento para afirmar a cultura negra da cidade. Uma das estratégias das/os fazedoras/es que precisa ser citada é pleitear o recurso para a periferia, já que para elas/es não é tão interessante um fomento que não permita a apreciação da prática pelo seu público.

Observamos ao longo da pesquisa esforços significativos da atual gestão municipal ao traçar estratégias para melhor territorialização dos recursos

da cultura através de editais[4] e políticas de estímulo à produção cultural em lugares específicos. No entanto, alinhados à fala das pessoas entrevistadas, reconhecemos que ainda é insuficiente. Algumas razões despontam nos relatos obtidos, dentre eles estão o distanciamento com a real necessidade do fazer cultural destes grupos, as estratégias localizadas que desestimulam a atuação em redes de colaboração, a ampliação das disputas e conflitos internos no campo, e a desconexão dos investimentos descentralizados em cultura em uma cidade que vem reforçando as antigas centralidades hegemônicas.

O fomento às culturas da periferia precisa ser acompanhado de políticas urbanas que assegurem condições dignas de existência. Nesse sentido, as políticas culturais devem estar integradas às de saúde, educação, segurança e mobilidade como afirmação de direitos fundamentais.

CIRCULAÇÃO DE PROTAGONISTAS DAS CULTURAS DE PERIFERIA NA CRIAÇÃO DE AFROCENTRALIDADES NO RIO DE JANEIRO

Mais uma vez, cabe destacar nossa compreensão da cidade para além da definição ocidental moderna, definida por seus ativos estruturais ou pela circulação de mercadoria, incluída aí a força de trabalho dos seres humanos. Tais padrões de entendimento da vida urbana subjugam os sujeitos à dinâmica imposta pelo capital e deslegitimam ou minimizam as expressões cotidianas da vida coletiva. Ao fim e ao cabo, sujeitas/os ativas/os têm sua experiência de vida constrangida em um modelo de cidade voltado para a concentração de riqueza econômica.

No entanto, esta dominação que constrange o exercício da convivência coletiva na cidade não se distribui de forma equânime entre seus habitantes. Marcadores sociais identificam com nitidez corpos e territórios onde a

4. Editais são fomentos pontuais e não asseguram a continuidade das práticas. Contribuem para sua manutenção, mas de fato não asseguram continuidade, uma vez que podem acontecer em um ano e não acontecer no ano seguinte. É necessário políticas culturais contínuas e que visem a ajudar na sustentabilidade das diferentes práticas coexistentes na cidade.

expressão das desigualdades está concentrada e, no caso do Rio de Janeiro, homens e mulheres negras residentes em territórios populares ocupam as posições menos privilegiadas.

Por isso,

> sempre que os povos descendentes de África, que sofrem a experiência do deslocamento, são realocados em um lugar centrado, isto é, com agência e responsabilidade, nós temos um corretivo. Ao recentralizar a pessoa africana como agente, a Afrocentricidade obriga a hegemonia europeia a liberar seu poder de situar os africanos como marginais[5].

Assim, apresentamos aqui resultados que reorientam o olhar no sentido de subverter a compreensão da **degradação dos oprimidos** ao trazer para o centro a influência das práticas e manifestações culturais populares e negras para a cidade como um todo.

A afrocentricidade não representa um contraponto à eurocentricidade, mas é uma perspectiva particular para a análise que não procura ocupar todo o espaço e o tempo, como o eurocentrismo tem feito com frequência. Por exemplo, dizer música clássica, teatro ou dança é geralmente uma referência à música, ao teatro ou à dança europeus. A cultura europeia ocupou todos os assentos intelectuais e artísticos e não deixa espaço para os outros. Consequentemente, uma perspectiva revitalizada sobre a cultura é aquela em que se entende que todas as culturas podem produzir ideias clássicas de música, dança e arte. O pluralismo nas visões filosóficas sem hierarquia deve ser objetivo de toda interrogação madura. Todas as culturas humanas devem ser centradas, de fato, nos sujeitos das narrativas de suas realidades[6].

É neste sentido que a apropriação desta pesquisa da "Afrocentralidade" apresenta potencial de reverter a política de **cidade mercadoria** instalada no Rio de Janeiro.

---

5. Molefi Kete Asante, 2016. "Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental", página 5.
6. Molefi Kete Asante, 2007. "*Afrocentric Manifesto. Toward an African Renaissance*", página 8.

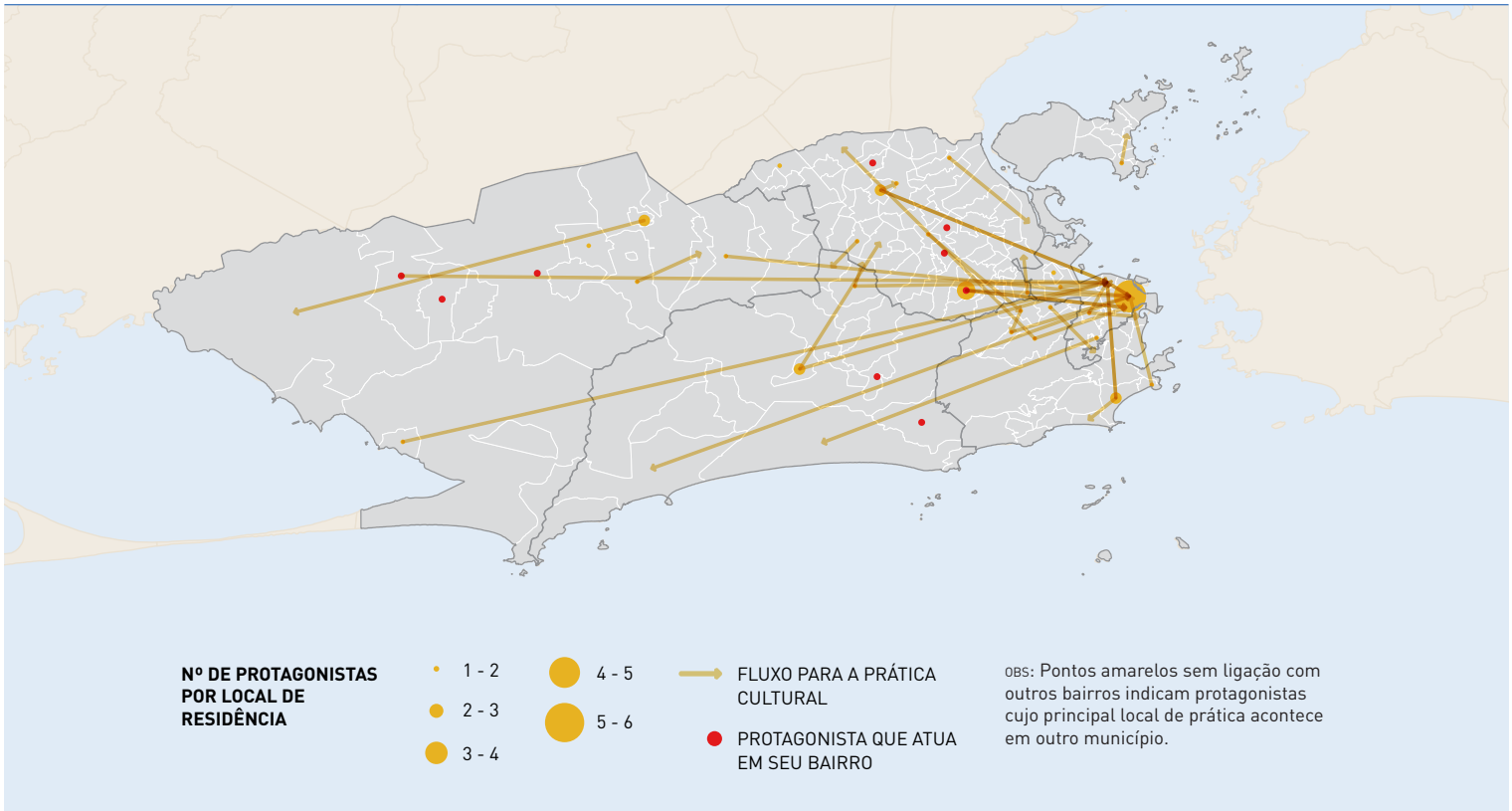
A convivência plural das práticas culturais na cidade requer a valorização e a ampliação do reconhecimento das intervenções populares, as quais não se restringem às expressões artísticas das rodas de samba, feiras étnicas, rodas de rima ou do slam, mas se estende também para as formas de organização política, as dinâmicas de socialização e convivência, as múltiplas religiosidades, e se inscrevem até nos elementos construídos, haja vista a participação direta dos setores populares e seus saberes na construção das casas, prédios, ruas e praças do Rio de Janeiro, por exemplo.

A pluralidade de práticas culturais, individuais ou coletivas insurgentes nas favelas e periferias se reafirma nos seus territórios, originando novas centralidades, não aquelas determinadas pelo Estado, mas outras, erguidas sobre os elementos constitutivos da própria prática. Centralidades que confluem, mas também se espraiam. Itinerâncias corpóreas resgatam e remontam saberes ancestrais para a vida coletiva nas cidades e acabam por criar um campo político de movimentação das pessoas protagonistas da cultura popular. Os mapas a seguir, aliados à identificação das referências fundamentais e das pautas prioritárias, bem como o perfil das pessoas protagonistas, ressaltam essa constatação.

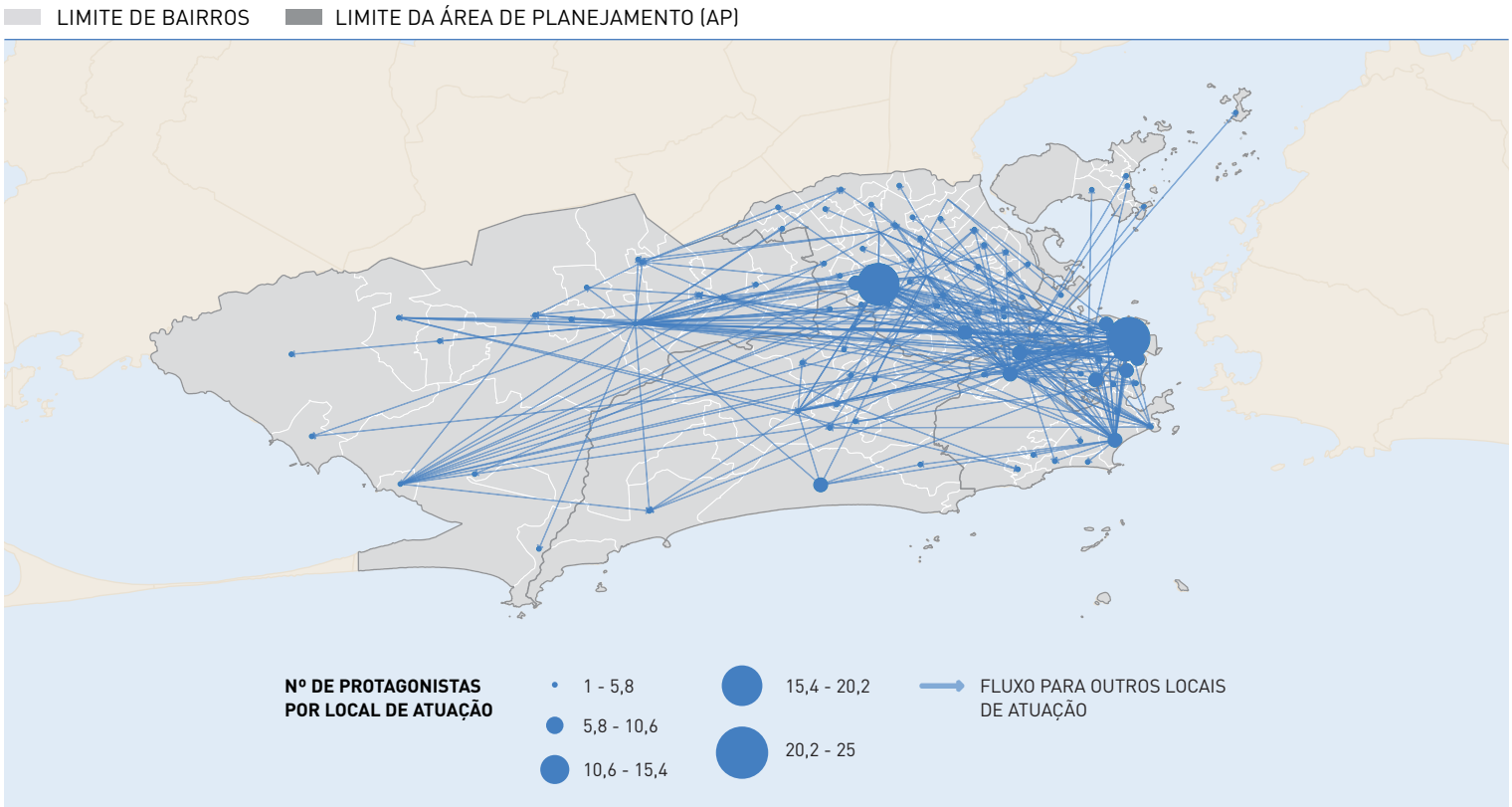
FOTO: ROSILENE MILIOTTI

MAPA 12 | FLUXO DE CIRCULAÇÃO DE PROTAGONISTAS/ARTISTAS PARA AS PRÁTICAS, DESTACANDO LOCAL DE RESIDÊNCIA

LIMITE DE BAIRROS LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO (AP)

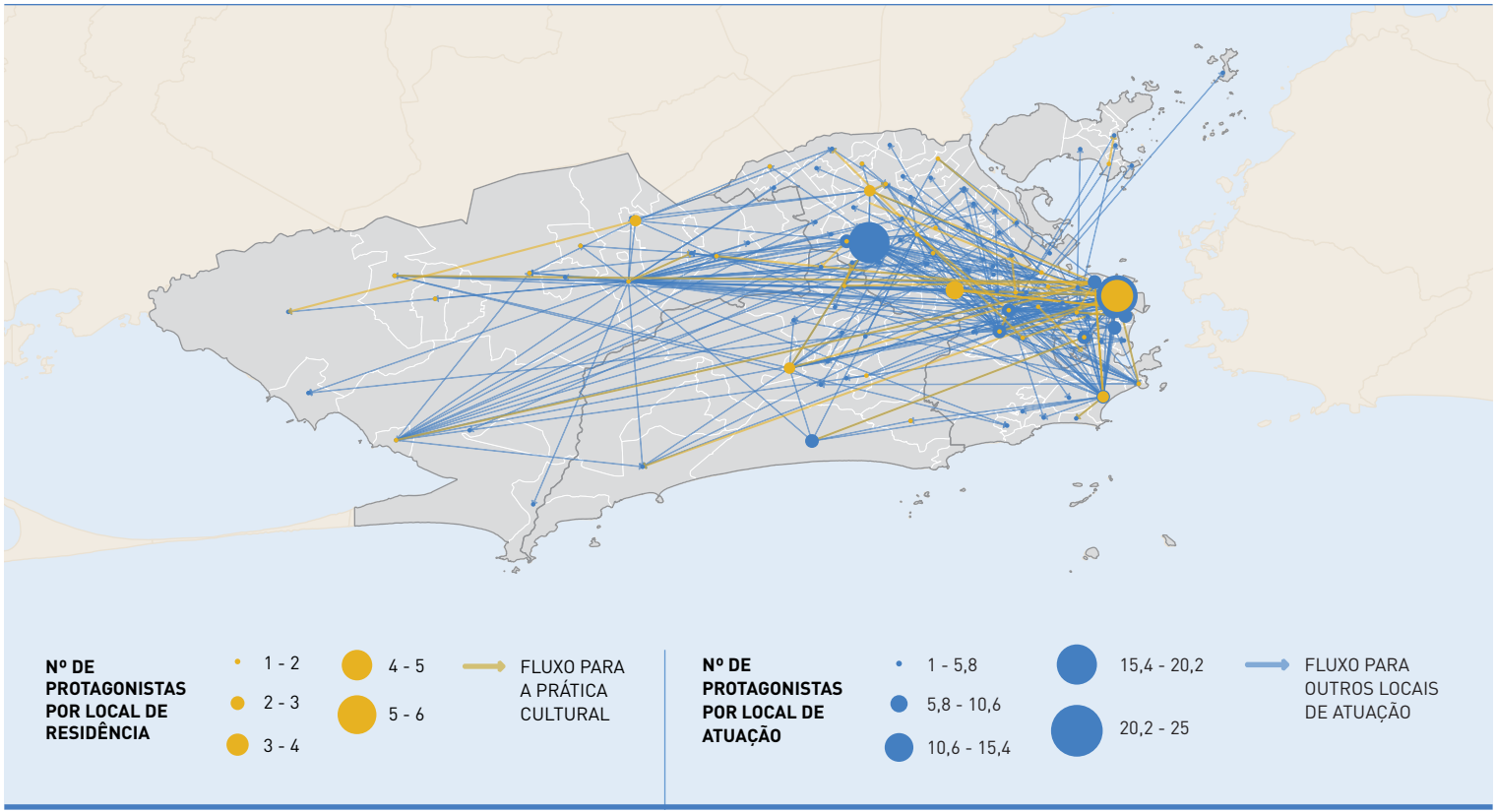


MAPA 13 | FLUXO DE CIRCULAÇÃO DE PROTAGONISTAS/ARTISTAS PARA AS PRÁTICAS, DESTACANDO O NÚMERO DE PROTAGONISTAS POR BAIRRO DE ATUAÇÃO



MAPA 14 | FLUXO DE CIRCULAÇÃO DE PROTAGONISTAS/ARTISTAS PARA AS PRÁTICAS

LIMITE DE BAIRROS LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO (AP)



O Mapa 12 apresenta o local de moradia e o fluxo para o principal bairro de atuação dos/as protagonistas, aquele identificado com maior ocorrência das práticas culturais. Observamos, por um lado, as pessoas protagonistas que atuam no mesmo bairro em que moram (pontos isolados) e, por outro, aquelas que se mobilizam para outros bairros (pontos conectados por linhas). Há relativo equilíbrio entre os dois casos, indicando sujeitos e práticas comprometidos com seus territórios de origem e moradia, assim como a ocupação de outros espaços para além daquele marcado pela habitação, pela identidade e pelo primeiro reconhecimento.

Dentre os principais bairros de moradia destaca-se o centro da cidade. Muitos protagonistas optam por morar no Centro para ficar mais perto das oportunidades de trabalho e ter custos menores com deslocamento. Méier, Bangu, Curicica, Colégio e Copacabana são outros bairros que se destacam como bairros de moradia dos protagonistas, indicados pela concentração dos círculos rosa em cada um deles.

No Mapa 13 há outros bairros de atuação desses/as protagonistas e nele é possível ver a rede de deslocamento que se estabelece. O Centro aparece novamente com bastante contundência, confirmando ser uma região para a qual muitos protagonistas se mobilizam a partir das zonas Norte e Oeste, mas também no sentido inverso, partindo do Centro (enquanto local de residência) para as zonas Norte e Oeste, reforçando a percepção do centro da cidade como espaço de concentração da cultura popular. A disponibilidade de infraestrutura para diferentes práticas culturais e a possibilidade de moradia para as realizadoras e os realizadores da cultura na cidade são elementos de destaque.

Outros nós dessa rede destacam novas centralidades presentes na cidade, como Madureira, na zona Norte, e em menor proporção a região da Barra da Tijuca, na zona Oeste. Em ambos os bairros podemos destacar a oferta de infraestrutura de transporte, permitindo facilidade de acesso a eles e aos seus respectivos equipamentos culturais. Vale ressaltar a Barra como um bairro da zona Oeste cuja população tem maior poder aquisitivo e sua Região Administrativa, comparada às demais da zona Oeste, é a que mais concentra equipamentos culturais (mapas 10 e 11), onde consequentemente haverá

maior investimento devido aos valores destinados à manutenção desses equipamentos e incentivos que as práticas sediadas nestes equipamentos podem receber.

Diferentemente da zona Oeste, onde só a Barra da Tijuca se sobressai, na zona Norte, para além de Madureira, se destacam Osvaldo Cruz, Méier, Andaraí e Vila Isabel. Madureira é um reduto do samba que traz inspiração a diferentes poetas, como bem afirma Arlindo Cruz, e é também inspiração para os poetas do slam e rimadores/as das rodas culturais, práticas que aparecem com recorrência nesse território.

No Mapa 14 sintetizamos os dois primeiros, e nele pode-se analisar em conjunto os locais de moradia das/os protagonistas — pontos rosas — com seus respectivos bairros de atuação — pontos azuis. Os nós e fluxos evidenciam a rede de circulação e articulação que as/os fazedores de cultura criam e recriam e acabam por redefinir as dinâmicas e as representações da própria cidade. Indicam, ao fim, campos de movimentação destes atores e atrizes populares no espaço urbano, as/os quais carregam consigo referências ancestrais que constroem uma nova cidade, orientada para a convivência e a solidariedade.

Percebemos, portanto, agendas políticas e seu agenciamento por sujeitos protagonistas da cultura no Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, uma agenda da cultura popular não está restrita ao campo cultural, ou às demandas e necessidades destas manifestações em específico. Há nitidamente um outro horizonte de convivência urbana nas expressões das Culturas de Periferia.

Quando nos referimos a uma agenda, não significa elencar ou impor diretrizes, pautas ou programas para o campo, mas constatar e constituir um campo de movimentação e articulação de protagonistas (coletivos ou individuais, institucionalizados ou não) na cena pública envolvidos por relações de intersubjetividade e enlaces de pertença. Emergem, ao fim, um conjunto de referências específicas, causas e pautas, estratégias territoriais e um perfil característico destes agentes: sujeitas/os em intencionalidades políticas de criação, afirmação e efetivação de direitos sociais, políticos, econômicos e urbanos.

TABELA 8 | PERFIL DOS PROTAGONISTAS

PRÁTICA CULTURAL	MULHER			HOMEM		SEM DADOS
	NEGRA	BRANCA	INDÍGENA	NEGRO	BRANCO	
RODA DE SAMBA DE MULHERES	46	13	1	—	—	—
FEIRAS ÉTNICAS	3	1	—	3	1	1
RODA CULTURAL	4	2	—	19	10	29
SLAM	8	—	—	1	1	3

São mulheres negras e homens negros que emergem como agentes nos seus territórios. Mulheres negras se destacam nas rodas de samba de mulheres e no slam; homens negros se destacam nas rodas culturais; e mulheres negras e homens negros se destacam igualmente nas feiras étnicas. São agentes que comungam da mesma identidade racial, o que por si só já orienta o fazer cultural destes sujeitos e sujeitas, mas há ainda uma distinção de gênero preponderante na luta pelo direito à cidade.

A identidade racial e de gênero orienta o agir das/os protagonistas, pois a carga identitária contribui para a construção de territórios e da consciência territorial. Segundo Cruz e Ghiggi[7], é "por intermédio do discurso das/os sujeitas/os que é possível identificar as especificidades culturais presentes no território, assim como os significados atribuídos ao lugar". Mulheres negras e homens negros nas entrevistas demonstraram usufruir de forma diferente dos seus territórios, isto é, expressam distintamente sua territorialidade. Enquanto os homens negros enxergam nas praças e ruas locus para sua prática, por conta do preconceito contra as rodas culturais que não os permite ocupar alguns espaços, mulheres negras que atuam no samba, por exemplo, se refugiam nos espaços privados porque precisam de segurança

7. Claudete Robalos da Cruz e Gomercindo Ghiggi, 2011. "O território, a cultura e as identidades", página 284.

> “Numa cidade que negou sua negritude e até mesmo criminalizou a cultura negra, as práticas culturais afrodiaspóricas atuam para construir um espaço urbano mais democrático.”

e infraestrutura que o espaço público, atualmente, não fornece. O protagonismo da mulher nas rodas de samba foi de suma importância para pautar a questão da segurança e, assim, assegurar a presença feminina, como espectadoras ou artistas, nas rodas.

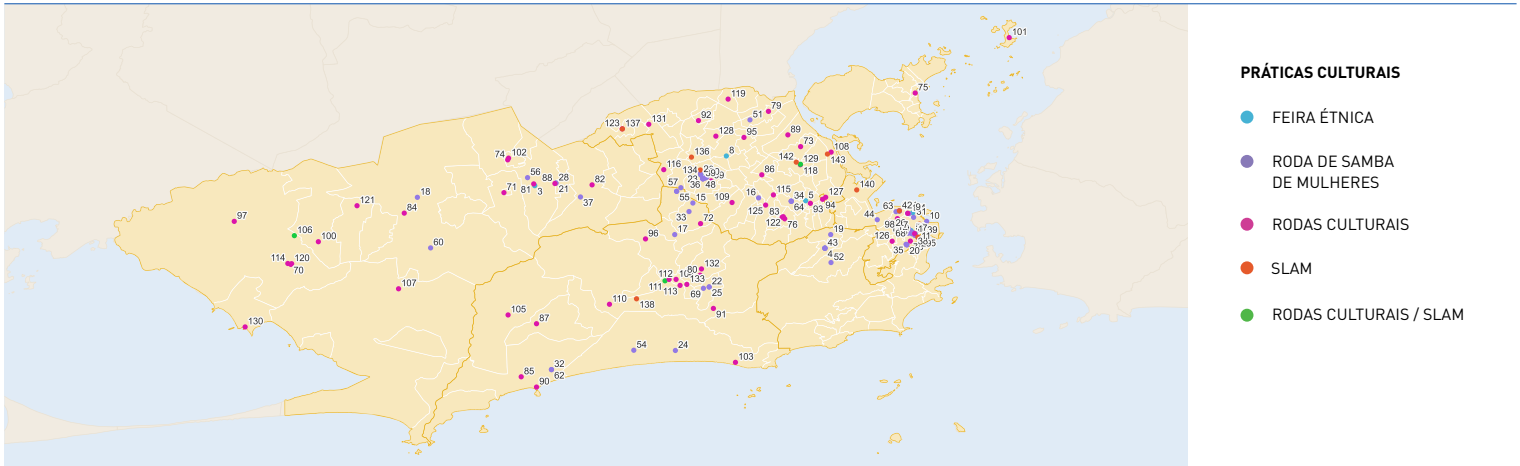
A identidade racial, que é base das diferentes práticas mapeadas, das/os protagonistas na periferia da cidade foi se constituindo dentro de uma dinâmica de discriminação, segregação e controle social. E é por isso que o fazer cultural dessas práticas carrega, para além da dimensão cultural, as dimensões social e política imbricadas. Numa cidade que negou sua negritude e até mesmo criminalizou a cultura negra, as práticas culturais afrodiaspóricas atuam para construir um espaço urbano mais democrático, no qual seguindo uma outra lógica de uso consigam alterar a paisagem urbana com suas marcas simbólicas e dar visibilidade à sua prática. Helena Teodoro, em entrevista conosco, ressalta que a ancestralidade dentro de nós energiza o território.

Em nosso percurso de pesquisa, reconhecer as movimentações e as estratégias encampadas pelas práticas culturais populares e seus protagonistas para conquistas de direitos é tarefa primordial. Este processo de agenciamento se dá tanto em estratégicas e táticas concretas de articulação entre as práticas ou a ocupação de espaços públicos, por exemplo, quanto por meio do acionamento de pertenças simbólicas subjetivas e da afirmação de memórias coletivas e experiências ancestrais. São percursos pelos quais se constituem relações das/os agentes entre si e com outros múltiplos coletivos: instituições públicas e privadas, organizações da sociedade civil, grupos e indivíduos sociais e territórios.

Pautas, processos, territórios e sujeitos se combinam com pluralidade e autonomia para efetivar agendas implícitas ou explícitas dos indivíduos ou coletivos artísticos. Este agenciamento das Culturas de Periferia se apresenta, ao fim, como processos dirigidos para tessituras de conteúdo e escalas de abrangências em redes de compartilhamentos, de interesses e de colaboração que permitam enfrentar o apagamento e os obstáculos impostos na implementação de agendas insurgentes e populares, não restritas apenas à política cultural, mas pertinente, sobretudo, para uma nova política de cidade.

MAPA 15 | PRÁTICAS CULTURAIS MAPEADAS

LIMITE DE BAIRROS LIMITE DA ÁREA DE PLANEJAMENTO (AP)



1. FEIRA ENCONTRO PRETO
2. FEIRA DAS YABÁS
3. FEIRA NEGRAH COR
4. FEIRA CRESPA
5. FEIRA SAI DA ROTINA
6. ODARA: CULTURA E MISSÃO
7. FEIRA RIO ANTIGO (LAVRADIO)
8. FEIRA SUBURBANA
9. FEIRA DO AMANHÃ
10. ESTAÇÃO GUANABARA
11. PROJETO "O SAMBA BRILHA"
12. SAMBA PERFUMADO
13. MULHERES DA PEQUENA ÁFRICA
14. RODA DE SAMBA MOÇA PROSA
15. SONHO DE CRIÓLA
16. RODA DE SAMBA IN JESUS & IN CANDEIA
17. RODA DE SAMBA PASTORAS DO AQUILAH
18. SAMBA DA INGRID
19. SAMBA DA ALÊ MARIA
20. RODA DA MARCELE MOTTA
21. RODA DA CRIS MASSA
22. RODA DA DANDARA ALVES
23. RODA ÀWÚRÉ
24. RODA DA FLAVIA SAOLLI
25. RODA DA IRACEMA MONTEIRO
26. GRUPO MARIAS DO ZÉ
27. RODA DE SAMBA DA LEDJANE MOTTA
28. GRUPO SÓ DAMAS
29. GRUPO ARRUDA
30. SAMBA DAS ROSALINAS
31. RODA DE SAMBA FLOR E RAIZ
32. RODA DA PRISCILA GOUVEIA
33. RODA DA ROSE GUARÁ
34. FILHAS DO SAMBA
35. RODA DE SAMBA DA TETE COSTA
36. MATRIARCAS DO SAMBA
37. TERREIRO DE CRIOULO
38. RODA DA ANDREA MARTINS
39. AS HERDEIRAS DO SAMBA
40. RODA DE SAMBA DA MARINA ÍRIS
41. MUXIMA MUATO
42. GRUPO PRA ELAS
43. MULHERES NA RODA DE SAMBA
44. SAMBA QUE ELAS QUEREM
45. RODA DA ROBERTA NISTRA
46. GRUPO CONFRARIA CARIOCA
47. RODA DA DORA ROSA
48. FEIJOADA DA TIA SURICA
49. RODA DA ALANA MORAES E AMANDA ANIBALE
50. RODA DA TERESA CRISTINA
51. SAMBE COMO UMA MULHER
52. RODA DA ÁUREA MARTINS
53. SAMBA DA FONTE
54. RODA DE SAMBA DA BRANKA
55. SAMBA DOS QUATRO CANTOS
56. PAGODE DA GIGI
57. UM SALTO NO SAMBA
58. FUZUÊ DE AIAI
59. RODA DA MÁRCIA MOURA
60. RESENHA D'ELAS
61. RODA DA PAULA DINIZ
62. PROJETO CANTA CANTA MINHA GENTE
63. RODA DE SAMBA DA NILZE CARVALHO
64. RODA DE SAMBA DA ANINHA PORTAL
65. RODA DE SAMBA HAGIRAH
66. RODA DE SAMBA DA DEISE DO BANJO
67. RODA DE SAMBA DA ELAINE MACHADO
68. RODA DE SAMBA LETÍCIA SANTOS
69. RODA DE SAMBA DA LISBETH
70. RODA CULTURAL HELIANTO
71. RODA CULTURAL DE CAVALCANTI
72. RODA CULTURAL DA PS
73. RODA CULTURAL DE OLARIA
74. BATALHA DA LIBERDADE
75. SOUL PIXTA
76. AFROLAJE CULTURAL/AGREGAR E RESISTIR
77. BATALHA DO REAL
78. RODA CULTURAL CANTA TERESA
79. RODA CULTURAL DA CDA
80. RODA CULTURAL DE JACAREREPAGUÁ – QUARTA UNDER. CCRP
81. RODA CULTURAL DE BANGU
82. RODA CULTURAL DO VIADUTO DE REALENGO
83. RODA CULTURAL DO MÉIER – CCRP
84. RODA CULTURAL DO PISTÃO
85. RODA CULTURAL DO TERREIRÃO
86. RODA CULTURAL ENGENHO DA RAINHA
87. RODA CULTURAL SELVARGEM
88. RODA CULTURAL DA G.D.S
89. RODA DA PENHA
90. RODA RACIONAL TIM MAIA – RECREIO – CCRP
91. RODA CULTURAL RIO DAS PEDRAS
92. RODA CULTURAL DE ACARI (BATALHA DO LAVA JATO)
93. RODA CULTURAL DO JACARÉ
94. RODA CULTURAL DO PACSTÃO
95. RODA CULTURAL LARGO DO BICÃO (BGK)
96. BATALHA DOS VERDADEIROS
97. BATALHA DO JOÃO XXIII
98. RODA CULTURAL DA CENTRAL
99. BATALHA MARGINOW
100. BATALHA DA 31
101. RODA CULTURAL DA ILHA DE PAQUETÁ
102. BATALHA DA VK. PLANO B 021
103. RODA CULTURAL DUÓ
104. RODA CULTURAL CIDADE DE DEUS
105. RODA CULTURAL VARGEM GRANDE
106. FAVELA TEM VOZ
107. BATALHA DO CORRÊA
108. RODA CULTURAL DO PARQUE UNIÃO
109. RODA CULTURAL DE QUINTINO
110. RODA CULTURAL DO CAMORIM
111. RODA CULTURAL CELEIRO DO RAP
112. BATALHA 2 CRIAS
113. BATALHA DO GÁS
114. BATALHA GOLD FIELD
115. RODA CULTURAL DA CARDIM
116. RODA CULTURAL DE MARECHAL HERMES
117. RODA CULTURAL NABUCO
118. RODA CULTURA DAZN (DA ZONA NORTE)
119. RODA CULTURAL DE JARDIM AMÉRICA
120. BATALHA DO GLACIAL
121. BATALHA DE MARGARIDA
122. BATALHA DO COLISEU
123. BATALHA DOS ARES
124. RODA CULTURAL DA PEDRA DO SAL
125. BATALHA DO ENGENHÃO
126. RODA CULTURAL DO CATUMBI
127. RODA CULTURAL DO MANDELA
128. BATALHA DO PARA-PAZ
129. RODA CULTURAL DO VISTÃO
130. RODA CULTURAL SEPETIBA
131. RODA CULTURAL ART RUA
132. RODA CULTURAL DA FREGUESIA
133. RODA CULTURAL RAGNAROK
134. NÓS DA RUA
135. SLAM ORGASMO
136. SLAM MENTE ATIVA
137. SLAM GRANITO
138. SLAM VEIA ABERTA
139. SLAM 188
140. SLAM CAJU
141. SLAM DAS MINAS RJ
142. SLAM LAJE
143. SLAM MARÉ CHEIA

Sobre as autoras e os autores

ARUAN BRAGA

Coordenador do eixo de Política Urbanas do Observatório de Favelas, é bacharel em Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), com licenciatura em Sociologia (FE/UFRJ). Mestre pelo Programa de Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento (IE/UFRJ). Atuou como gerente de projetos do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, da Prefeitura do Rio de Janeiro (IPP/PCRJ), e como consultor da Organização das Nações Unidas (ONU) para o Programa Rio+Social.

DORA ROSA

Indígena, cuiabana, pantaneira, 43 anos, bióloga, cantora, compositora, radialista, produtora cultural, coordenadora do movimento Mulheres do Samba Notícias e intérprete do grupo Mulheres da Pequena África, com o qual se apresenta todos os sábados na Pedra do Sal. Desde 2013 evidenciando as mulheres do samba, esteve ao lado do radialista, produtor e escritor Adelzon Alves na Rádio EBC Nacional por dois anos com o programa “Tem Mulheres no Samba”.

ELAINE ROSA

É produtora cultural formada pelo IFRJ e empreendedora social por vocação, tendo sua trajetória marcada por unir arte, cultura e educação sem esquecer do viés político. É fundadora da Rainha Crespa, onde desenvolve ações como a Feira Crespa, head da Escola da Ponte para Pretxs e também compõe o conselho da cidade do Rio de Janeiro. Em 2022 foi aluna do curso Culturas de Periferia.

FABIANA VILAR

Produtora Cultural pelo IFRJ, localizado na Baixada Fluminense, onde nasceu e se criou. Atua desde 2013 como analista de artes cênicas no Sesc RJ, tendo trabalhado inicialmente na unidade de São João de Meriti. Atualmente, atua na gerência de cultura e no planejamento de políticas culturais para as unidades de toda a rede do estado. Participou como aluna do curso Culturas de Periferia.

GISELE JACOB

Gestora cultural com destaque para a gestão de espaços culturais, atualmente está como coordenadora da Arena Carioca Dicró, projeto do Observatório de Favelas. É bacharel em Produção Cultural pela UFF, mestranda em Relações Étnico-Raciais pelo CEFET/RJ, com Especialização em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona e pelo Itaú Cultural. Atuou como professora e no comitê organizador do curso Culturas de Periferia.

ISABELA SOUZA

Doutoranda em Geografia pela UFF e mestre em Planejamento Urbano e Regional pela UFRJ. Nasceu e cresceu na Maré, desde 2011 trabalha no Observatório de Favelas, onde atualmente é diretora. É feminista, se interessa pelas questões da cidade e acredita na arte e na cultura como caminhos para superação de desigualdades. Atuou no comitê organizador e como professora do curso Culturas de Periferia.

JORGE LUIZ BARBOSA

Professor Titular do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Geografia da UFF e fundador do Observatório de Favelas. É pesquisador do CNPq, autor e coautor de diversos livros, entre eles “Favela: Alegria e Dor na Cidade” (2005), “Solos Culturais” (2013); “Cultura e Território” (2017); “*Urban Public Spaces*” (2018); “A Favela Reinventa a Cidade” (2020); e “As águas encantadas da Baía de Guanabara” (2021).

JÚNIOR PIMENTEL

Arquiteto e urbanista, mestrando em Urbanismo pela UFBA, é pesquisador do eixo de Políticas Urbanas do Observatório de Favelas. Cria dos quintais de Brás de Pina, zona Norte do Rio de Janeiro, roda por todos os sambas da cidade e adjacências. Acredita em uma boa conversa e conto de causos como rito de passagem ancestral.

LINO TEIXEIRA

Arquiteto urbanista pela PUC-Rio, atua como pesquisador e ativista na área de políticas urbanas. Desde 2014 integra o Observatório de Favelas e atualmente é assistente de coordenação na área de Políticas Urbanas. Nesta caminhada, trabalhou também em outras organizações da sociedade civil no conjunto de favelas da Maré, como a Redes da Maré e o Instituto Maria e João Aleixo. Mestrando em Geografia pela UFF, pesquisa as relações entre o funk e as favelas na cidade do Rio de Janeiro.

MANOEL SILVESTRE FRIQUES

Professor da UNIRIO (Engenharia de Produção e Pós-graduação em Memória Social) e da UFRJ (Pós-Graduação em Artes da Cena), doutor em História da Arte e doutorando em Políticas Públicas e Desenvolvimento (PPED-UFRJ/Université Paris-Nanterre). Foi pesquisador visitante na Columbia University e na Université Paris Nanterre, e atuou como professor e no comitê organizador do curso Culturas de Periferia.

MICHELLA MAIA

Geógrafa (UFRRJ), mestra em Geografia (UFRRJ) e especialista em Práticas de Ensino em Geografia (FCE), é professora e pesquisadora no eixo de Políticas Urbanas do Observatório de Favelas. Nascida e criada na Cidade de Deus, aprendeu sobre cultura, e sua pluralidade, percorrendo as ruas da favela e frequentando os equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro. Atuou na coordenação da pesquisa do Culturas de Periferia 3.

MOISÉS NASCIMENTO

Doutor em Letras pela UFRJ e mestre em Letras pela Ufes. Nasceu em Minas, é cria de Serra Dourada III (periferia da Serra-ES), e desde 2014 morador do Rio de Janeiro. Idealizador e fundador do Coletivo #ZumbiVem (Serra-ES), que busca pensar Zumbi dos Palmares à luz do contemporâneo, é analista de literatura do Sesc RJ, razão pela qual se tornou aluno do curso Culturas de Periferia em 2022.

MONIQUE BEZERRA

Doutoranda em Geografia pela UFF, mestre em Engenharia de Produção pela COPPE/Universidade Federal do Rio de Janeiro, e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Possui especialização em Gestão de Projetos da Engenharia de Produção pela UERJ e em Educação Tecnológica pelo CEFET/RJ. É professora substituta no bacharelado em Produção Cultural do IFRJ, pesquisadora associada do Laboratório Tecnologias Diálogos e Sítios - Coppe/UFRJ e do Laboratório de Produção e Gestão Cultural do IFRJ. Atuou na coordenação do Culturas de Periferia 1 e 2.

NATHÁLIA SOUZA

Cria de Inhoaíba, zona Oeste do RJ, é geógrafa (UFRRJ), especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e mestranda em Geografia (UFRRJ). Pesquisadora no Culturas de Periferia 3, aprendeu cultura ouvindo música com os pais e vendo Folia de Reis na rua.

REBECA BRANDÃO

Produtora e gestora cultural, com especial interesse nas práticas artísticas periféricas. Esteve à frente da Arena Carioca Dicró por cinco anos e atualmente responde pela área de Desenvolvimento Institucional do Observatório de Favelas. Foi coordenadora e professora do curso Culturas de Periferia.

SANDRO TEIXEIRA

Graduado em Geografia pela UFF, produzindo diversas atividades no período de 2011 a 2014 (entre elas o ERGEO 2014), e pós-graduado em Gestão Cultural pelo SENAC, atua como produtor, gestor cultural e DJ do Coletivo de Artes Urbanas Soul Pixta desde 2018.

VICENTE NEPOMUCENO

Professor de Engenharia de Produção da UNIRIO, engenheiro mecânico (UFRJ), mestre e doutor em Engenharia de Produção (UFRJ). Atua em projetos que relacionam engenharia e lutas sociais, com ênfase em fábricas recuperadas por trabalhadores no Brasil e os coletivos de produção da agricultura familiar. Atuou como professor do curso Culturas de Periferia.

Lei de Incentivo à CULTURA
PATROCÍNIO:
IBM
INSTITUTO CULTURAL VALE
Itaú
CYRELA
Colgate
MR MINERAÇÃO
smart fit
PARCERIA:
UNIRIO Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
APOIO:
Rio PREFEITURA
CULTURA
APOIO INSTITUCIONAL:
ItaúCultural
REALIZAÇÃO:
OBSERVATÓRIO DE FAVELAS
SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL